

La Ciudad de México en el discurso vanguardista: texto y contexto

MERLIN H. FORSTER

RESUMEN. Este artículo se aproxima a los movimientos vanguardistas latinoamericanos, para abundar en el estridentismo, el agorismo y el grupo de los contemporáneos y su idea de renovación de la cultura mexicana, todo ello con el fin de explorar lo urbano en el discurso vanguardista, y su visión de la Ciudad de México.

En mi primer estudio extenso sobre las literaturas de vanguardia en la América Latina, publicado hace ya veinte años, insistí en la idea de que esas literaturas eran una expresión esencialmente urbana y que prosperaban en lo general en el clima enriquecido de los grandes centros culturales de la región (Buenos Aires, Santiago de Chile, Lima y México en el mundo hispanoparlante, por ejemplo, y en el Brasil Río de Janeiro y São Paulo).¹ He mantenido este concepto en mis trabajos posteriores sobre las vanguardias, matizándolo un poco, claro está, para tomar cuenta más exacta de las excepciones.² Uno podría pen-

¹ El concepto se presenta en forma de hipótesis de trabajo, con este texto: "Significant literary activity is concentrated in, though not limited to, a rather small number of major centers in Latin America and Europe. Mexico City, Havana, Lima, Santiago de Chile, Buenos Aires —Montevideo, and Rio de Janeiro— Sao Paulo are primary American focal points. Paris and, to a lesser extent, Madrid are major European gathering points for travelers and for writers in exile". Véase "Latin American *vanguardismo*: Chronology and Terminology", *Tradition and Renewal*, ed. Merlin H. Forster (Urbana: U of Illinois P, 1975), 13-14.

² Por ejemplo, se expone de nuevo en forma revisada en "Toward a Synthesis of Latin American Vanguardism", en *Vanguardism in Latin American Literature*, eds. Merlin H. Forster y K. David Jackson (New York: Greenwood Press, 1990), 6-8.

sar, por ejemplo, en el grupo peruano Orkopata, que publicaba en la ciudad andina de Puno su revista vanguardista *Boletín Titikaka* (1926-1930),³ o en cenáculos brasileños que se reunían y publicaban sus revistas en las ciudades provincianas de Bahía, Belo Horizonte o Cataguazes, Minas Gerais.⁴ En sus dimensiones principales el vanguardismo mexicano muestra estos dos mismos ámbitos urbanos; los grupos se mueven en la gran metrópoli, la Ciudad de México, pero con un grupo por lo menos hay actividad notable en las ciudades provincianas de Puebla, Jalapa, Veracruz y Zacatecas. También, varios de los textos escritos durante los años de apogeo vanguardista utilizan en forma claramente reconocible el escenario capitalino; en otros casos la presentación de lo urbano es más borrosa o se asocia con otras ciudades. Propongo en este breve comentario entonces, explorar la importancia de lo urbano en el discurso vanguardista mexicano, examinando más de cerca algunos contextos y obras literarias que demuestran esta interesante figuración.

El vanguardismo mexicano tiene a mi parecer tres focos de actividad determinante: 1) el estridentismo, que entre 1921 y 1927 establece con sus manifiestos y revistas una posición agresivamente vanguardista; 2) el agorismo, que hacia el final de la década de los veinte intenta aplicar los principios vanguardistas a un discurso social y político; 3) el grupo de los "Contemporáneos", que durante toda la misma década, y más visiblemente a partir de 1925, busca en forma menos estrepitosa o política la renovación de las letras mexicanas de acuerdo con una visión universalista. En un aparte, debo reconocer que la designación de los Contemporáneos como vanguardistas no es universalmente aceptada. Por ejemplo, en un brillante comentario reciente, Luis Mario Schneider vuelve a presentar la posición en contra de esa ubicación, apoyando en gran parte su juicio en una definición

³ Para más información sobre el grupo y su revista, véase el estudio detallado de Vicky Unruh, "El vanguardismo indigenista de Alejandro Peralta", *Discurso Literario* 4.2 (Spring 1987): 553-565.

⁴ Se puede mencionar, por ejemplo, las revistas *Arco & Flexa* (Bahía, 1928). A *Revista* (Belo Horizonte, 1925-26) y *Verde* (Cataguazes, 1927-29).

muy estrecha del vanguardismo y en la ausencia entre los del grupo Contemporáneos de la típica actitud combativa, que Schneider caracteriza como “esa postura juvenil, desenfadada, exteriorista, nerviosa de imprevistas agresividades, de los impenitentes iconoclastas vanguardistas”.⁵ No es el momento para una consideración completa de este asunto, pero bástame decir que mantengo una visión más amplia del fenómeno vanguardista, una visión que permite gradaciones de compromiso y de práctica. Aun cuando no se expresaran con el discurso denunciador bastante conocido entre otros vanguardistas, había entre los Contemporáneos una conciencia de grupo y una búsqueda intensa de lo nuevo que permitían, que durante la década de los veinte, por lo menos ellos jugaran un papel significativo en la renovación de la cultura mexicana que se proponía el vanguardismo. La publicación compartida de revistas y antologías definitorias, por las cuales se mantenía una comunicación con otros grupos vanguardistas dentro y fuera del país, es evidencia persuasiva de esa conciencia de grupo y de su programa de mantener la literatura nacional al tanto de las corrientes innovadoras desde fuera del país. También, en la práctica literaria de su propia obra, los integrantes del

⁵ “Los Contemporáneos: la vanguardia desmentida”, en *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*, eds. Rafael Olea Franco y Anthony Stanton (México: El Colegio de México, 1994), 15-20. La tesis de Schneider se expresa así: “Esta búsqueda de correlaciones que por supuesto demarcan incertidumbres, me afirma en el convencimiento de que es errado aplicar a los Contemporáneos el concepto de vanguardistas” (17). Este rechazo se basa en una visión totalizadora de la vanguardia: “La actitud vanguardista reclama con rigor, so pena de infidelidad, no una voluntaria adhesión sino un definido y férreo compromiso de grupo con postulados precisos, tanto culturales como éticos; mandamientos en cierto aspecto inviolables, divulgados en manifiestos y cuya redacción parte por lo común del arrojo, de la arbitrariedad de un sólo portavoz... La vanguardia es un sistema totalizador del que no se puede extraer ni separar un solo indicio de su globalización...” (17, 19). Con esta definición —bastante exagerada en mi opinión— Schneider parece sugerir que se es vanguardista cien por ciento o nada. Aplicando esta formulación estrecha, entonces, para Schneider los Contemporáneos eran experimentadores que sólo utilizaban muchas de las prácticas del vanguardismo (“Es indudable que muchas de las narraciones y poesías de los Contemporáneos podrían considerarse incluidas dentro de la técnica vanguardista”, 20), pero sin un compromiso ideológico suficiente para ser denominados vanguardistas.

grupo mostraban el afán por lo nuevo y lo experimental que constituye piedra angular del vanguardismo, y varios de sus textos publicados durante estos años bien pueden considerarse de carácter vanguardista.

Establecida entonces esta disposición tripartita del vanguardismo mexicano —estridentismo, agorismo, Contemporáneos— quisiera ahora examinar en más detalle el motivo de la ciudad —particularmente de la Ciudad de México— como ámbito de acción y como elemento de creación literaria en cada uno de estos tres aspectos.

Vamos a comenzar con la más temprana y la más radical de estas dimensiones. Girando en torno a la figura de Manuel Maples Arce, y con la ayuda activa de Germán List Arzubide, Arqueles Vela y otros escritores jóvenes, el estridentismo estableció a partir de 1921 un programa agresivo y estrepitoso en contra de todos los valores establecidos, fueran culturales, literarios, sociales o políticos. Sus numerosos manifiestos, revistas y obras particulares buscaban sin falta la destrucción de lo convencional y la creación de un discurso adecuado para un mundo modernizado. Los integrantes del grupo se movían en un ámbito urbano —en la Ciudad de México centralmente pero con presencia establecida en otras ciudades provincianas—, sin preocuparse mucho por lo que pasaba en las zonas rurales del país. Veamos algunos ejemplos de este enfoque dominante.

Actual, Núm. 1, formulado por Maples Arce como “Hoja de vanguardia, comprimido estridentista de Manuel Maples Arce”, apareció en diciembre de 1921 en forma de cartel y fue fijado en los muros de la zona central de la Ciudad de México. Por entre las catorce secciones numeradas de la hoja y los gritos manifiestarios de “Muera el Cura Hidalgo” y “Chopin a la silla eléctrica!” se proyecta el trasfondo urbano de la capital, con sus calles y avenidas, con sus tranvías y sus automóviles, con sus edificios y rótulos comerciales. Cito del apartado 6 del texto:⁶

⁶ La fuente más completa de materiales sobre el grupo es *El estridentismo: 1921-1927*, con introducción, recopilación y bibliografía de Luis Mario Schneider (México: UNAM, 1985). Tomo este texto de las páginas 43-44.

VI. Los provincianos planchan en la cartera los boletos del tranvía reminiscente. ¿En dónde está el hotel Iturbide? Todos los periódicos dispépticos se indigestan con estereotipias de María Conesa, intermitente desde la carátula, y hasta hay alguien que se atreva integralmente asombrado sobre la alarma arquitectónica del Teatro Nacional, pero no ha habido nadie aún, susceptible de emociones liminares al margen de aquel sitio de automóviles, remendado de carteles estupendos y rótulos geométricos. Tintas planas: azules, amarillas, rojas.

En medio vaso de gasolina, nos hemos tragado literalmente la avenida Juárez, 80 caballos. Me ladeo mentalmente en la prolongación de una elipse imprevista olvidando la estatua de Carlos IV. Accesorios de automóviles, refacciones Haynes, llantas, acumuladores y dinamos, chasis, neumáticos, klaxons, bujías, lubricantes, gasolina. Estoy equivocado. Moctezuma de Orizaba es la mejor cerveza en México, fumen cigarros del Buen Tono, S.A., etcétera, etcétera. Un ladrillo perpendicular ha naufragado en aquellos andamios esquemáticos. Todo tiembla. Se amplían mis sensaciones. La penúltima fachada se me viene encima.

En su obra poética Maples Arce hace uso abundante de la ciudad y de metáforas urbanas, a veces enfocadas en la capital y a veces en una ciudad no específica. Por ejemplo en *Urbe* (1927), que lleva el sub-título de “Super-poema bolchevique en 5 cantos”, el poeta presenta la visión de una ciudad generalizada, nueva, de acero, que está en frenética actividad industrial. Cito como ilustración algunos versos del primer canto:

He aquí mi poema:

Oh ciudad fuerte
y múltiple,
hecha toda de hierro y acero.

Los muelles. Las dársenas.
Las grúas.

*Y la fiebre sexual
de las fábricas.*

Vrbe:
Escoltas de tranvías

que recorren las calles subversistas.
 Los escaparates asaltan las aceras,
 y el sol, saquea las avenidas.
 Al margen de los días
 tarifados de postes telefónicos
 desfilan paisajes momentáneos
 por sistemas de tubos ascensores.

En cambio, en “80 H. P.,” de *Poemas interdictos* (1927) Maples Arce da repaso, como en un panorama visto en un viaje en automóvil, a barrios reconocibles dentro de la Ciudad de México:

Los árboles turistas
 a intervalos
 regresan con la tarde.
 Se van
 quedando

atrás
 los arrabales
 del recuerdo

—oh el alegre motín de su blancura!—

Tacubaya.

San Angel.

Mixcoac.

Pequeños

alrededores de la música.

Después
 sólo las praderas del tiempo

Allá lejos
 ejércitos
 de la noche
 nos esperan.

En su obra *El movimiento estridentista*, una curiosa combinación de memoria y manifiesto dedicada a “Huitzilopxtli, manager del movimiento”, Germán List Arzubide desarrolla también una visión urbana. Un texto poético titulado “Ciudad número 1” presenta una escena de ciudad al atardecer, una ciu-

dad sin nombre en la cual son notables las comunicaciones modernas:

Ciudades que inauguran mi paso
 mientras los ojos de ella
 secuestran el paisaje
 El grito de las torres
 en zancadas de radio
 Los hilos del telégrafo
 van colando la noche
 y en las últimas cartas regresó la distancia

Aún más interesante en este texto de List Arzubide, sin embargo, es la creación de Estridentópolis, según el autor una “ciudad absurda, desconectada de la realidad cotidiana...” Tiene calles, clamor de tráfico, edificios con luces eléctricas, pero más que otra cosa tiene el movimiento, las personalidades y la palabra estridentistas:

Estridentópolis realizó la verdad estridentista: ciudad absurda, desconectada de la realidad cotidiana, corrigió las líneas rectas de la monotonía desenrollando el panorama. Borroneada por la niebla, está más lejos en cada noche y regresa en las auroras rutinarias; luida por el teclado de la lluvia, los soles la afirman en el calendario de los nuevos días; sus ventanas giran hacia los paisajes que decoraron de amplitud Ramón Alva de la Canal y Leopoldo Méndez; las calles se trizan contorsionadas de afanes inaugurales: por las aceras van los viajeros apesadados de tiempo; sus arquitecturas se han erigido de líneas audaces avisoras de la existencia: el alba la levanta cada vez más alta y más rígida, flota sobre el momento desenfrenado del medio día, entre el clamor anónimo del tráfico que desparrama las avenidas; en las tardes es fastuosa, maquillada de cielos solemnes.

Anclada en el abandono de sus edificios que despiertan de luces eléctricas las avanzadas de la noche, se escurre en el silencio; amplía sus avenidas y las liquida de paseantes para que en la soledad formal de las horas abandonadas a los temas ascensionales, los fundadores siembren sus palabras aviónicas. Arrasada por los discursos que dictan Maples Arce y list arzubide des-

de el balcón de las audacias, surge entre los proyectos a 100 h. p. de Germán Cueto, y es en cada mañana una ciudad nueva para los ojos de los que la corrigen de entusiasmos.

El último texto estridentista que quiero mencionar es *El Café de nadie* (1926), la novela breve de Arqueles Vela. Tomando el nombre dado a un café real en la calle que después fue Avenida Álvaro Obregón y donde se reunían los del grupo, la narración de Vela hace uso de una representación doblada. El ámbito general es de una ciudad, más sugerida que retratada, y de una calle transitada, “la avenida más tumultosa del sol”. El café se sitúa sobre esa avenida, pero al pasar por la puerta del café se entra en otra ciudad, oscura, atemporal y arruinada:

Cualquier emoción, cualquier sentimiento, se estatiza y se parapeta en su ambiente de ciudad derruida y abandonada, de ciudad asolada por prehistóricas catástrofes de parroquianos incidentales y juerguistas.

No hay dueño, hay solamente dos clientes habituales y al mesero “hipotético, innombrable” hay que llamarle repetidas veces. La figura central, la prostituta Mabelina, pasa de una ciudad a la otra, entrando al café desde la avenida externa con sus amigos y saliendo después. Mabelina llega a sentirse parte de este mundo interno, pero al leer una larga lista de nombres, que incluye los de los estridentistas principales, se da cuenta que es solamente un nombre más. Ella escribe ese nombre “Mabelina” repetidas veces sobre una de las mesas y después sale a la ciudad externa, dejando atrás la penumbra estática de la pequeña ciudad interna:

La única luz que seguía sosteniendo la vida del Café era la del reservado que ocuparan sistemáticamente los dos parroquianos. Al divisarla, Mabelina se queda un momento indecisa. Después, rectificándose, empuja la puerta del Café hacia el alba que va levantando el panorama de la ciudad.

El agorismo, centrado en la Ciudad de México en 1929 y 1930, merece aquí un comentario breve. Según José María Be-

nítez, uno de los integrantes del grupo, las agoristas buscaban poner su literatura “al servicio del pueblo y de la clase obrera mexicana, que se habían mostrado comprensivos de la obra de arte...”⁷ Gracias al apoyo de algunas personas y entidades oficiales, entre ellas el Dr. Alfonso Pruneda, lograron llevar a cabo varias exposiciones en la capital, como también la publicación de cuatro números de su revista *Vértice* y en 1929 una antología poética titulada *Agorismo*. Aparece en esa antología, sin firma, la siguiente exposición de principios:

El nuestro es un grupo de acción. Intelectualidad expansiva en dirección a las masas.

El agorismo no es una nueva teoría de arte, sino una posición definida y viril de la actividad artística frente a la vida.

Consideramos que el arte sólo debe tener objetivos profundamente humanos. La misión del artista es la de interpretar la realidad cotidiana. Mientras existan problemas colectivos, ya sean emocionales, ideológicos o económicos, es indigna toda actitud pasiva.

Precisada esta situación fundamental, consideramos cuestiones secundarias las de técnicas y teorización estética; lo que importa es responder categóricamente al ritmo de nuestro tiempo.

Agorismo:

Arte en movimiento
Velocidad creadora
Socialización del arte

En enero de 1930 se presentó otra declaración parecida, de la cual extraigo esta propuesta sobre la literatura:

⁷ “El estridentismo, el agorismo, Crisol”, en *Las revistas literarias de México*, Vol. 1 (México: INBA, 1963), 153. Sobre el agorismo véanse también: Carlos Monsiváis, “Los estridentistas y los agoristas”, en *Los vanguardismos en la América Latina*, ed. Óscar Collazos (Barcelona: Península, 1977), 117-122; Luis Mario Schneider, “Héctor Pérez Martínez: ¿estridentista o agorista?”, en *Estridentismo: memoria y valoración*, ed. Gabriela Berra (México: FCE, 1983), 229-240.

El grupo agorista, formado por intelectuales y artistas de vanguardia, se propone:.. b) Luchar porque nuestra literatura, desechando preocupaciones rigurosamente técnicas, se transforme en expositiva, educacional o combativa, tomando sus temas de los hechos y cosas circundantes y definiendo su posición al lado de las citadas mayorías.

Medidas contra expectativas tan estrechamente expresadas, hay que reconocer que las obras literarias de los agoristas nunca tuvieron gran vuelo. Sin embargo, no podemos menos que reconocer la presencia del grupo en el discurso vanguardista de la capital, como también su aportación, claramente enfocada sobre la dimensión social, al proceso teórico anti-intelectual comenzando por los estridentistas.

Queda todavía por comentar el tercer aspecto del discurso vanguardista en México, o sea del grupo de los Contemporáneos. A diferencia de los estridentistas, aquí no hay figura central sino "grupo sin grupo" de amigos, ligados por algunas experiencias en común: primero Bernardo Ortiz de Montellano, Carlos Pellicer, Jaime Torres Bodet, Enrique González Rojo y José Gorostiza, y después Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Jorge Cuesta y Gilberto Owen. Otra vez, a diferencia de los estridentistas y agoristas, la conexión más poderosa entre ellos no es un programa de manifiestos y pronunciamientos sino una serie de revistas literarias de primera línea y una partidaria antología de la poesía mexicana contemporánea. La publicación de grupo más importante fue la excelente revista *Contemporáneos* (1928-1931), a través de la cual se establecían relaciones con otros grupos latinoamericanos y europeos; otras revistas significativas fueron *Ulises* (1927-1928) y *Examen* (1932). Jorge Cuesta firmó el prólogo de la *Antología de la poesía mexicana moderna* (1928), la cual contribuyó a la definición del grupo pero despertó al mismo tiempo una controversia bastante amarga.

Marcadamente intelectuales y universalistas en sus conceptos y prácticas literarias, los Contemporáneos tomaban la vida cultural de la Ciudad de México como el escenario principal para sus actividades. Algunos de ellos eran capitalinos de naci-

miento, y era muy fuerte para varios la experiencia común en la Escuela Nacional Preparatoria. Sus publicaciones más importantes aparecieron en la capital, y recibían en muchos de sus proyectos el patrocinio de varias figuras de influencia en el gobierno nacional.

Este carácter urbano también se refleja en su producción creativa, sea poética, narrativa o dramática. La ciudad, y a veces la Ciudad de México, aparece con frecuencia como tema o simplemente para dar fondo reconocible a la presentación literaria. Examinemos brevemente algunos ejemplos.

Uno de los textos más tempranos y más interesantes es *El joven*, de Salvador Novo, escrita en 1923 pero no publicada hasta 1928, esta novela breve experimenta, entre otras cosas, con el punto de vista narrativo, especialmente en sus oscilaciones entre tercera y primera persona. En la historia de un día en la vida del protagonista, un joven recién salido del hospital, y también de un día en la vida de la ciudad. El joven ve todo, la bulla y el movimiento de la calle, con nuevos ojos:

Detuvo un camión. Reconoció al cobrador, que imperturbablemente gritaba, greñudo desde tan temprano y sin cambio siempre. El ruido de la calle era para él armonía sabida. Los trenes urbanos, como personas decentes, con un poco de todo, zafando el trole en las esquinas mientras los rápidos atropellaban los minutos, como nuevos ricos. ¡Todo, todo igual! Algunos carteles recientes. Se prohíbe fijar anuncios. Y los gendarmes de tráfico que instalan su oficina pública, ya al centro. Bajóse.

En los almacenes alzaban las cortinas de acero, y desde el fondo, saludaban avalanchas de zapatos. Se instalaban los sitios de autos. Olvidados de la noche anterior, los choferes enjugaban el coche afanosos, en mangas de camisa, y medían el aire de las llantas. Luego sentábanse, restregando con estopa sus manos, y decían: ¡listo! Hubo de retroceder, cauteloso. Pasó, homérico, un camión con una casa adentro. En jaulas, iban loros. Se adivinaban mesas, camas, acaso un piano de cola...

Fluyen a través de la mente del joven diversas impresiones motivadas por lo que ve en "su ciudad": los numerosos anuncios comerciales expuestos en la calle, los dentistas, el estado

de los diarios voceadores en la calle, la calidad de los automóviles, las boticas, las escuelas y los estudiantes, la literatura, la música popular, el cine, la cultura norteamericana. Estas impresiones se presentan como monólogo que describe la ciudad y al mismo tiempo define al narrador, y al fin del día el joven puede decir "Hay cosas invariables, que gustan siempre". Se establece, como ha sugerido Xavier Villaurrutia, una simbiosis entre la ciudad y la voz narrativa del joven:

Un joven ha atravesado la ciudad de México, la ha descompuesto en trozos para recomponerla y hacer de ella un todo, como un pintor cubista. Pero también la ciudad de México ha atravesado a un joven., lo ha descrito sin juzgarlo del mismo modo que el joven la describió a ella, sin acusarla, sin juzgarla ni condenarla".⁸

Jaime Torres Bodet incluye en *Destierro* (1930), uno de sus poemarios más originales, un sugerente texto titulado "Ciudad". El espacio presentado aquí no es la Ciudad de México, como en la novela de Novo, sino una ciudad fantasmal, no reconocible, onírica y fría. Hay anuncios eléctricos, hay movimiento rápido de automóviles, hay luces amarillas que parecen ser lunas, pero más que nada se palpa la sensación de estar en la vida artificial de un circo. Leo las primeras cuatro estrofas:

Recuerdo ahora un sueño de cólera y de viento
—a cien, a cien kilómetros—
en que los automóviles estampan
trolepes de fantasmas
sobre paredes de papel poroso.
músculos, brazos, piernas,
—ríos de sombra y bosques de blancura—
países numerados
del Atlas de esa enorme Geografía.
que enseñan los atletas en los circos.

⁸ *Textos y pretextos* (México: Casa de España, 1940), 88.

Un sueño
 en que el frío escarchaba las miradas
 con un barniz opaco, de párpados de hielo.

El público necesitaba
 pedir anteojos de humo para ver
 la sangre de las lunas amarillas
 en el clavel profesional
 con que la risa quema de pronto la cara de los payasos.

Las obras de Xavier Villaurrutia también mostraban en su mayoría un carácter urbano. Por ejemplo, muchos de los “nocturnos” de su poesía madura utilizan referencias a la ciudad en su presentación, por cierta una ciudad figurada y no identificada. Aparecen en esos poemas no la Ciudad de México reconocible, sino una ciudad fantasmal y nocturna con calles desiertas, esquinas despobladas, muros blancos o despintados, estatuas, bancos, puertas y escaleras. Leo como ejemplo algunas estrofas de “Nocturno de los ángeles”:

Hay recodos y bancos de sombra,
 orillas de indefinibles formas profundas
 y súbitos huecos de luz que ciega
 y puertas que ceden a la presión más leve.

El río de la calle queda desierto un instante.
 Luego parece remontar de sí mismo
 deseoso de volver a empezar.
 Queda un momento paralizado, mudo, anhelante
 como el corazón entre dos espasmos.

Pero una nueva pulsación, un nuevo latido
 arroja al río de la calle nuevos sedientos seres.
 Se cruzan, se entrecruzan y suben.
 Vuelan a ras de tierra.
 Nadan de pie, tan milagrosamente
 que nadie se atrevería a decir que no caminan.

Sus piezas teatrales representan otra dimensión de lo urbano en la obra de Villaurrutia, aunque no hay tiempo aquí para una con-

sideración detallada. Por ejemplo, en “El ausente” de *Autos profanos* (1943) la acción tiene lugar en la Ciudad de México actual, y se representa una familia capitalina de la clase media baja.

En 1940 Bernardo Ortiz de Montellano publica *Cinco horas sin corazón*, un tomo de nueve relatos narrativos breves. “Naturaleza muerta” toma la forma de un recuerdo de juventud narrado en primera persona. El narrador, ahora viejo, se acuerda de un país —“seco y azul, habitado de todo lo que ha muerto”— que conoció en sus andanzas juveniles por el mundo. No hay que avanzar mucho en la lectura para caer en la cuenta que se presenta a México, o aun más precisamente a la Ciudad de México, con abundancia de detalles organizados en grandes bultos estáticos, como si fuera una naturaleza muerta pintada. Los volcanes descritos en el tercer párrafo, por ejemplo, son un marco inconfundible, como lo son también el maguey, el nopal y el maíz que aparecen en el párrafo siguiente. La presencia de una gran ciudad moderna y centralizadora amplía la perspectiva.

Las calles del centro comercial, las de los negocios y las diversiones, se veían muy concurridas y, a veces, animadas por una multitud un poco silenciosa de hombres y mujeres meticulosamente vestidos a la europea, de maneras corteses y voces apagadas.

El narrador describe también la vida cultural de la ciudad, comentando la presencia de historiadores, novelistas, pintores y, claro está, poetas. Hay más de un detalle autorreferencial o de grupo capitalino en esta descripción:

Numerosos poetas también. Jóvenes inteligentes, cultos, tenían muy grave preocupación por las palabras, como si ningún idioma fuese propiamente el suyo, escribían bellos versos a la muerte que les rodeaba, sin reconocerla. En el espejo de agua de una cripta dedicada a la Poesía de sus antepasados habían hecho escribir —¿nostalgia de la muerte?— estas palabras: sueños, muerte de cielo azul, muerte sin fin (133).

Hemos querido con esta incursión en el discurso de los grupos vanguardistas en México explorar la importancia de la ciu-

dad —y más específicamente la Ciudad de México— como contexto y como motivo textual. Podríamos sugerir, creo yo, tres conclusiones:

1. El contexto existencial para los vanguardistas mexicanos es decididamente urbano, como yo había sugerido en términos más amplios al comenzar el trabajo. La Ciudad de México era ámbito de acción central para los tres grupos que hemos considerado, y en su mayoría los documentos publicados (manifiestos, revistas, libros) aparecieron allí. Al mismo tiempo, hubo otras ciudades —Puebla o Jalapa, por ejemplo— que figuraban en forma importante en las actividades de ciertos grupos.

2. En cuanto a lo textual, hay dos maneras en que se utiliza lo urbano en las obras vanguardistas. En una, la Ciudad de México —u otras ciudades reales— puede figurar en un texto en manera reconocible, generalmente de fondo o de marco para el asunto central de la pieza. En la otra, la figuración urbana puede ser imaginaria, muchas veces fantasmal o de sueño, y sin tener los lineamientos de una ciudad nombrada puede apoyar una sugerencia humorística o un estado emocional.

3. Tanto en los contextos como en los textos, creo que lo urbano representa un enfoque central para el vanguardismo, y que su estudio avanza en forma concreta la comprensión de un discurso peculiar y significativo.