

Manuel Maples Arce y Efrén Hernández: asomos a la prosa mexicana de vanguardia

Yanna Hadatty Mora

En el repaso por las simbolizaciones de los años veinte en México, sorprende la constante polarización al imaginar la ciudad, que oscila entre la visión del orden y del caos, la construcción y la destrucción, el registro epifánico y el apocalíptico. Fotografías, caricaturas, planos imaginarios, proclamas, grabados, pinturas, crónicas, poemas, narraciones, dibujos y escritos de planificación y urbanismo, traducen, en sus diferentes lenguajes, representaciones del deseo y del temor sobre la ciudad que se halla en proceso de transformación de manera tan evidente.

Ciudad vertical u horizontal, representada por un erguido guerrero águila o por una configuración de círculos concéntricos, segmentada por anuncios de ejes viales, urbe en que “no pasa nada” o en que todo cambia, el abanico que se despliega para representarla resulta extremadamente ambiguo. La mirada acerca de la ciudad, que se encuentra en las páginas en prosa de Salvador Novo, Efrén Hernández, Manuel Maples Arce, Gilberto Owen, José Martínez Sotomayor, Mariano Azuela, Xavier Villaurrutia o Arqueles Vela, coincide en su ambivalencia con las fotografías de Tina Modotti, Agustín Jiménez, Manuel Álvarez Bravo; con los grabados y dibujos de Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas y Leopoldo Méndez; con las pinturas de Manuel Rodríguez Lozano y Frida Kahlo; con los planos y escritos arquitectónicos de Carlos Contreras o José Luis Cuevas. Pocos –Maples Arce entre ellos– se pronuncian por la adhesión total a la ciudad moderna. Menos aún, por el total rechazo. La ambivalencia es una constante de la crítica de la modernidad, en el posicionamiento del intelectual coexisten el desafío a la comprensión, la necesidad de criticar y advertir, la celebración y el encomio¹.

¹. Zygmunt Bauman habla de esto en *Modernidad y ambivalencia*, México, Anthropos-UNAM, 2006.

Quizás solo a partir de una lectura interdisciplinaria se logre perfilar en cierto grado el imaginario de época. Al atender, por ejemplo, la sincronización con que pueden leerse la aparición de la prosa de vanguardia y la emergencia de las campañas de urbanización y planificación arquitectónica del Distrito Federal. Ambas se ocupan de manera central de pensar la ciudad. En 1922, se fundan el movimiento estridentista y la primera colonia moderna de la ciudad, *Chapultepec Heights*. Para México, son los años de la determinante “americanización de la modernidad”, cuando la idea de progreso pasa a ser equivalente a modelo capitalista norteamericano. En 1925, regresa de Estados Unidos quien llegaría a ser quizá el más importante urbanista de la época, Carlos Contreras, que proyecta durante los siguientes dos años el primer Plano Regulador de la ciudad de México. Una serie de conceptos se discuten. ¿Será México la ciudad moderna estilo Le Corbusier, de verticalidad y rascacielos; o una ciudad moderna más horizontal, en sintonía con el modelo alemán? Y, la pregunta más difícil de formular, dentro y fuera del ámbito de la arquitectura y el urbanismo, ¿será México una ciudad moderna? El plano de Emily Edwards (1932) la dota de un rostro autóctono, masculino, de valentía y raigambre azteca: la ciudad es un caballero águila; espacio acogedor de obreros, campesinos, estudiantes². Contreras se obliga a reflexionar en términos sociales e históricos (1927), antes de trazar su plano regulador (1933), que propone ordenar el desarrollo moderno en torno al Zócalo a partir de comunicar entre sí las arterias que conducen al centro de la ciudad³.

En otras latitudes, años más, años menos, diversos estudios sociológicos que luego formarán parte del corpus de las “teorías de la modernidad”, proponen que la ciudad, más que un conglomerado físico, humano, social, es “un estado mental, un cuerpo de usos y tradiciones, y las actitudes y sentimientos organizados que son inherentes a estos usos y son transmitidos con estas tradiciones”⁴. Ni un mecanismo físico, ni una construcción artificial; sino un producto de la particular naturaleza humana. O que la aglutinación de habitantes en megalópolis, conlleva un nuevo fenómeno humano; puesto que “el mundo externo se vuelve el mundo interno del individuo”, y la

². Se puede consultar sobre este tema el estudio de Teresita Quiroz Ávila, *La ciudad de México: un guerrero águila. El mapa de Emily Edwards*, México, UAM-Azcapotzalco, 2006. Cuadernos de Debate. El estudio reproduce de manera facsimilar el mencionado mapa.

³. En este sentido, se pueden consultar varios textos de Carlos Contreras, de reciente reedición. Ver Sánchez Ruiz, Gerardo (coord.), *Planificación y urbanismo visionarios de Carlos Contreras, escritos de 1925 a 1938. Raíces 2. Documentos para la historia de la arquitectura mexicana*, México, UNAM/UAM-Azcapotzalco/Universidad Autónoma de San Luis Potosí, diciembre de 2003.

⁴. Park, Robert E., “The City: Suggestions for the Investigation of Human Behavior in the Urban Environment”, en Park, Robert E.; Burgess, Ernest W. y Mc Kenzie, Roderick D., *The City (1925)*: “The city is, rather, a state of mind, a body of customs and traditions, and of the organized attitudes and sentiments that inhere in these customs and are transmitted with this tradition”, p. 1 (traducción mía).

modernidad es vista como una cultura material⁵. Que el urbanismo como categoría debe relativizarse, según las características de lo particular de la ciudad, estudiando sus variaciones⁶. Estas actitudes se anuncian ya en la prosa de esta generación.

80 caballos, 48 pisos: el manifiesto de Manuel Maples Arce

Quizá el texto más citado y conocido de la vanguardia mexicana sea *Actual N° 1. Hoja de vanguardia. Comprimido estridentista*, de Manuel Maples Arce (Papantla, Veracruz, 1898 - D. F., 1981). La hoja mural o “manifiesto en forma de cartel”⁷ aparece pegada en las paredes del centro de la ciudad de México, en diciembre de 1921⁸. Con su publicación se marca de manera inequívoca la datación oficial del movimiento estridentista⁹.

El manifiesto aparece en una “hoja impresa en papel Velin de colores” que funciona de soporte para una enorme fotografía¹⁰, una consigna con cierta

5. Simmel, Georg, “Die Grossstädte und das Geistesleben” (1903). La afirmación es recuperada por Rosario Palacios de un texto de D. Frisby (*Fragments of modernity: Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin*, 1985; citado por Palacio, Rosario, “La Metrópolis como cultura material: La Metrópolis y la vida mental como propuesta metodológica”, en *Bifurcaciones*, N° 4, primavera 2005).

6. Véase Wirth, Louis, *El urbanismo como modo de vida* (1938), trad. de V. Sigal, Buenos Aires, Nueva Visión, 1962.

7. Reyes Palma, Francisco, “La ciudad de la vanguardia. Un recorrido estridentista”, en Krieger, Peter (ed.), *Megalópolis. La modernización de la ciudad de México en el siglo XX*, México, UNAM (Instituto de Investigaciones Estéticas)/Instituto Goethe Inter Naciones, 2006, p. 94.

8. Como reconocen Jorge Luis Borges, Ida Rodríguez Prampolini, Merlin H. Forster, Tatiana Flores, Luis Mario Schneider, José Carlos Rovira; al parecer se da una confusión en la consideración de Jorge Schwartz, que ubica el acontecimiento en Jalapa —confundiéndolo quizá con otro manifiesto estridentista— y varios comentaristas lo siguen. Cfr. Forster, Merlin H., “La ciudad de México en el discurso vanguardista: texto y contexto”, en *Literatura mexicana*, Vol. 7, N° 1, 1996, pp. 23-37. Schwartz, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, FCE, 2002. Flores, Tatiana, “Clamoring for Attention in Mexico City: Manuel Maples Arce’s Avant-Garde Manifesto Actual N° 1”, en *Review: Literature and Arts of the Americas*. 69: 37 (2004-2), pp. 208-220. Schneider, Luis Mario, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, México, CONACULTA, 1997. Rodríguez Prampolini, Ida, “Antecedentes del surrealismo en México”, en Moraes Beluzzo, Ana María (ed.), *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*, São Paulo, Memorial da América Latina/UNESP, 1999, pp. 133-155. Rovira, José Carlos, “Naufragios en andamios esquemáticos: los estridentistas mexicanos en la ciudad futurista”, en Giménez, Enrique; Ríos, Juan A. y Rubio, Enrique (eds.), *Relaciones culturales entre Italia y España. III Encuentro entre las Universidades de Macerata y Alicante*, marzo de 1994, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000, pp. 150-163. Consulta del 4 de abril de 2007: www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/04704064244647173154480/p0000004.htm#l_15_

9. 1922-1927 —asumiendo que inicia el 31 de diciembre de 1921— según Luis Mario Schneider, quien sienta su cronología.

10. Reparar con detenimiento en la foto, Tatiana Flores, Vicente Quirarte, Ida Rodríguez Prampolini, Jorge Ruffinelli, Jorge Schwartz. Dice un comentario: “fotografía de burgués convencional, de traje y corbata y una gran flor en el ojal del saco” (Rodríguez Prampolini en Moraes Beluzzo, 1990, pp. 137-138). Hay un excelente autorretrato literario de Maples Arce que corresponde a esta época, y a la indumentaria del retrato: “En una de

disposición de ideograma, tipografías varias que componen cuatro títulos, y el cuerpo mismo de la proclama editada en los talleres gráficos de la Escuela de Huérfanos¹¹. La primera hoja alberga la introducción y cinco puntos de la misma y cierra con tres gruesas barras horizontales paralelas, junto a un gran signo de número. La segunda hoja destina dos tercios a los restantes nueve puntos y, en el último tercio, se alojan los nombres de más de doscientos miembros del supuesto directorio internacional de vanguardia. Citado e incluido con frecuencia en antologías¹², mencionado y revisado críticamente en más de una ocasión¹³, el texto constituye una pieza a la vez característica del género manifiesto, del movimiento estridentista, y de las vanguardias latinoamericanas. En franco antagonismo con académicos, poetas modernistas, artistas caducos, público de apacible gusto burgués, el autor veracruzano propone en sus líneas de manera teórica, irónica y militante, la urgencia del cambio en el arte:

En nombre de la vanguardia actualista de México, sinceramente horrorizada de todas las placas notariales y rótulos consagrados (...) me centralizo en el vértice eclactante de mi insustituible categoría presentista, (...) y categóricamente afirmo (...): Muera el Cura Hidalgo, Abajo San Rafael, San Lázaro, Esquina, Se prohíbe fijar anuncios.

las esquinas de la avenida Madero y Bolívar se hallaba instalado el café y restaurante *El Globo*, a cuya entrada había grandes espejos en los que al pasar sorprendía mi imagen de una manera extraña. Yo andaba siempre vestido al estilo inglés, generalmente de gris o de algún otro color oscuro, a rayas, sombrero de fieltro, polainas de ante, guantes de piel y un bastón prestado de la variada colección de mi padre. Solía detenerme al pasar frente al espejo a considerar mi silueta y, a veces, hasta me aproximaba a contemplarme de cerca, como para tener una idea más clara de lo que yo era y del aspecto que ofrecía a la sociedad que animaba aquel paseo. No podría decidir si mi aspecto era natural o rebuscado. ¿Sería yo ridículo como otros transeúntes que exageraban la nota de la moda, o me comportaba yo de una manera discreta?" En *Soberana juventud*, Madrid, Editorial Plenitud, 1967, pp. 48-49.

- ¹¹. Según dice Maples Arce en *Soberana juventud*, *op. cit.*, p. 123, y como recupera Julio César Martínez, 2000, p. 74. Continúa el recuerdo de Maples Arce: "Me puse a escribir un manifiesto. Apenas redactado éste, me fui a la imprenta de la Escuela de Huérfanos (...) El manifiesto fue fijado una noche, junto a los carteles de toros y teatros, en los primeros cuadros de la ciudad y, principalmente, por el barrio de las Facultades. Se distribuyó a los periódicos y se mandó por correo a diversas personas de México y del extranjero" (p. 123). Cfr. Martínez, Julio César, "Manuel Maples Arce: instante y permanencia", en *La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana*. N° 113, enero-marzo de 2000, p. 74.
- ¹². "Actual..." se incluye en antologías de manifiestos de vanguardia hispanoamericana, mexicana y de estridentismo. Ver Schneider, Verani, Osorio, Moraes Beluzzo, Schwartz, Corte Velasco, Mendonça Teles, Müller-Bergh. Cfr. Osorio, Nelson (ed.), *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1988. Corte Velasco, Clemencia, *La poética del estridentismo ante la crítica*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2003. Mendonça Teles, Gilberto y Müller-Bergh, Klaus, *Vanguardia Latinoamericana. Historia, crítica, documentos*. Tomo I, México y América Central, Madrid, Iberoamericana, 2000. Verani, Hugo J., *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*, México, FCE, 2003 (4ª edición).
- ¹³. Lo comentan ampliamente Luis Mario Schneider y Tatiana Flores.

Vale la pena destacar que se trata además de un texto con una considerable dimensión estética, construido a partir de neologismos, metáforas, prosopopeyas, que junto con las citas en otros idiomas constituye un asertivo *pastiche*, que va de la parodia de la tradición romántica a la exaltación de la retórica de vanguardia, en actitud profundamente iconoclasta, antagonista y neólatra:

V.- ¡Chopin a la silla eléctrica! (...) (M. M. A. *trade mark*) es una preparación maravillosa; en veinte y cuatro horas exterminó todos los gérmenes de la literatura putrefacta y su uso es agradabilísimo y benéfico. Agítese bien antes de usarse. Insisto.

En la voluntad de exterminio del manifiesto, afamado por inaugurar una nueva época, el “comprimido estridentista” es también un fármaco, e incluso un germicida que logra acabar con la enfermedad de la vieja literatura. El lenguaje de la ciencia y el de la publicidad se toman en préstamo, y la consigna “¡Chopin a la silla eléctrica!” se vuelve tan concreta como un gas letal contra las plagas, que al combatirlas salva y beneficia a la nueva literatura.

La voz que en el texto se manifiesta asume, por la correspondencia entre letra e imagen del desplegado híbrido, un rostro concreto y un nombre propio, que corresponden al fotografiado y signatario, que enuncia sus postulados en singular aunque sostenga desde la primera línea que lo hace “en nombre de la vanguardia actualista de México”, e incluya al final un largo directorio más internacional que local. De la intervención de este “personaje-narrador”, pues mucho de narrativo tiene la pieza mencionada, se desprende también la construcción de un espacio o escenario de ficción, que es en donde más nos interesa detenernos¹⁴. En este texto pionero ya se divisa lo que consideramos una de las principales características definidoras de la prosa mexicana de vanguardia: el devaneo entre el reconocimiento de la vieja ciudad de México, inamovible y real y el deseo de modernidad que traza sobre sus calles y muros la posibilidad, a partir de la distorsión que produce la velocidad en que se encuentra el observador –generalmente a bordo de un medio de transporte– para desdibujarla. En este caso, rascacielos, elevadores, trenes al infinito, se bosquejan por encima del trazado real de la Alameda Central, la avenida

¹⁴. Hay que destacar que es poco frecuente, a pesar del hibridismo extremo del género manifiesto, la construcción narrativa: “La discontinuidad frecuente en el manifiesto lo acerca a la estructura de la lírica que usa la forma fragmentaria y discontinua para expresar vivencias y sentimientos. Sin embargo, el manifiesto puede crear un discurso de relaciones cronológicas y causales como la épica sin integrarlas en una acción, por lo general ausente” (Kanev, Venko, “El manifiesto como género. Manifiestos independentistas y vanguardistas”, en *América 21. Polémiques et manifestes*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 1998, pp. 14-15).

Juárez, el Teatro Nacional, la estatua ecuestre de Carlos IV, irrealizándolos y volviéndolos entorno más utópico que cartográfico¹⁵.

En el ataque iconoclasta contra los valores patrios (“¡Muera el cura Hidalgo!”)¹⁶, aparece una inscripción que marca que “la Ciudad” para la prosa de la década, será inevitablemente, la ciudad de México: “abajo San Rafael-San Lázaro”¹⁷. La conocida ruta de transporte –que une entonces al pujante poniente de la ciudad, con el rezagado oriente– se rechaza quizá como parte de la representación real y funcional de la ciudad, junto con la interdicción abismada e irónica “se prohíbe fijar anuncios”, como parte de una hoja cuyo medio de transmisión consiste justamente en ser pegada en las paredes.

Pero es sobre todo en el punto VI donde se sitúa el escenario urbano reconocible, para dibujarse por encima del mismo uno ficticio; aquí se define al vocero de la proclama como un chofer urbano en el centro de México. Citamos el apartado completo:

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 estereotipos 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 eclipse imprevista olvidando la estatua de Carlos IV. Accesorios de automóviles, refacciones

¹⁵. Disentimos de la visión de José Carlos Rovira sobre el trazado preponderantemente futurista de la ciudad que lee en este texto de Maples Arce. Ya Guillermo de Torre consideraba que en el primer movimiento mexicano de vanguardia había al menos una síntesis ultraísta de dadá, futurismo. Por su parte, el texto de Tatiana Flores enfatiza de manera contundente la existencia de dos futurismos, y además, a partir de remarcar el desfase de fechas, explica la visión esperanzada y afirmativa de este texto de la vanguardia mexicana; además –como dice Hugo Verani– el estridentismo aúna elementos cubistas y ultraístas, por decir lo menos, a la adhesión futurista. Cfr. Rovira, José Carlos, “Naufragios en andamios esquemáticos: los estridentistas mexicanos en la ciudad futurista”, en Giménez, Enrique; Ríos, Juan A. y Rubio, Enrique (eds.), *Relaciones culturales entre Italia y España*. III Encuentro entre las Universidades de Macerata y Alicante, marzo de 1994. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000, pp. 150-163. Este comentario aparece también en Rovira, José Carlos, “La ciudad escondida en manifiestos: los estridentistas mexicanos”, en *Ciudad y literatura en América Latina*, Madrid, Editorial Síntesis, 2005, p. 161.

¹⁶. Que, como señala Tatiana Flores, se opone al patriótico grito mexicano del Día de la Independencia: “¡Viva el Cura Hidalgo!”. Flores, *Tatiana, op. cit.*, p. 213, nota 26.

¹⁷. A pesar del desplazamiento del centro de este mismo movimiento, que se sitúa en sus proclamas en la ciudad de México lo mismo que en Jalapa (Estridentópolis), Puebla, Zacatecas o Tamaulipas.

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., etc., etc. Un ladrillo perpendicular ha naufragado en aquellos andamios esquemáticos. Todo tiembla. Se amplían mis sensaciones. La penúltima fachada se me viene encima.

La ciudad de México para 1921, aún muy siglo XIX en sus fachadas céntricas, conserva sobre la calle San Francisco (hoy Madero) el añorado Hotel Iturbide, y en las portadas de los escaparates modernos, como lo son *Revista de Revistas* y *El Universal Ilustrado*, las portadas exhiben fotografías de María Conesa, la bailarina mexicana paradigmática del teatro de revista. Más cercana de la antigua “ciudad de los palacios” que del ideal moderno que amenaza con hacer emerger rascacielos de las entrañas urbanas sin previo aviso, México ofrece otra opción de contacto entre ella y el escritor de vanguardia. La estética determinante para esta construcción, es el culto a la velocidad y al ruido, metonimias del automóvil en que se puede recorrer en corto tiempo grandes espacios y recrearlos en esta cuarta dimensión, o desconocerlos por no poder fijar en ellos la mirada. A pesar de la temática netamente futurista –privilegio de lo nuevo y aversión hacia lo antiguo– la sintaxis del manifiesto está más cerca del cubismo que del futurismo: como en el cubismo, en el fragmento citado predomina el conglomerado de objetos expresados a través de sustantivos, en lugar del privilegio de las acciones encarnadas en los verbos y las onomatopeyas, propios de los textos futuristas. Asimismo, imágenes varias se yuxtaponen en un solo tiempo al grado de cerrar con una colisión o choque, cristalización irónica de la composición del *collage* privilegiada por este movimiento: muchos elementos diversos en un solo espacio. En cuanto se ingresa en el “sitio de automóviles, remendado de carteles estupendos y rótulos geométricos” que debe quedar junto al nuevo Teatro Nacional –hoy Palacio de Bellas Artes– la ciudad se tambalea con el desplazamiento del paseante ciudadano pasajero o al volante, a ochenta caballos de fuerza¹⁸, que le hacen contemplar con emoción cinética los carteles de la publicidad urbana: la exposición a admirar –que como toda exhibición de vanguardia que se precie, se exhibe fuera del museo– se encuentra en los soportes de papel y cartón de las tintas de colores primarios que componen los anuncios y sus mensajes, que bombardean al transeúnte consumidor-

¹⁸. Los ochenta caballos de fuerza parecen hablar de una gran potencia, en la realidad y en el imaginario de época. El Monoplano México que presume el Departamento de Aviación, para 1924, cuenta con un motor “Le Rhône” de 80 H. P., capaz de volar a 120 km/h. Cfr. *Álbum de las obras materiales de mayor importancia hechas por la Federación, durante el Gobierno Constitucional del C. General Álvaro Obregón (1920-1924)*, México, Comunicaciones y Obras Públicas, s/a. Valga mencionar la existencia de un poema de Maples Arce llamado “80 H. P.” en su poemario *Poemas interdictos* (1927). También el músico Carlos Chávez compone el ballet “H. P.” en 1926, luego rebautizado “36”, que se representa en Filadelfia en 1932 con escenografía y vestuario diseñados por Diego Rivera.

espectador del arte nuevo¹⁹. Los caballos de fuerza chocan con “el caballito”, apodo de la mencionada estatua, y como consecuencia del choque, un ladrillo se desprende del muro y cae en la cabeza del regocijado paseante, que en el accidente de tránsito encuentra el modo de “ampliar sus sensaciones”.

Otro momento en que aparece un escenario cinético se halla en el punto décimo de *Actual...*:

Las noticias se expanden por el telégrafo; sobre los rascacielos, esos maravillosos rascacielos tan vituperados por todo el mundo, hay nubes dromedarias, y entre sus tejidos musculares se conmueve el ascensor eléctrico. Piso cuarenta y ocho. Uno, dos, tres, cuatro, etc. Hemos llegado. Y sobre las paralelas del gimnasio al aire libre, las locomotoras se atragantan de kilómetros. Vapores que humean hacia la ausencia.

Igual que en el ultraísmo, el imagismo o el dadaísmo, es determinante la composición de la metáfora estridentista. Impera la visualidad cinética: la verticalidad del rascacielos asciende hasta las nubes que por su forma de protuberancias redondeadas e irregulares recuerdan la gibosa espalda del dromedario; y completan la imagen visual al parecer su movimiento por una lentitud semejante, de caravana en el desierto. A su vez, el edificio es un organismo de tipo creacionista, que entre sus músculos templados aloja al elevador que sube hasta el piso cuarenta y ocho al final de cuyo hiperbólico ascenso –más aún en tiempos en que la construcción de concreto duda aún en llegar a los cinco pisos en la ciudad de México– la máquina emerge con tal empuje que las guías se perpetúan imaginariamente en el cielo como unas barras paralelas al aire libre en que pueda ejercitarse el joven paseante deportista, y que coinciden con los postes de los cables eléctricos sobre las azoteas en la formación vertical y horizontal a la que se alude con la frase de inicio, “la expansión de las noticias por el telégrafo”. El movimiento de inmediato transforma nuevamente al objeto lírico por relación metonímica (de la parte por el todo, las nubes son objeto de otra metáfora: por su forma son como el vapor de la locomotora, y ahora las mismas dos líneas imaginarias se convierten en rieles por las que sigue transportándose a bordo de un ferrocarril por el firmamento, más allá del rascacielos, el personaje moderno). La economía del lenguaje es enorme, la construcción elíptica parece obedecer al pensamiento imaginativo del autor. Al parecer, se trata de mucho más que de futurismo; y el hibridismo de proclama-narración-cartel publicitario es sorprendente.

¹⁹. En la misma línea, Filippo Tommaso Marinetti publica el “Primer manifiesto futurista” en 1909: las primeras páginas se dedican a describir la carrera automovilística de tres amigos futuristas, bruscamente interrumpida por un accidente del tíburi de Marinetti que lo hace parar en un bache lleno de fango; y solo tras relatar el rescate del coche el poeta enuncia el manifiesto, sin perturbarse su felicidad “modernólatra” con el accidente. Cfr. Marinetti, Filippo Tommaso, *Manifiestos y textos futuristas*, Barcelona, Ediciones del Cotal, 1978.

Las posibles consecuencias negativas de la tecnología aplicada a la velocidad y el desplazamiento –para nosotros hoy bien conocidas: contaminación ambiental y sonora, sobrepoblación y hacinamiento, agotamiento de recursos naturales, tensión continua de los habitantes– están lejos de percibirse por parte de esta vanguardia eufórica de inicios de los años veinte, en donde incluso “el humo de las fábricas”, las “humeantes chimeneas de rojo y negro”, “los muelles efervescentes y congestionados”, “el régimen industrialista de las grandes ciudades palpitantes”; y “el humo azul de los tubos de escape, que huele a modernidad y a dinamismo”, son exaltados como objetos de la nueva belleza²⁰.

En sus memorias sobre estos años de vida en la ciudad de México, *Soberana juventud*, Maples Arce testimonia el encuentro autobiográfico del escritor provinciano y la capital: “Continué buscando la belleza sorpresiva. La ciudad, que a veces me era hostil y otras, seductora, me ofrecía los elementos del éxtasis y la magia (...). Yo estaba en medio de aquel andamiaje, alerta a la sensación, al relámpago imaginativo, a la comunicación humana y a la instancia fugaz” (Maples Arce, 1967: 79). La idea de la belleza furtiva de la ciudad, nunca hierática o de tarjeta postal, parece casi únicamente aprensible para quien la espera agazapado desde los andamios, como un cazador oculto: la metáfora habla de la nueva concepción estética de lo provisional, del *work in progress*, no la obra maestra, sino la pieza en construcción, inacabada por principio, concepto sumamente vanguardista.

Efrén Hernández, “en la periferia del corazón”²¹

Las primeras narraciones de Efrén Hernández (León, Guanajuato, 1904-D. F., 1958) corresponden al período que va de 1928 a 1941²². Coincidimos con la crítica que las valora, por la época y las características formales, dentro del espíritu de las vanguardias. John S. Brushwood propone llamar

²⁰. Estos elementos corresponden al punto IV del manifiesto, excepto el último, que es del punto V.

²¹. El principal urbanista mexicano para 1927 afirma, acerca de la construcción desordenada de la ciudad en torno a la traza en damero del zócalo: “El carácter de la ciudad de México en su núcleo central, es decir, en lo que fue la ‘traza’ de Cortés en 1521, debe conservarse. Perteneció el corazón de la ciudad al tipo de cuadrícula. La Plaza de la Constitución fue, sigue siendo y será, el centro cívico de la gran Metrópoli mexicana. El resto de la ciudad pertenece, no tan solo al tipo ‘esporádico’, sino al de ‘parches o sinapismos’, en la periferia del corazón.” La cita es de Contreras, Carlos, “Proyecto de un Boulevard de Circunvalación Interior para la ciudad de México”, 1927, en Sánchez Ruiz, Gerardo G. (coord.), *Planificación y urbanismo visionarios de Carlos Contreras, escritos de 1925 a 1938. Raíces 2. Documentos para la historia de la arquitectura mexicana*, México, UNAM/UAM-Azcapotzalco/Universidad Autónoma de San Luis Potosí, diciembre de 2003, p. 71. (bastardillas mías).

²². De estos textos, “Tachas” y “Unos cuantos tomates en una repisita” datan de 1928; y los cuentos recogidos en *El señor de palo* –“Santa Teresa”, “Un gran escritor muy agradecido”, “El señor de palo” y “Un clavito en el aire”– son de 1932; mientras que la edición llamada *Cuentos*, de 1941, recoge, además de “Tachas” y los del libro anterior, “Incompañía”, “Sobre causas de títeres”, la versión definitiva de “Unos cuantos tomates en una repisita” y “Una historia sin brillo”.

“Modernist” a Hernández por su distancia con la narración tradicional, y lo encuentra próximo al gesto de los novelistas líricos de su generación –Owen, Mallea, Jarnés, Giraudoux, Woolf²³–. Y afirma: “La obra de Efrén Hernández va desde los experimentos de la época vanguardista hasta la reafirmación de las mismas tendencias en la nueva novela”²⁴. Hugo J. Verani sostiene que, en el caso mexicano, después de Arqueles Vela, “otro escritor aún más singular desvía el interés hacia una narrativa despreocupada de la tradición realista: Efrén Hernández (...) A partir de experiencias cotidianas Hernández deja libre la imaginación para hilvanar ideas imprevistas en un contexto completamente abstraído, con el énfasis puesto en el acto de contar”²⁵; Verani y Hugo Achugar deciden incluir “Tachas” en su antología *Narrativa vanguardista hispanoamericana* (México, 1996).

Dentro de la obra narrativa de Hernández, que corresponde al período delimitado para este rastreo, queremos detenernos en un cuento que se ciñe especialmente al espacio de la vecindad y de la casa de huéspedes. Se trata de “Unos cuantos tomates en una repisita” (1928-1934). La primera versión consultada, de enero de 1934, corresponde al primer fragmento largo del relato, en el que se describe el espacio de una vecindad, partiendo de la afirmación siguiente: “la vecindad entera está acabándose”. La descripción del espacio precario y derruido se presenta plena de hiperbólico humor y lirismo:

No vi nunca paredes más ruinosas, pilares más comidos, techos más combos ni pisos más deshechos. Vieja, lo que se llama vieja, como ninguna otra es esta casa, tanto que precisamente por su vejez es por lo que en la tradición del barrio la elevan a contemporánea de Iturrigaray, el virrey. Y lo más grave es que aseguran que desde tan remotos tiempos, no ha venido a pasarle un albañil ni por el pensamiento²⁶.

Cosa no hay aquí o porción de cosa que no sea de Damocles: canteras, vigas, ladrillos, etc., día y noche están suspensos, detenidos en semejantes hebrechitas de cabello, que yo tengo a milagro el que la lluvia de caliches, con ser tan pertinaz, no haya tenido hasta la fecha otras consecuencias que la de dar ocupación a la sirvienta que aquí barre, romper varios trastes, y reformarle en quién sabe qué artes las narices a uno de los gallos de la portera²⁷.

23. Brushwood, John S., “Efrén Hernández y la innovación narrativa”, en *Nuevo Texto Crítico*. I, 1, 1988, pp. 85-95.

Brushwood reitera 1928 como año de publicación de “Unos cuantos tomates...”, cuando dice “cuento publicado el mismo año que ‘Tachas’”, p. 88.

24. *Ibid.*, p. 93.

25. Verani, Hugo J., “La narrativa hispanoamericana de vanguardia”, en Verani, Hugo y Achugar, Hugo, *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. México, UNAM (Coordinación de Difusión Cultural/Direcciones de Literatura)/Ediciones del Equilibrista, 1996, pp. 50-51.

26. Hernández, Efrén, “Unos cuantos tomates en una repisita. Cuento de amor”, en *Fábula. Hojas de México*, I, enero de 1934, p. 124.

27. *Ídem*.

La versión de 1941 se ocupa con morosidad del derrotero que Serenín Urtusástegui, el protagonista, debe completar para alcanzar su cuarto:

(...) para llegar a él, necesita adentrarse en treinta metros de zaguán, en seguida, atravesar de lado a lado un patio tal, que para poder reconocer a un individuo situado al otro extremo, es necesario violentar los ojos; después hay que emprender la ascensión de una escalera, a cuyos pies, hasta los gatos se persignan para subir bien [...] y al fin le es preciso entrar por un pasillo semejante a la cara de la muerte (...) Y en ese pasillo, a la derecha mano, queda la puerta de su estancia, mejor dicho, buharda²⁸.

Para continuar con la hipérbole, no son solo los gatos los que deben tomar precauciones, sino aún las hierbecitas, lo que se puede

(...) observar [en] la extremadísima cautela con que trepan por esta escala las enredaderas, y que no ajustan ni con mil y más de sus deditos ensortijados para apegarse y tantalear, y el gozo con que llegan por fin a la azotea, no parece sino que se abren de júbilo y revientan con verdes agradecimientos al Señor, por haberlas sacado con bien del riesgosisimo paso en que venían²⁹.

Además del uso hiperbólico de superlativos, encontramos en el cuento gran cantidad de prosopopeyas –muy propias, por lo demás, de la cuentística de Hernández³⁰–, para los objetos de la vecindad:

El piso, más que piso, es un costillar de vigas directamente expuestas a la vista, es esqueleto casi mondo de su piel de pavimento, y su aspecto es semejante al de un puente de ferrocarril, sobre el que, del tren del tiempo, acarreador de ruinas, hubieranse caído unos escombros³¹.

Si para esos mismos años se encuentra en boga la defensa de la modernidad de la arquitectura “descarnada”, de monumentos que muestran su identidad de estructuras de ingeniería –al estilo de la Torre Eiffel o del mexicano Museo del Chopo– se contraponen la exaltación de la caducidad de Hernández en esta irónica figura de la vecindad esquelética, puente de rieles obstaculizado

28. Hernández, Efrén, *Cuentos*, México, Imprenta Universitaria, 1941, pp. 155-156.

29. *Ídem*.

30. En este sentido, cfr. el análisis del cuento “Santa Teresa” (1932) de Yanna Hadatty Mora, Cap. II. I., “Un gran globo morado que llena la noche. La tradición resignificada”, en *Autofagia y narración. Estrategias de representación en la narrativa iberoamericana de vanguardia (1922-1935)*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2003, pp. 88-98.

31. Hernández, *Cuentos*, *op. cit.*, p. 157.

por escombros; más costillar de fósil antediluviano que exaltación moderna de la estructura y el espacio³².

En un espacio tal, la simple acomodación de los muebles resulta una proeza, en los casos más riesgosos –en especial, del respaldo de la cama– estos deben atarse con alambre a unas puntas en la pared, pues el suelo está lleno de hundimientos, tablas que falsean, o agujeros visibles, que podrían hacer descalabrar al morador. Semejante al caso del oxímoron del “cuarto poco adecuado para vivir” con que inicia el cuento “Santa Teresa” (1932)³³, la vecindad resulta un “hospedaje inhóspito”, en el que en cada cabeceada en una silla se expone la crisma. Este es, sin embargo, el espacio hospitalario para el tímido enamorado, que en el hacinamiento de la vecindad encuentra del otro lado de su cuarto a la mujer de sus sueños: entonces nos enteramos de la condición particular del joven, Serenín suspira por “la chinita que vive detrás de la pared de enfrente”, una vecina joven, casada (por conveniencia) con un “turco” mayor que ella, y que corresponde a Serenín en el platónico enamoramiento. El único contacto entre ambos son los tomates del título, que ella cubre a besos antes de lanzar, uno cada tarde, a la entrada de la habitación del joven. Este los recoge y venera dispuestos en una repisita –improvisado altar de amor– que concita la atención de los habitantes de la vecindad, a quienes –por no poder confesar los verdaderos motivos– pretexto una adoración “religiosa” por dichos vegetales, con lo cual todos los inquilinos desfilan con variadas excusas por el cuarto del joven, para atestiguar la idolatría con propios ojos.

La crítica reciente de Hernández sostiene que sus narraciones son notables “entre otras cosas porque se mueven en ambientes alejados del realismo que entonces imperaba, y para las cuales la gran Historia, la historia patria, apenas es tomada en cuenta”³⁴. El acontecimiento con que remata la narración es justamente un evento de esta “gran Historia”: el asesinato del general Álvaro Obregón, que pone en alarma a la ciudad. Efectivamente, el 17 de julio de 1928 –recién reelecto presidente para el período 1928-1934– Obregón es asesinado en una comida en el restaurante La Bombilla de San Ángel, concitándose una conmoción tras su muerte. Si, como propone Luis Mario Schneider en la cronología de la obra de Hernández, el texto en su primera edición es también de 1928, al haber aparecido en dicho año en las páginas

32. Se puede recordar que la torre Eiffel hacia los años 20 se vuelve ícono de los artistas plásticos, fotógrafos y literatos (así ocurre, como con muchos otros, con poemas de Guillaume Apollinaire, Vicente Huidobro, Jorge Carrera Andrade, Juan Florit).

33. “Ahora que me estoy fijando, este cuarto no es un cuarto a propósito para vivir”, es la primera oración de “Santa Teresa”. Cfr. Hernández, Efrén, *El señor de palo*, México, Acento, Editorial de Estudiantes, 1932, p. 11.

34. Toledo, Alejandro, “Efrén Hernández: vocación de la rareza”, en *Confabulario*, año 2, N° 90, 7 de enero de 2006, p. 3.

de la inhallable revista *Fhanal*, se trataría de un acontecimiento inmediato que se incorpora a la ficción³⁵.

Serenín salió a la calle. En la calle se encontró con que la gente no hablaba de otra cosa que de la muerte de Obregón. Frente al Palacio Nacional hormigueaba una multitud inmensa. Los periódicos lanzaban extras cada media hora y los ciudadanos los arrebataban, materialmente, de las manos de los papeleros. Era un acontecimiento terrible, inesperado, que cambiaría del blanco al negro los destinos de la patria (...)³⁶.

En este sentido, la respuesta de los excluidos del proyecto moderno, en este caso los habitantes de la mencionada vecindad, consiste en poner el cercado en torno de su espacio colectivo como barricada frente al acontecimiento histórico, y definir sus propias proporciones de lo descomunal. El narrador representado es uno de los vecinos, por él sabemos que el centro de las ocupaciones mentales y sociales de la vecindad es ocupado por las frecuentes discusiones sobre la calidad de las ataduras de amor, o bien sobre si el agujero del cuarto de Serenín merece ser llamado ventana. Respecto del magnicidio, los mismos moradores de la vecindad permanecen inalterados en su vivencia cotidiana, perturbados únicamente por la rareza del culto de Serenín:

...en la vecindad, especialmente entre el elemento femenino, el asesinato del presidente electo, era un suceso pálido carente de interés. En nuestro país todos los presidentes acaban de ese modo y, además, en la vecindad sí se había dado un caso verdaderamente extraordinario. El verdadero ejemplar, el verdadero pánico, era que Serenín tuviera en su cuarto, sobre su repisita, unos tomates³⁷.

De este modo, lo que parece una respuesta típica de Hernández, de inversión de las jerarquías –la pequeña historia común sobre la gran Historia nacional– se convierte en respuesta cabal: si el proyecto de ciudad moderna que venía forjándose desde el porfiriato no consideraba el desarrollo de otros sectores sociales que los medios y altos, ¿por qué los excluidos habrían de trastornar su cotidianidad por un acontecimiento que finalmente solo afectaba a los beneficiarios del proyecto?³⁸ Después de todo, y aunque el crecimiento

35. En la hemerografía de Hernández, ubica Schneider dos publicaciones dentro de esta desconocida revista: *Fhanal*, México, Trenzas, 1928. “Unos cuantos tomates en una repisita”, 1928. Cfr. Hernández, Efrén, *Obras. Poesía. Novela. Cuento*. México, FCE, 1965, bibliografía por Luis Mario Schneider, p. 417.

36. Hernández, Efrén, *Cuentos*, 1941, p. 184.

37. *Ídem*. Más allá de la hipérbole irónica, se debe recordar que durante los primeros gobiernos revolucionarios se cometieron los magnicidios de Madero (1913), Carranza (1920) y Obregón (1928).

38. Ángel Rama estudia en lo literario la obra de Mariano Azuela como emergencia de la clase media, acelerada por la Revolución entre los años 20 y 40, pero originada en el porfiriato. Cfr. Rama, Ángel, “Mariano Azuela: ambición y frustración de las clases medias”, en *Literatura y clase social*, México, Folios, 1983, pp. 144-183.

del área urbana era mayor al de la población, esto no redundaba en una distribución del área incorporada a los sectores más desfavorecidos, sino por el contrario, la migración provocaba un progresivo hacinamiento para la mayoría carente de recursos, en espacios tildados de insalubres³⁹.

Fuera del aval de veracidad que confiere hacer coincidir un acontecimiento de la “realidad” –la historia de México– con la anécdota del cuento, en estos textos encontramos otras marcas que corresponden al mundo ajeno a la ficción, no necesariamente pintado de manera realista: los espacios urbanos, las costumbres de época vinculados a estos, en el caso de Hernández, especialmente las vecindades. Según Vicente Martín Hernández, en su estudio arquitectónico sobre la vivienda en la ciudad de México, uno de los rasgos que dan a un alojamiento el carácter de vecindad, es el elemento socializador, sobre todo en las más miserables de estas:

La vecindad puede considerarse como un mundo semihermético, o como un recinto claustral, donde numerosas familias viven en la comunidad de la miseria, o de la pobreza en una decorosa humildad. (...) La relación mental y social que establecen los moradores con la sociedad y con el mundo no se pueden comprender solamente a partir de la unidad familiar (...) sino de la totalidad del orden que representa la vecindad como conjunto multifamiliar, pues es ésta la que determina con sus características sociales y antropológicas la constitución de estas pequeñas sociedades cerradas (...) La vecindad desde el punto de vista antropológico es eje y centro de todos los caminos y orientaciones hacia el mundo exterior. A partir de ella se mide la lejanía y la proximidad de todos los espacios y la orientación de todos los rumbos⁴⁰.

Según Mario Barbosa Cruz, además de los hoteles, florecieron en la época tres tipos de alojamientos temporales: casas de huéspedes, mesones y dormitorios públicos. Vecindades o casas de huéspedes, los diez centavos a pagar por derecho de puerta al llegar pasadas las diez de la noche, u olvidar las llaves, aparecen en varios cuentos del autor. Dice de ello Edmundo Valadés: “tener los diez centavos para que la portera le abra la puerta, como

39. Barbosa Cruz, Mario, “Insalubres e inmorales: alojamientos temporales en la ciudad de México, 1900-1920”, en *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*. Universidad de Barcelona, VII, 146 (053), 1 de agosto de 2003, p. 12. Consulta del 13 de octubre de 2006: [http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-146\(053\)](http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-146(053)). htm: [E]ra difícil cumplir el modelo en una ciudad de México en crecimiento y en medio de la crisis política y social más profunda del siglo XX. El aumento de esta población fue considerado en otros contextos de ese momento de cambio de siglo como el símbolo de la ciudad moderna (...) entre tanto, estos alojamientos insalubres e inmorales eran la puerta más accesible a una ciudad que crecía desordenadamente y que no tenía la capacidad para alojar a la creciente población.

40. Martín Hernández, Vicente, “12d. Vecindades II”, en *Arquitectura doméstica de la ciudad de México (1890-1925)*, México, UNAM (Escuela Nacional de Arquitectura), 1981, pp. 110-113.

era obligada costumbre en los barrios de esa ciudad esfumada”, o no tenerlos, constituye la tragedia de los personajes de Hernández⁴¹.

Como el marido es medio avaro, siempre discute antes de dar los diez centavos que es uso dar a la portera, por cada abierta de puerta después de las diez de la noche. Así que ésta, por desquite, no hace con éste como con los demás que no discuten el pago, y lo deja que entre a oscuras⁴².

En todo caso, señalamos que se trata del primer período dentro de la obra narrativa de Hernández⁴³. La crítica coincide en enfatizar su posibilidad de ampliación del realismo y la renovación que el autor significa para las letras mexicanas. En esta dirección se puede sostener, como respecto a otra de sus obras lo señalara José Rojas Garcidueñas, que su obra “tiene doble importancia: la de usar una técnica hasta hoy desusada en la composición de novelas mexicanas y, por otra, el ampliar considerablemente el ámbito y el sentido de lo real superando el naturalismo tradicional para llevarlo a una más compleja integración con elementos humanos de mayor profundidad”⁴⁴.

* * *

Las dos vertientes de la renovación, utópica y distópica, una vanguardia siempre experimental, que en estas apresuradas cuartillas vinculamos con la euforia vanguardista; o la ampliación del realismo a través de la apropiación de estrategias de ruptura formal que posibilitan la inclusión de la dimensión psíquica de lo real, al expresar los deseos, los temores y las ensañaciones de los personajes mediante el humor, la focalización subjetiva, los juegos de lenguaje, la alusión mítica, la inversión de las jerarquías, determinarán los posteriores rumbos de la prosa mexicana moderna⁴⁵. Euforia y disforia de la modernidad son los amplios rangos en que se mueve esta escritura, que se apropia de la herencia de las vanguardias históricas de manera ecléctica y personal.

41. Valadés, Edmundo, “Efrén Hernández o de la inocencia”, en *México en el Arte*, N° 11, diciembre de 1985, p. 10.

42. Hernández, Efrén, “Unos cuantos tomates...”, *op. cit.*, p. 178.

43. Sobre la imposibilidad de considerar restrictivamente a Hernández un autor realista y mexicano, o un autor de vanguardia, ver López Parada, Esperanza, “Fulanos y paráliticos, nadadores medianos, nacidos serios y muchachos con malas condiciones”, en *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes, Iberoamericana*, Vervuert, 1999, pp. 45-54.

44. Rojas Garcidueñas, José, “Notas sobre tres novelas mexicanas”, en *América*, N° 59, febrero de 1949, p. 247. En el caso de Hernández, Rojas Garcidueñas comenta *Cerrazón sobre Nicomaco, ficción harto doliente* (1946). Las otras obras comentadas son de Agustín Yáñez, *Al filo del agua* (1947) y de Mariano Azuela, *La mujer domada* (1946).

45. John Fletcher y Malcolm Bradbury lo señalan de este modo, para la tradición europea, poniendo en los extremos a André Gide y *Los monederos falsos* (1925) y Virginia Woolf y *La señora Dalloway* (1922), respectivamente. Ver Fletcher, John y Bradbury, Malcolm, “O romance da introversão”, en *Modernismo. Guia geral*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999, pp. 322-339.

Bibliografía

- Albiñana, Salvador, “Ensayo de una ciudad. México en la fotografía de Agustín Jiménez”, en *Lars. Cultura y ciudad*, N° 5, 2006, pp. 38-43.
- Barbosa Cruz, Mario, “Rumbos de comercio en las calles: fragmentación espacial en la ciudad de México a comienzos del siglo XX”, en *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1 de agosto de 2006, vol. X, N° 218 (84). <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-218-84.htm>
- Becerra, Gabriela (ed.), *Estridentismo: memoria y valoración*, México, FCE, 1982. Col. Sep 80, N° 50.
- Cano Ballesta, Juan, *Literatura y tecnología. Las letras españolas ante la revolución industrial*, Madrid, Orígenes, 1981.
- Caws, Mary Ann (ed.), *Manifiesto*, en *A Century of Isms*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2001.
- Cervantes, Francisco, “Efrén o el otro Hernández. Con tachas que son cualidades”, en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, 185, mayo de 1986, pp. 24-28.
- Córdova, Carlos A., *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*, México, Editorial RM, 2005.
- Espinosa López, Enrique, “Tercera parte (1901 a 1930)”, en *Ciudad de México. Compendio cronológico de su desarrollo urbano (1521-2000)*, México, Instituto Politécnico Nacional, 2003.
- Gallo, Rubén, *Mexican Modernity: The Avant-Garde and the Technological Revolution*, Cambridge, MIT, 2005.
- García-Sedas, Pilar, “Madrid ultraista. Xalapa estridentista. La ciudad múltiple de Humberto Rivas”, en *Lars. Cultura y ciudad*, N° 5, 2006, pp. 32-37.
- Long, Mary K., “Writing the City: The Chronicles of Salvador Novo”, en Corona, Ignacio y Jörgensen, Beth (eds.), *The Contemporary Mexican Chronicle: Theoretical Perspectives on the Liminal Genre*, Albany, State University of New York Press, 2002, pp. 181-200.
- Mangone, Carlos y Warley, Jorge, *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*, Buenos Aires, Biblos, 1994.
- Monahan, Kenneth Charles, *Manuel Maples Arce and Estridentismo*, Tesis doctoral, Northwestern University, 1972.
- _____, “El apogeo del movimiento estridentista”, en *La palabra y el hombre*, N° 40, oct.-dic. 1981, pp. 119-136.
- Pappe, Silvia, “Como si se le hubiese encogido la indumentaria ideológica: el estridentismo”, en *Latinoamérica. Anuario de estudios latinoamericanos*, N° 34, 2001, pp. 167-188.
- Pasquel, Leonardo, “Sobre un logro angular”, en *América, época nueva*, N° 60, 1949, p. 128 y pp. 114-128.
- Revistas Literarias Mexicanas Modernas. Antena. Monterrey. Examen. Número.* México, FCE, 1980. Primera edición facsimilar.
- Villaurrutia, Xavier, “Efrén Hernández”, en *Examen*, N° 2, septiembre de 1932, p. 25.