

“Chopin a la silla eléctrica”: notas estridentes y tecnologías sonoras en el arte mexicano del veinte*

“Chopin to the electric chair”: strident notes and sound technologies in mexican art from the twenties

Iván Andrés Espinosa Orozco ^a
Georgetown University, Estados Unidos
ivan.espinosa.orozco@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl27.csen>

Recibido: 10 enero 2023
Aceptado: 19 febrero 2023
Publicado: 30 diciembre 2023

Resumen:

En este artículo analizo la inserción de medios tecnológicos sonoros en las producciones artísticas realizadas por los estridentistas mexicanos. Mediante el análisis de poemas y manifiestos de Manuel Maples Arce, pinturas y grabados de Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal y Fernando Bolaños Cacho, así como de la fotografía de Tina Modotti, planteo una reconstrucción histórica de las tensiones entre el registro visual y el registro aural en el arte estridentista. Propongo que esta tensión entre lo visual y lo sonoro corresponde al encuentro de la influencia futurista del arte europeo con las tendencias modernizadoras del México posrevolucionario. Asimismo, sostengo que este diálogo entre sonidos e imágenes traza una reconfiguración de la ciudad mexicana moderna, ya no a partir de cómo luce ante los ojos, sino de cómo suena y se comunica con el resto del mundo, principalmente por medio de las ondas hertzianas.

Palabras clave: estridentismo, radio, sonido, futurismo, modernismo, México.

Abstract:

In this article, I analyze the insertion of sound technologies in the artistic production of the *estridentistas* in Mexico. Through the analysis of poems and manifestos by Manuel Maples Arce, paintings and prints by Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal, and Fernando Bolaños Cacho, as well as the photographic work of Tina Modotti, I present a historical reconstruction of the tensions between the visual and the sonic registers in the *estridentista* art. I contend that this tension between the visual and the sonic arenas corresponds to the encounter of the influence of European futurism and the modernizing trends of Mexico after the Revolution. Furthermore, I argue that the dialogue between sound and images traces a reconfiguration of the modern Mexican city, not in terms of how it looks to the audience's eye, but in terms of how it sounds and communicates with the rest of the world, mainly throughout Hertzian waves.

Keywords: Estridentismo, Radio, Sound, Futurism, Modernism, Mexico.

La llegada de la radio como tecnología en Latinoamérica no solo implicó la difusión de manifestaciones artísticas a partir de un nuevo medio de comunicación, sino un nuevo tema de inspiración en el arte de la región. Valga como ejemplo un afiche promocional de un radioconcierto organizado por la Beneficencia Pública en el Distrito Federal que apareció en las calles de la Ciudad de México a principios de 1932. El “Radioconcierto por dementes de la Castañeda” sería transmitido el 24 de febrero en la Estación Radio-difusora XEFO (emisora de propaganda del Partido Nacional Revolucionario [PNR]), y se anunciaba como la “primera vez en el mundo” en la cual “los enajenados transmitir[ían] su canto por radio” (Figura 1). Más allá de los detalles promocionales del concierto, el afiche incluía un detalle que llamaba la atención: un grabado del artista plástico mexicano Leopoldo Méndez hecho en madera de hilo que acompañaba la parte inferior izquierda del cartel. Allí, una figura que recuerda a las ilustraciones de Dios del Antiguo Testamento está rodeada de cuatro de los principales artistas mexicanos de principios del siglo XX, representados en el grabado como los músicos que participarían en el radioconcierto promocionado. En la esquina inferior izquierda del grabado, un alborozado Diego Rivera vestido con un traje precolombino interpreta un *teponaxtle*, un tambor Azteca hecho de madera. Acompañándolo más arriba, Dr.

Notas de autor

^a Autor de correspondencia. Correo electrónico: ivan.espinosa.orozco@gmail.com

Atl, pintor y escritor mexicano de principios del siglo XX, aparece tocando las matracas impetuosamente. Mientras tanto, en la parte superior derecha, Moisés Sáenz, antiguo secretario privado de José Vasconcelos y director de las Misiones Culturales en México para la época, hace sonar una campana. Finalmente, en la parte inferior derecha, el muralista David Alfaro Siqueiros aparece tañendo un arpa en forma de hoz, con una corona que parece recordar a la figura bíblica del Rey de Judá. De esta manera, los cuatro artistas aparecen aquí, caricaturizados y convertidos en músicos en el *Concierto de locos*¹ (1932) de Leopoldo Méndez que acompaña el póster.



FIGURA 1.

Detalle de *Radio-concierto por dementes de la Castañeda*. Xilografía

Fuente: Leopoldo Méndez (1932). Fotografía de Pablo Méndez.

Como elemento material, el afiche del “Radioconcierto por dementes de la Castañeda” tenía una función más performativa que publicitaria: la Castañeda era un hospital mental de la capital mexicana y no existen registros de la difusión del espectáculo promocionado. Como afirma Deborah Caplow, es probable que la xilografía de Méndez sea simplemente una broma por medio de la cual se impugna la cordura de los artistas allí representados (91). La intención humorística del radioconcierto, sin embargo, parece apenas anecdótica frente al enfoque sonoro que sugiere el grabado de Méndez. En la imagen, más que presenciar el encuentro de cuatro figuras de la cultura del México posrevolucionario, nos encontramos con un momento de tensión entre las tecnologías visuales (el póster, el grabado) y las manifestaciones sonoras en el arte mexicano. El énfasis en la importancia del radioconcierto pone en evidencia cómo el sonido aparece como forma esencial de transmisión del mensaje, incluso por encima del contenido visual del afiche.

Asimismo, el póster evidencia cómo la radio, utilizada aquí como medio de difusión del falso concierto, aparece como una tecnología que expresa de una forma inmediata la fascinación con la modernidad tras el final de la Revolución Mexicana. Aunque apareció en 1932, propongo que en el afiche de Méndez se pueden rastrear las huellas de la admiración por la llegada de la radio y la masificación de los medios tecnológicos sonoros tras el final de la Revolución Mexicana. Justamente, este encanto inicia en México con la emergencia del estridentismo, un movimiento artístico que en 1921 apareció intempestivamente con intenciones de enviar a “Chopin a la silla eléctrica” como caballo de batalla representativo de la modernización de los esquemas literarios de la década del veinte.

En este ensayo analizaré la forma en la cual los estridentistas despiertan el interés en la exploración de los avances tecnológicos sonoros de principio de siglo XX en la producción artística mexicana, en un vaivén en el que un futuro proyectado por el arte europeo se encuentra con lo que denomino un presente continuo — el *actualismo*— del proyecto modernizador de México en la década del veinte. Aquí, la radio, el teléfono y el telégrafo aparecen como elementos comunes de representación en las pinturas y los poemas pertenecientes al estridentismo. De este modo, en un primer momento, examinaré la influencia del futurismo italiano en el nacimiento del movimiento estridentista y cómo la percepción de sonido se pone en evidencia en su primer manifiesto, publicado a finales de 1921. Posteriormente, describiré la forma en la cual el sonido aparece como elemento de inspiración en los primeros poemas producidos por los estridentistas, particularmente en el caso de los *Andamios interiores* (1922) de Manuel Maples Arce. Luego, analizaré la forma en la cual la consolidación del proyecto estridentista cambia la línea del tiempo de referencia artística de la inspiración futurista a una suerte de actualismo que plantea el presente mexicano como el símbolo de la modernidad. En esta etapa, se masifica la producción artística de poemas y pinturas que expresan la transición de un México prerrevolucionario hacia uno posrevolucionario, enmarcado por la llegada de medios tecnológicos sonoros. En este aspecto, hago énfasis en la producción artística de Fermín Revueltas y la forma en la que manifiesta esta modernidad ruidosa que conjuga la arquitectura prerrevolucionaria irrumpida por las tecnologías traídas por la radio, en una suerte de respuesta al estridentismo desde la pintura. Posteriormente, planteo cómo la primera transmisión radial en la Ciudad de México está íntimamente relacionada con la producción artística estridentista, particularmente en la creación (y difusión sonora) del poema “TSH”, de Maples Arce, acompañado de su representación visual, realizada por Fernando Bolaños Cacho en 1923. Finalmente, identificaré el viraje en la representación artística de las tecnologías del sonido en el movimiento estridentista después de 1925, tras la vinculación de Maples Arce con el gobierno de Veracruz. Dicha alianza promueve la creación de Estridentópolis, la ciudad ficticia que serviría como epítome de un sueño estridentista que dista de tener los elementos originales que se encuentran en el primer manifiesto de Maples Arce. De esta manera, analizo los acercamientos y alejamientos existentes entre la competencia de las culturas ‘aurales’ y visuales ante la emergencia de nuevas tecnologías de la comunicación en México y, por extensión, en la producción artística latinoamericana.

El análisis del enfoque sonoro del estridentismo debería empezar por su indudable alusión al sonido desde el propio nombre del movimiento artístico. Siguiendo la retórica de Noé Jitrik, el estridentismo “como nombre, ya es una imagen [...] que une a la calidad de sustantivo la de adjetivo” (29), por cuanto la denominación de estridencia ya plantea en sí misma una imagen doblemente acústica —la primera, siguiendo el matiz del estructuralismo saussureano, y la segunda, que recuerda la idea de ruido propuesta por el significante—. Así, aunque Jitrik sugiera que, probablemente, “la palabra ‘estridentismo’ fue adoptada sin necesidad de dar una explicación ni de fundamentar la elección” (29), a partir de un seguimiento de las formas que inspiraron a Manuel Maples Arce, fundador del movimiento estridentista, es posible rastrear la influencia del futurismo italiano en el nacimiento de este fenómeno artístico. La escogencia del nombre *estridentismo*, según Rubén Gallo, responde a una lectura del poema “À l’Automobile de course” (1905) de Filippo Tommaso Marinetti, escrito en francés. Allí, Marinetti exalta el ruido producido por un auto de carreras describiéndolo desde su culto al ruido: “Dieu véhément d’une race d’acier / automobile ivre d’espace / qui piétine d’angoisse, le mors aux dents **stridents** [Dios vehemente de una raza de acero / automóvil embriagado de espacio / que pisotea con angustia el bocado con dientes **estridentes**)]² (346, citado en Gallo 310; énfasis mío).

De la misma manera, en su poema *Zang-Tumb-Tumb* (1914), también Marinetti menciona la estridencia y la importancia del ruido en sus versos: “1 m. più in alto oscillazione **stridente** d’un trave aperto a forbice sotto il coolar della sabia [en lo alto vibraciones **estridentes** de una viga abierta como tijeras bajo el frescor de la arena]” (citado en Gallo 311; énfasis mío). Asimismo, en su “Fondazione e manifesto del futurismo” (1909), Marinetti sostiene que una muerte domesticada “e a quando a quando si stendeva a terra con un rumore di mascelle **stridenti**, mandandomi, da ogni pozzanghera, sguardi vellutati e carezzevoli

[de vez en cuando, se echaba al suelo con un ruido de mandíbulas **estridentes**, lanzándome desde cada charco miradas aterciopeladas y acariciadoras]” (84; énfasis mío). En síntesis, la emergencia del estridentismo parece ser una herencia de la lectura del futurismo italiano desarrollada por Manuel Maples Arce antes de la publicación del primer “Manifiesto estridentista”.³

La herencia futurista expresada en el nombre del movimiento mexicano liderado por Maples Arce se materializa con mayor ahínco en el documento conocido como el “Primer manifiesto estridentista”, el cual apareció publicado como afiche en las calles de Puebla (a manera de póster, recordando la publicidad del radioconcierto de Méndez) el 31 de diciembre de 1921, solamente cinco años después de la culminación de la experiencia futurista italiana. En la primera edición de *Actual* —un guiño a la propuesta de rompimiento con la propuesta futurista y el planteamiento de un *actualismo* desde el arte—, la “Hoja de vanguardia” del “Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce” contiene catorce principios que se hicieron manifiesto del estridentismo, acompañados de una fotografía del fundador del movimiento estridentista que ocupa la mayor parte de la hoja. En el texto, Maples Arce inicia con una separación de la tradición nacionalista mexicana. Después de citar la subversión de Marinetti, entre otros, el primer manifiesto estridentista inicia con un grito antinacionalista: “MUERA EL CURA HIDALGO” (Schwartz 162), recordando a Miguel Hidalgo y Costilla, la figura que, según los registros históricos, había proclamado la independencia mexicana en 1810.

En este aspecto, vale la pena destacar una diferencia entre los principios estridentistas y aquellos del futurismo que, como he discutido, sirven de inspiración para el movimiento creado por Maples Arce. Así, mientras que Marinetti no esconde sus intenciones ultranacionalistas, al punto de dedicarle su trabajo *Futurismo e fascismo* (1924) “al mio caro e grande amico Benito Mussolini [a mi querido y gran amigo Benito Mussolini]” (2), el estridentismo inicialmente se distanció de las tendencias nacionalistas mexicanas. Por el contrario, en su manifiesto, Maples Arce promueve la idea de la transgresión de las fronteras nacionales en el arte. El poeta sugiere directamente: “Cosmopoliticémonos. Ya no es posible tenerse en capítulos convencionales de arte nacional”, y añade que “las únicas fronteras posibles en arte son las propias infranqueables de nuestra emoción marginalista” (Schwartz 166). La idea de lo cosmopolita y el rompimiento de la idea de lo *nacional* en el modelo estridentista se justifica desde la presencia de medios de comunicación y la invención de nuevas tecnologías, entre ellas el telégrafo y la radio. Esta última es entendida como un “Teléfono sin hilos”, como definiría Maples Arce en el acrónimo “TSH”, poema celebratorio de la radiofonía, y que de hecho constituye el primer testimonio auditivo de una estación radial en la ciudad de México el 8 de mayo de 1923.

Asimismo, el manifiesto afirma su admiración por las palabras de Marinetti respecto a la exaltación del movimiento de un automóvil, expresado de la mano del “apasionamiento decisivo” de Maples Arce “por las máquinas de escribir” (Schwartz 164). “Es necesario exaltar en todos los tonos estridentes de nuestro diapason propagandista, la belleza actualista de las máquinas”, afirma un alborozado Maples Arce, antes de reforzar su idea de renovación tecnológica de las formas clásicas con su conocida misiva: “¡Chopin a la silla eléctrica!”⁴ a la cual agrega su marca personal (Schwartz 164). Como afirma Elissa Rashkin, para Maples Arce el presente, con su énfasis en la industrialización, parecía más estimulante que los valores estéticos provenientes de otras vanguardias (27). Justamente, este presente industrial se materializa en la exaltación de la radio y los sonidos traídos por la renovación tecnológica de principios de siglo XX, los cuales se manifestaron en la poesía estridentista a través de figuras como el propio Maples Arce, Arqueles Vela, Germán List Arzubide o Salvador Gallardo, y en la pintura, por medio de Fermín Revueltas, Jean Charlot y, principalmente, Ramón Alva de la Canal.

La primera manifestación literaria de este interés por los sonidos traídos por la tecnología se manifiesta en la colección de *Poemas radiográficos* de Manuel Maples Arce, publicada bajo el nombre de *Andamios interiores* (1922). Allí, Maples Arce brinda un énfasis más que evidente a la presencia de la radiofonía como tendencia tecnológica que, como proponía en su manifiesto, rompe con las barreras de lo nacional y accede a un espacio cosmopolita, propio del entendimiento de la llegada de la modernidad a Latinoamérica. El primer poema de

la colección, "Prisma", plantea un escenario donde el silencio del poeta lo sitúa en un lugar de contradicción frente a una ciudad estruendosa, moderna pero actual, rodeada de ruidos industriales:

El insomnio, lo mismo que una enredadera,
se abraza a los andamios sinoples del telégrafo,
y mientras que los ruidos descerrajan las puertas,
la noche ha enflaquecido lamiendo su recuerdo.

El silencio amarillo suena sobre mis ojos.

Prismal diáfana mía, para sentirlo todo! (*Andamios interiores* vv. 12-17; énfasis mío)

La presencia del ruido se repite a lo largo del poema. En principio, el poeta reconoce aquellos sonidos que son tan fuertes que "descerrajan las puertas" (*Andamios interiores* v. 14), usando una posible metáfora del alcance del sonido de la radio como medio que llega a todos los hogares. Asimismo, Maples Arce plantea la imagen visual de una metrópoli cuyo paisaje está interrumpido con los "andamios del telégrafo", los cuales aparecerán más tarde en el poema. Posteriormente, la voz poética recuerda que el silencio humano (el suyo y el de la amada) se rinde ante la estridencia de la ciudad: "Hoy suenan sus palabras más heladas que nunca / Y la locura de Edison a manos de la lluvia!" (*Andamios interiores* vv. 23-24).

La mención a Edison y su locura no es fortuita ni exclusiva de este poema. Ya en la introducción de este ensayo, he planteado cómo Leopoldo Méndez publicó su afiche promocionando un concierto falso en el cual eran dementes quienes interpretarían la música. Asimismo, en "TSH: poema de la radiofonía",⁵ Maples Arce plantearía que en el "Manicomio de Hertz, de Marconi, de Edison! / El cerebro fonético baraja / la perspectiva accidental / de los idiomas" (citado en Gallo, "Poesía sin hilos" 830). En este orden de ideas, como afirma Gallo, el sonido de la radio y, en general, los producidos por las nuevas tecnologías en la ciudad "llen[aron] los cielos de música extraña [...] y de palabras en lenguas incomprensibles [...]; una serie de comunicaciones que gran parte del público consideró como incomprensibles, irracionales y desquiciadas" ("Poesía sin hilos" 830). Este argumento sobre la superposición de los sonidos de las nuevas tecnologías sobre el ambiente citadino se puede extender a los versos finales de "Prisma", en los que Maples Arce sugiere que, tras el encuentro de los amantes,

Locomotoras, gritos,

Arsenales, telégrafos.

El amor y la vida

son hoy sindicalistas,

y todo se dilata en círculos concéntricos. (*Andamios interiores* vv. 39-43)

Así, al final del poema es el caos sonoro de la ciudad el que se superpone a los sentimientos del poeta. Aunque según Rashkin el ruido masificado de la metrópolis no evita que el silencio de la voz poética se sostenga en su interacción con la ciudad (45), los silencios del poeta no quedan vacíos; la ciudad ruidosa lo acompaña en tanto ya hace parte del ambiente cotidiano del México moderno. En "Prisma", así como en todos los poemas de la colección de *Andamios interiores: poemas radiográficos*, lo que el poeta destaca son justamente las invenciones tecnológicas que han llegado al México posrevolucionario para cambiar el ambiente y hacer que, como en el poema, todo se mueva alrededor de los "círculos concéntricos" que recuerdan las ondas hertzianas de la radio.

De la misma forma en que la poesía de Marinetti se puede entender como un punto de partida para el pensamiento de Maples Arce y como una inspiración para la creación del movimiento estridentista mexicano,

la colección de poemas de *Andamios interiores* sirvió como punto de inspiración para otros artistas que, con el paso del tiempo y la consolidación del proyecto estridentista, respondieron a la propuesta de Maples Arce en diferentes formas. Por ejemplo, después de la difusión de un segundo “Manifiesto estridentista” el primero de enero de 1923, el apoyo del principal núcleo del movimiento —List Arzubide, o Salvador Gallardo, cuyos nombres aparecen en el manifiesto, o Fermín Revueltas, cuya obra artística genera correlatos con la obra de Maples Arce— se materializó en nuevas creaciones artísticas.

Entre estas nuevas producciones de arte, uno de los artistas que responde de manera más enfática a los *Andamios interiores* de Maples Arce es Fermín Revueltas, quien a sus veintidós años difundió su obra *Andamios exteriores* (1923), indudablemente respondiendo a la colección del fundador del estridentismo (Figura 2). La obra de Revueltas es una acuarela en la cual aparecen dos paneles que muestran la transición de un México prerrevolucionario, arraigado a las tradiciones del campo y acompañado de una fuerte exaltación nacionalista, hacia una versión industrial del país después de la revolución, enmarcada por la llegada de máquinas y tanques que dan acceso a una supuesta modernidad. Del mismo modo, Revueltas inicia lo que parece un elemento común a buena parte del arte estridentista, en el cual el diseño de cables o antenas de telégrafo y teléfono irrumpen el ambiente rural mexicano y plantean la llegada de la modernidad a partir de la representación de estos elementos. Así, los cables son representados como elementos metonímicos de la radio, el telégrafo y el teléfono, los medios sonoros estudiados en este ensayo.

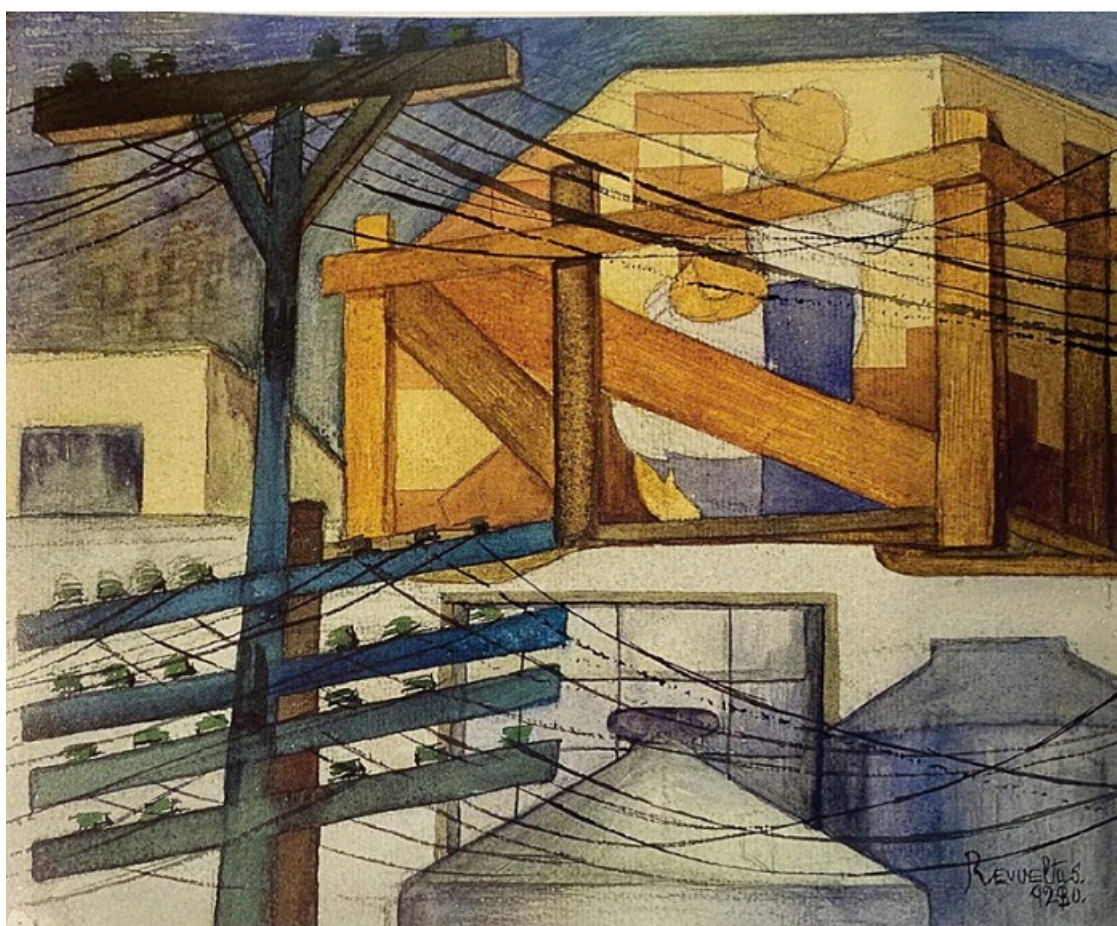


FIGURA 2.

Andamios exteriores (Revueltas, 1923). Acuarela

Fuente: Museo Nacional de Arte, Conalcuta, INBA (Erttinger 83).

En *Andamios exteriores*, la división de los paneles se presenta a partir de los cables telefónicos, aunque bien podrían ser de un telégrafo. Los trabajadores, vestidos con colores claros y utilizando sombreros, se encuentran

sobre los andamios, mientras que los cables que los rodean introducen la escena de la modernización del país, representada por los tanques ubicados en el panel inferior y por las antenas telefónicas. Los colores grises metálicos y azules de los postes dirigen la atención del espectador hacia los trabajadores y, como afirma Lynda Klich, a partir de este contraste entre lo que constituye el “México antiguo” y lo que se podría llamar un “México ‘moderno’”, Revueltas incluyó a los trabajadores en su mural para hacerlos un emblema de la modernidad emergente mexicana tras el periodo revolucionario (“Estridentópolis” 107). Asimismo, Tatiana Flores observa que los cables eclipsan la figura de los trabajadores, quienes pueden bien ser interpretados como los sustitutos de los muralistas mexicanos que, detrás de la representación de un México moderno, se mantienen arraigados a sus costumbres nacionales y a una idea de mexicanidad (“Murales estridentes” 122).

Para Maples Arce, la entrada de las nuevas tecnologías y su representación en el arte estridentista tenía que ver con la exaltación de los “agentes de eficiencia” de un espíritu renovador en México, entre los cuales se destacaban los medios de comunicación, además de nuevos medios de transporte o la explotación de la electricidad en México (“El espíritu nuevo” 416). Por tal razón, es común encontrar en las pinturas de Fermín Revueltas elementos que exaltan esta transición renovadora en el ambiente rural mexicano para la búsqueda de la modernización del espacio. Además de los *Andamios exteriores*, Revueltas ilustró paisajes donde el espacio rural mexicano se ve modificado con la llegada de los medios comunicativos sonoros. En *Puerto* (Figura 3), incluso las figuras que representan el agua aparecen modificadas por la llegada del telégrafo, tecnología cuyo sonido cambia la dinámica sobre la modernización mexicana. Para Flores, es la unión entre los cables y el agua la que explica de una mejor forma la invasión de la tecnología en el paisaje natural (*Mexico’s Revolutionary Avant-Gardes* 102). Los cables se superponen en el paisaje rural y ponen en evidencia una transición de los espacios rurales mexicanos hacia una representación del México moderno.



FIGURA 3.

Detalle de Puerto. Óleo sobre tela

Fuente: Fermín Revueltas (1921). Fotografía de Rolando Sánchez.

Una situación similar ocurre en *Indianilla* (1921) y en *Paisaje con líneas de alta tensión* (1924), acuarelas donde Revueltas realiza un proceso similar de irrupción de los “agentes de eficiencia” en el paisaje nacional mexicano. En *Indianilla* (1921), por ejemplo, Revueltas describe la inserción de los cables —un elemento común en el arte estridentista— de una casa mexicana para cambiar su función de un espacio habitable hacia la de una estación de trenes, con una estación telegráfica incluida, en la que los cables, de nuevo, superponen la escenificación del paisaje del país a partir de la modernidad.

Paisajes con líneas de alta tensión (1924) (Figura 4), por su parte, ya no plantea la inserción de lo moderno a partir de cables telefónicos, sino a partir de torres eléctricas que irrumpen en el paisaje montañoso mexicano. La naturaleza prerrevolucionaria aparece en el fondo de la pintura, sin embargo, son las líneas de alta tensión sostenidas por las torres de electricidad las que corresponden al primer plano. En este orden de ideas, la obra

de Revueltas parece, más bien, unas “Líneas de alta tensión con paisajes”, reconfigurando la prioridad de los elementos respecto a su distribución en la pintura.⁶



FIGURA 4
Paisajes con líneas de alta tensión. Acuarela
Fuente: Fermín Revueltas (1924).

Según Klich, la obra de Revueltas se puede entender como una suerte de apropiación de la representación del paisaje en pintores como José María Velasco, quien participó en las Ferias Mundiales de finales de siglo XIX, mostrando los picos elevados mexicanos como signos de nacionalismo (“Estridentismo’s Technologies” 268). Como en el resto de las pinturas de Revueltas, el paisaje se ve irrumpido por el arribo de tecnologías como la electricidad que, como discute Klich, llegan con compañías extranjeras, enfatizando así el carácter cosmopolita del arte estridentista.⁷ También es importante mencionar que, aun cuando la representación de estos paisajes en la pintura de Revueltas procura representar la modernidad, la plantean desde un “presente industrializado”, como propone Maples Arce en su primer manifiesto:

Nada de futurismo. Todo el mundo, allí, quieto, iluminado maravillosamente en el vértice estupendo del minuto presente; atalayado en el prodigio de una emoción inconfundible y única y sensorialmente electrolizado en el “yo” superatista, vertical sobre el instante meridiano, siempre el mismo, y renovado siempre. **Hagamos actualismo.** (Schwartz 167; énfasis mío)

Al observar las obras de Revueltas, asistimos a esta representación *actualista* del México postrevolucionario, donde la renovación del paisaje no se ve confundida con halos futuristas —al menos no en las obras hasta aquí mencionadas—, y se plantea un México renovado, mas no inexistente ni utópico.

Finalmente, la artista italiana Tina Modotti, quien vivió en el México de la década del veinte y participó del ambiente estético del estridentismo —existen documentos que dan cuenta de un gran intercambio epistolar con Germán List Arzubide—,⁸ también participó de esta dinámica de exaltación de la modernidad mexicana a partir de la representación de los medios sonoros. En *Postes con cables telefónicos* (ca. 1924), Modotti toma la perspectiva de un paisaje en blanco y negro, donde la única irrupción del ambiente es aquella de los postes de teléfono y los cables que unen el paisaje (Figura 5). El plano central de la fotografía muestra un poste de

teléfono que enfatiza la presencia de los cables. No obstante, un detalle adicional llama la atención: alrededor de la torre central, varios postes de electricidad a la izquierda tienen una figura diferente, semejante a la cruz cristiana —quizás un gesto de contraste entre el arraigo religioso en el arte mexicano y la irrupción de las tecnologías sonoras—. Su fotografía, cabe anotar, fue posteriormente incluida en la *Revista de Artes Plásticas Forma* en 1927, lo cual confirma la representación de los cables como un fenómeno que representa metonímicamente la inserción de medios de comunicación sonoros como el telégrafo, el teléfono o la radio en el paisaje visual y sonoro mexicano.

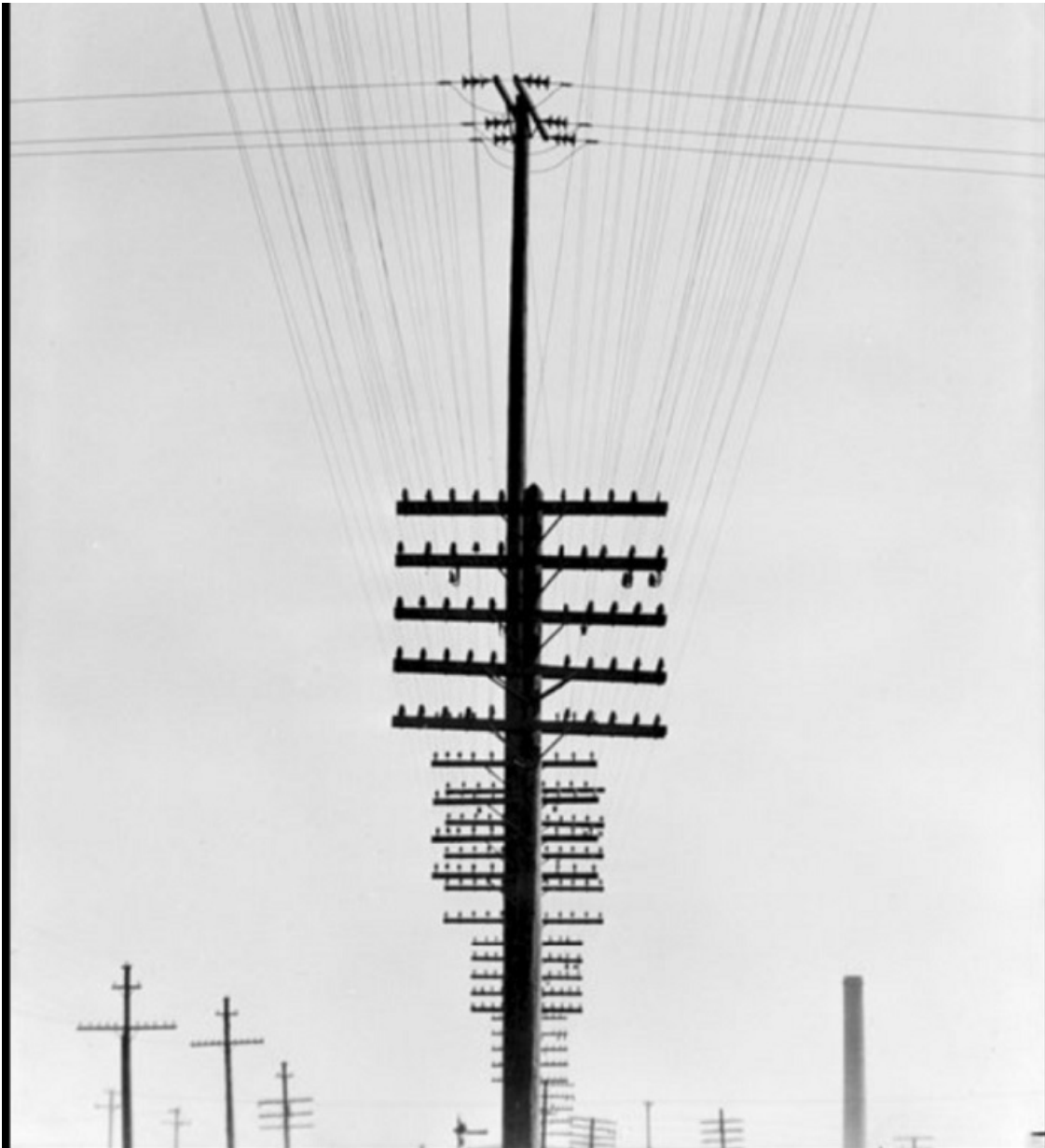


FIGURA 5.
Detalle de *Líneas telefónicas*
Fuente: Tina Modotti (ca. 1925).

El interés en la representación de los medios sonoros se enfatiza una vez el estridentismo se consolida con la difusión de la radio en México. En mayo de 1923, *El Universal Ilustrado - La Casa del Radio* invitó a Maples Arce a declamar un poema en homenaje a la radio, el cual sería materializado en “TSH”. No obstante, un mes antes, el 5 de abril, *El universal ilustrado* había realizado una publicación seriada con producciones artísticas

que también hicieran alegorías artísticas al apogeo de las ondas hertzianas. Por supuesto, el “Poema de la radiofonía” de Maples Arce hizo parte de este número; de hecho, para su publicación estuvo acompañado por un grabado diseñado por Fernando Bolaños Cacho. Tanto en el poema de Maples Arce como en el diseño de Bolaños Cacho se puede percibir una nueva aproximación artística frente a las tecnologías del sonido.

“TSH”, el poema que dio inicio a las transmisiones radiales en la Ciudad de México, se caracteriza por la exaltación de la mecanización sonora y la idea del cosmopolitismo y transnacionalismo que propone la llegada de la radio en el espacio mexicano. Mientras que, en otros países, la radio dedicó sus transmisiones iniciales a noticias y eventos políticos o deportivos, en México, los primeros segundos de radiodifusión fueron dedicados a la declamación de un poema de Maples Arce (Gallo, *Mexican Modernity* 123). TSH es simultáneamente un poema radiofónico y radiogénico; por consiguiente, describe la radio y los aspectos de su difusión (radiofonía) y está diseñado para ser transmitido por medio de la radio (radiogenia). Arguye Gallo que “cuando leyó ‘TSH’ al aire, Maples Arce estaba describiendo la trayectoria de sus palabras” (“Poesía sin hilos” 834). Leamos, entonces, fragmentos del poema de Maples Arce para observar cómo es que TSH “es un poema que dice lo que hace y hace lo que dice” (834).

En la primera estrofa, Maples Arce describe la inmediatez de las ondas sonoras durante la transmisión radial en medio de un ambiente oscuro, donde el cielo es iluminado gracias a la producción de sonido, en una suerte de falacia patética mediada por la modernidad sonora:

Sobre el despeñadero nocturno del silencio
las estrellas arrojan sus programas,
y en el audión inverso del ensueño,
se pierden las palabras
olvidadas. (*Las semillas del tiempo* 60 vv. 1-5)

La transmisión radial, entonces, proviene de las estrellas que rompen el silencio de la noche. El sonido transmitido por la radio, en este sentido, es como un mensaje que llega desde más arriba. Posteriormente, después de una serie de imágenes visuales sobre la relación del sonido y la noche, el poeta se pregunta por el origen de esas ondas sonoras.

¿En dónde estará el nido
de esta canción mecánica?
Las antenas insomnes del recuerdo
recogen los mensajes
inalámbricos
de algún adiós deshilachado. (*Las semillas del tiempo* 60 vv. 17-22)

Para Enea Zaramella, en esta estrofa la voz y el cuerpo se separan, y la canción se limita a una reproducción mecánica (19) —una lectura que, sin duda, recuerda el análisis benjaminiano de la pérdida del aura en las obras de arte—. No obstante, más que la pérdida de las facultades estéticas del sonido en el poema de Maples Arce, lo que podríamos destacar de esta estrofa es la facultad de reproducción simultánea del mensaje poético, el cual crea una comunidad aural que escucha al mismo tiempo el mensaje radial sin preocuparse por el “nido”, el sonido del origen —el acousmètre, nos diría Michel Chion—.

Finalmente, Maples Arce concluye su poema con la mención de elementos y figuras que recuerdan el carácter cosmopolita de la radio, la cual genera una geopolítica globalizadora donde mensajes de diferentes lugares e idiomas son transmitidos a partir de este medio transnacional:

Ahora es el ‘Jazz Band’
de Nueva York;
[...]
Manicomio de Hertz, de Marconi, de
Edison!
El cerebro fonético baraja
la perspectiva accidental
de los idiomas.
Hallo!
Una estrella de oro
ha caído al mar. (*Las semillas del tiempo* 61 vv. 34-35; 39-46)

Así pues, el poema culmina con una exaltación de la forma de comunicación distintiva que propone la llegada de la radio. A partir de la radiodifusión, el ideograma radial se produce en diferentes idiomas, desde diferentes lugares, en un ritmo frenético, mediado por una mezcla de sonidos simultáneos, pero que es entendido por una entidad artificial, un “cerebro fonético” que puede comprender estos mensajes y entender aquellos productos que son “oíbles”. Esta lectura de la radio va en sintonía con el relato de composición del poema de Maples Arce, quien afirmaría en una entrevista en los años sesenta que, para la época en la que Carlos Noriega Hope (director de *El Universal Ilustrado*) le pidió crear “TSH”,

yo nunca había oído la radio. Ni siquiera conocía un aparato. Eran esos días en que empezaba el interés por la radiofonía. Y fui a casa de un amigo . . . y oímos una estación, con todos los problemas que se planteaban entonces a los aparatos y... bueno, tuve una impresión viva de **todos esos ruidos y esas músicas** que pasaban de una onda a otra, con cierta confusión. (Gálvez 733, citado en Gallo, “Poesía sin hilos” 834; énfasis mío)

De esta manera, “TSH” viene del entendimiento personal de Maples Arce de la función de la radio, y promueve una idea de novedad y acceso a la modernidad a partir de este medio de comunicación. Justamente, la primicia representada por la llegada de la radio y la posibilidad de acceso masivo se extiende, de manera gráfica, al grabado de Bolaños Cacho que acompaña al poema en su edición impresa inicial (Figura 6).



FIGURA 6.

Detalle de la ilustración de “El poema de la radiofonía” realizado por Fernando Bolaños Cacho para *El universal ilustrado*. Imagen sin título

Fuente: Fernando Bolaños Cacho (1923). Fotografía de Iván Espinosa Orozco.

Al igual que ocurre en el poema de Maples Arce, Bolaños Cacho procura exaltar la importancia del ideograma sonoro de la radio como nueva forma de comprensión de los mensajes comunicativos en el espacio mexicano. El grabado diagrama las ondas hertzianas generadas por la radio, las cuales aparecen por encima de la Tierra para implicar el carácter global y cosmopolita de este medio de comunicación para la época. Asimismo, estas ondas aparecen en forma de rayos y salen de las cabezas de los miembros del “manicomio” del poema de Maples Arce. Bolaños Cacho representa, de izquierda a derecha, a Heinrich Hertz, quien probó la existencia de las ondas radiales; a Guglielmo Marconi, creador del sistema de telegrafía sin hilos que bien podría ser el tema central del poema; y a Thomas Edison, quien estableciera los principios de uso de la válvula de la radio. De modo que el sonido es indiscutiblemente el elemento más importante del grabado. Además, la distribución de los espacios del globo terráqueo y las cabezas que lo producen hacen que el sonido del poema de Maples Arce sea no solamente del poeta mexicano, sino también de los inventores de las tecnologías inalámbricas y del mundo, en tanto la recepción del mensaje crea una comunidad de escucha universal.

Como he demostrado, la llegada de la radio promueve un viraje en la representación artística de las nuevas tecnologías en el campo mexicano. No obstante, lo que en principio se planteó como un presente continuo donde el paisaje rural de México se ve modificado paulatinamente por la llegada de las tecnologías sonoras, cambió desde la consolidación del movimiento estridentista mediante el resto de los manifiestos (difundidos en 1923, 1925 y 1926). Allí, una nueva perspectiva visual de la ciudad se observa desde 1925, casi simultáneamente con la “mudanza” del movimiento de Puebla y la Ciudad de México a Jalapa, con un detalle

que no puede ser menospreciado: para 1925, Maples Arce termina su carrera de derecho y se integra como miembro de la administración del gobernador Heriberto Jara en Veracruz.⁹

Tal como afirma Klich, en una "primera etapa [...] de la Ciudad de México", el estridentismo reconoció la llegada de una modernidad floreciente a partir de la llegada de medios de comunicación y de transporte, cables telefónicos y el aumento de las tecnologías eléctricas ("Estridentópolis" 104). En cambio, la "segunda etapa" del estridentismo —la "etapa de Jalapa", en palabras de Klich— se caracterizó por un rol más propagandístico y de "diseño" de una urbe futurista —a la que denominaron Estridentópolis— en la cual intentaron materializar los cambios que observaron en el arte visual urbano ("Estridentópolis" 104). De este modo, el tercer —y último— momento de representación de medios sonoros a partir de lo visual viene de la mano con la mudanza intelectual del proyecto estridentista de la Ciudad de México a Jalapa, donde la planeación de la urbe Estridentópolis dejó con su paso una suerte de testimonio visual que posee visos futuristas, distanciados del actualismo proclamado en el primer manifiesto de Maples Arce.

Estridentópolis era una "ciudad absurda, desconectada de la realidad cotidiana, [que] corrigió las líneas rectas de la monotonía desenrollando el panorama" (List Arzubide 93). En esta ciudad, "las calles se trizan contorsionadas de afanes inaugurales; por las aceras van los viajeros apresados de tiempo" (95). Más allá de las descripciones de List Arzubide, Estridentópolis representa un eco sonoro, un guiño armónico desde el sonido a la *Universópolis* que planteara José Vasconcelos en *La raza cósmica* (1925). De este modo, si de *Universópolis* saldrían las "predicaciones, las escuadras y los aviones de propaganda de buenas nuevas" (Vasconcelos 21), de Estridentópolis se transmitirían dichas buenas nuevas. La armonía del mundo moderno planteada por Vasconcelos se convertiría en la armonía —entendida desde el sonido— construida desde Estridentópolis. De esta manera, desde la ciudad imaginaria del estridentismo saldrían los sonidos que conectarían al mundo, ahora no desde el Amazonas —como en el proyecto de Vasconcelos—, sino desde el más cercano —y mexicano— espacio de Jalapa, en Veracruz.¹⁰

Estridentópolis fue inicialmente descrita en *Vrbe, superpoema bolchevique en cinco cantos* (1924) como una "ciudad toda tensa / De cables y de esfuerzos / sonora toda / de motores y de alas" (v. 5-8). Por su parte, en *El movimiento estridentista* (1928), de List Arzubide, el poeta describe enfáticamente el diseño de Estridentópolis como una ciudad donde los edificios tienen en sus techos antenas donde se reproducen las ondas de radiodifusión de las emisoras que se destacan en el diseño de la ciudad. Justamente, el diseño de Estridentópolis fue llevado a cabo por Ramón Alva de la Canal, a quien Maples Arce le asignó el diseño de una ciudad en la cual "no se debía hacer arquitectura dentro de los moldes clásicos, sino que era necesario recurrir a técnicas totalmente nuevas, en la que los materiales fueran totalmente innovadores. Esto es, una obra funcional" (Mora 287).

Alva de la Canal, quien ya había diseñado la obra de *El Café de Nadie* (1926), donde inmortalizó la unión de los miembros del movimiento estridentista, diseñó varios modelos de maqueta que se materializarían en la construcción de Estridentópolis. Su participación en estos diseños vino de la mano de la influencia de Maples Arce con la Gobernación de Jara en Veracruz, y cuya construcción, de acuerdo con Efrén Ortiz Domínguez, culminaría en 1975 (87). Entre estos diseños, la xilografía y la acuarela de la *Estación de radio para Estridentópolis* (1926) hacen parte de los trabajos realizados por Alva de la Canal para que la ciudad imaginaria del estridentismo se materializara en Jalapa durante la administración Jara en Veracruz. Aunque no se construyeron, el testimonio visual de las maquetas de Ramón Alva de la Canal permite observar una nueva forma de expresión de la modernidad sonora que trajo a la discusión artística el movimiento estridentista en su etapa final.¹¹

La vinculación de Maples Arce con el gobierno oficialista de Jara en Veracruz implica una revalorización de la posición del artista frente a su obra. Al contrario del primer manifiesto estridentista, en el que había un expreso rechazo por las fronteras de lo nacional y un desdén por la representación de lo institucional, en la etapa final del estridentismo Maples Arce se adscribe a lo oficial y participa directamente de los proyectos de la gobernación en Veracruz, politizando su ideario artístico. De este modo, como plantea Klich, los estridentistas

en cabeza de Maples Arce se convirtieron en un movimiento institucionalizado y adscrito al gobierno debido a un interés común en el desarrollo de la infraestructura como sinónimo de búsqueda de la modernidad (“Estridentópolis” 122). *Estación de radio para Estridentópolis* (Figura 7) representa, entonces, el diseño — entre la utopía y la realidad— de uno de los proyectos más ambiciosos del gobernador Jara en Jalapa, el cual consistía en la construcción de la emisora Macuiltepec, una estación de radio que hacía parte del plan de hacer a Jalapa un espacio cosmopolita y adscrito a la modernidad.



FIGURA 7.

Detalle de *Estación de radio para Estridentópolis*. Linóleo

Fuente: Ramón Alva de la Canal (1926). Fotografía de Iván Espinosa Orozco.

En el linóleo, diseñado para ser incluido en el volumen antológico de *El movimiento estridentista*, de List Arzubide, el artista crea una estación de radio con un estilo expresionista que Klich compara con la *Catedral para el programa de la Bauhaus* (1919), de Lyonel Feininger, en cuanto ambas obras comparten la materialización de una “ideología utópica” en su diseño (“Estridentópolis 124”). De igual manera, Alva de la Canal plantea un escenario futurista en el cual un edificio monocromático con figuras más o menos simétricas se completa con unas cúpulas empinadas que representan las antenas de radio. El diseño del cielo, por su parte, recuerda a aquel del grabado de Bolaños Cacho que acompañaba el poema “TSH” de Maples Arce. Probablemente, el diseño del cielo enfatice el dominio de las ondas radiales sobre el terreno, teniendo en cuenta la grandeza que se le quiso dar al proyecto tras la aparición del grabado de Alva de la Canal.

Finalmente, la versión en acuarela de la *Estación de radio para Estridentópolis* (1926) de Alva de la Canal muestra el diseño de la emisora que el artista imaginó para la ciudad de Jalapa. El esbozo de la emisora plantea la idea de grandeza en cada detalle de la pintura. El edificio diseñado por el artista posee entradas en todas las direcciones, generando la idea de la radio como un medio omnipresente, con “acceso” desde cualquier lugar. Las cúpulas formadas por las torres de la emisora aparecen como figuras altísimas cuyo fin no parece claro. En este sentido, estas torres recuerdan en cierta medida la historia de la Torre de Babel bíblica transpuesta en el espacio de Estridentópolis. El exgobernador Jara planteó este proyecto como uno que le diera a la emisora la impresión de “dominar la región de Jalapa”, según describiría Maples Arce, su secretario de gobierno (Klich, “Estridentópolis” 122). De acuerdo con Maples Arce, el proyecto de la emisora Macuiltepec era tener la transmisión más poderosa de México y mantener una idea de grandeza por medio del diseño de Alva de la

Canal; no obstante, Jara optó por construir otro edificio que no implicara un costo tan alto. De este modo, la idea del artista quedó para la historia como un ejemplo de lo que pudo haber sido, pero no llegó a ser "Estridentópolis" en la ciudad de Jalapa, y plantea el escenario final de representación de un medio sonoro como la radio en el arte visual estridentista.

Un año después de la aparición de los diseños de Estridentópolis realizados por Alva de la Canal, el gobierno de Jara finalizó ante el crecimiento de una oposición cada vez más fuerte y el alegato por la pérdida de poder fiscal en Veracruz. Con la salida de Jara, Maples Arce dejó su trabajo como secretario de gobierno en Veracruz y, de esta manera, la vinculación del estridentismo con el oficialismo terminó acabando con la fuerza del movimiento artístico. Sin embargo, los ecos radiales del mensaje estridentista de principios de la década del veinte resonaron en los grabados de Revueltas y de la Canal, las fotografías de Modotti y, si se quiere, en el grabado de Méndez con el que inicia este artículo, demostrando que la aparición de las tecnologías sonoras en el espacio mexicano marcó un hito en la forma de representar la modernidad.

Desde el nacimiento del estridentismo, la fascinación con tecnologías como el teléfono y el telégrafo, sumada a la inspiración del futurismo italiano, dieron lugar al nacimiento de nuevas formas de representar la llegada de estas tecnologías a México. Por tal razón, en un primer momento, los *Andamios interiores: poemas radiográficos* de Maples Arce generan una nueva forma de entender el sonido y la llegada de las tecnologías sonoras a México tras el final de la Revolución Mexicana. Asimismo, esta obra sirve como inspiración para la representación visual de la entrada de dichas tecnologías, tanto a nivel de la pintura (en las obras de Fermín Revueltas) como en la fotografía (en el caso de Tina Modotti). En este primer momento, se representa México como un espacio en transición entre el paisajismo nacionalista y la irrupción de los cables como metonimia de la tecnología del sonido que va aumentando paulatinamente.

Posteriormente, tras la consolidación del proyecto estridentista con el segundo manifiesto, la llegada de la radio supone un viraje en la forma de representar el sonido en la poesía, como en el caso de "TSH", de Maples Arce, o en la pintura, a partir del grabado de Bolaños Cacho. En este apartado, también sería posible mencionar las representaciones poéticas de Kyn Taniya (particularmente, su *Radio: poema inalámbrico en trece mensajes* [1924]) y los grabados de Jean Charlot que acompañaban sus poemas, casos en los cuales la representación gráfica y lírica del sonido recuerdan las tensiones e intercambios simbólicos presentes entre el mundo de la imagen y el sonoro. Finalmente, tras la vinculación de Maples Arce con el gobierno de Jara en Veracruz, la representación de las tecnologías del sonido deja de lado una versión "actualista" del paisaje mexicano, y decididamente ingresa en una representación futurista del mismo. Aquí, es clave la materialización hipotética de lo que sería Estridentópolis en Jalapa, lugar al que el movimiento estridentista se "muda" ideológicamente. De este modo, es posible llegar a la conclusión de que la propuesta estridentista desarrolló nuevas formas de entender el cambio y la tecnificación de México en el periodo previo y posterior a su revolución, y planteó diversos métodos de representar la modernidad como un evento transformativo a nivel social y político.

Agradecimientos

Agradezco a las familias de Ramón Alva de la Canal, Leopoldo Méndez y Fermín Revueltas en México por su permiso para reproducir los trabajos de estos artistas en este artículo. Asimismo, agradezco expresamente al Museo Nacional de la Estampa (parte del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura de México), el Museo Nacional de Arte de México y a la Fototeca Nacional (perteneciente al Instituto Nacional de Antropología e Historia de México) por su colaboración con el material artístico y fotográfico de Leopoldo Méndez, Fermín Revueltas y Tina Modotti, respectivamente. Finalmente, quiero agradecer a Lynda Klich y Ana Carolina Abad por facilitar los medios para contactar a las familias de los artistas incluidos en este artículo.

Referencias

- Alva de la Canal, Ramón. *Estación de radio para Estridentópolis*. 1926. Linóleo. Colección privada.
- Bolaños Cacho, Fernando. *Sin título*. 1923. Grabado. Museo Nacional de Arte, Conaculta, Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).
- Caplow, Deborah. *Leopoldo Méndez: Revolutionary Art and the Mexican Print*. University of Texas Press, 2007.
- Ettinger, Catherine. *La Quinta Eréndira de Lázaro Cárdenas. De casa campestre a sede del CREFAL*. Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe, 2021.
- Flores, Tatiana. *Mexico's Revolutionary Avant-Gardes*. Yale University Press, 2013.
- . "Murales estridentes: Tensions and Affinities between Estridentismo and Early Muralism". *Mexican Muralism. A Critical History*, editado por Alejandro Anreus, Leonard Folgarait y Robin Adèle Greeley. University of California Press, 2012, pp. 106-24.
- Gallo, Rubén. "Maples Arce, Marinetti and Khlebnikov: The Mexican Estridentistas in Dialogue with Italian and Russian Futurisms." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 31, núm. 2, 2007, pp. 309-324.
- . *Mexican Modernity: The Avant-Garde and the Technological Revolution*. MIT Press, 2005.
- . "Poesía sin hilos: Radio y vanguardia". *Revista Iberoamericana*, vol. 221, octubre-diciembre, 2007, pp. 309-324.
- Gálvez, Felipe. "Cincuenta años nos contemplan desde las antenas radiofónicas". *Comunidad*, vol. 46, 1973, pp. 733-742.
- Jitrik, Noé. "El estridentismo y la obra de Manuel Maples Arce". *Literatura Mexicana*, vol. 4, 1993, pp. 27-63.
- Klich, Lynda. "Estridentópolis: Achieving a Post-Revolutionary Utopia in Jalapa". *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, vol. 26, 2010, pp. 102-27.
- . "Estridentismo's Technologies: Modernity's 'Efficient Agents' in Post-revolutionary Mexico". *Technology and Culture in Twentieth-Century Mexico*, editado por Aracely Tinajero y Brian Freeman, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2013, pp. 263-282.
- List Arzubide, Germán. *El movimiento estridentista*. Ediciones de Horizonte, 1926.
- Maples Arce, Manuel. *Andamios interiores. Poemas radiofónicos*. Cvltura, 1922.
- . "El espíritu nuevo". *Crisol*, vol. 30, junio, 1931, pp. 413-17.
- . *Las semillas del tiempo. Obra poética 1919-1980*, editado por Rubén Bonifaz Nuño. Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Maples Arce, Manuel. *Vrbe, superpoema bolchevique en cinco cantos*. Andrés Botas e hijo, 1924.
- Marinetti, Filippo Tommaso. "Fondazione e manifesto del futurismo". *Le Figaro* (París), 20 febrero de 1909. *Il Futurismo*, en Mario Verdoni. Tascabili Economici Newton, 1994, pp. 83-86.
- . *Futurismo e fascismo*. F. Campitelli, 1924.
- . *Zang Tumb. Adrianopoli ottobre 1912. Parole in libertà*. Cesare Cavanna, 1914.
- Martínez Cortés, Zoila. *¿Estridentópolis? Acercamiento a la ciudad moderna y a su ser urbano desde la vanguardia*. 2014. Universidad Autónoma Metropolitana, Tesis de maestría. <https://core.ac.uk/download/pdf/289121165.pdf>
- Méndez, Leopoldo. *Radio-concierto por dementes de la Castañeda*. 1932. Xilografía. Fotografía de Pablo Méndez.
- Modotti, Tina. *Líneas telefónicas*. Ca. 1925. Colección Fototeca Nacional. https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A53561
- Mora, Francisco Javier. *El ruido de las nueces: List Arzubide y el estridentismo mexicano*. Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1999.
- Ortiz Domínguez, Efrén. "Estridentópolis en el ensueño vanguardista: la ciudad del futuro en el imaginario poético y crítico mexicanos". *Texto crítico*, vol. 26, 2010, pp. 83-89.
- Prieto González, José Manuel. "El estridentismo mexicano y su construcción de la ciudad moderna a través de la poesía y la pintura". *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, vol. 16, núm. 398, 2012, pp. 741-798. <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-398.htm>

- Rashkin, Elissa J. *The Avant-Garde and Cultural Change in the 1920s: The Stridentist Movement in Mexico*. Lexington Books, 2009.
- Revueltas, Fermín. *Andamios exteriores*. 1923. Acuarela. Museo Nacional de Arte, Conalcuta, Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).
- . *Paisajes con líneas de alta tensión*. 1924. Acuarela. Museo Nacional de Arte, Conalcuta, Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).
- . *Puerto*. 1921. Óleo sobre tela. Colección Pascual Gutiérrez Roldán, Palacio de Bellas Artes.
- Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Traducido por Estela dos Santos, Cátedra, 1991.
- Vasconcelos, José. *La raza cósmica*. Porrúa, 2012.
- Zaramella, Enea. “Estridentismo and *Sonido Trece*: The Avant-garde in Post-Revolutionary Mexico”. *International Yearbook of Futurism Studies, Futurism in Latin America*, 2017, pp. 3-28.

Notas

- 1 Este grabado en madera también se puede encontrar bajo el título *A cuál más afinado* (o *Dios y los cuatro evangelistas*), enfatizando así el encuentro de los artistas mexicanos en un espacio marcado por lo sonoro.
 - 2 Salvo que se marque lo contrario, las traducciones incluidas en este artículo son mías. Agradezco a Katherin Vargas Henao y Martina Thorne por su colaboración con las traducciones del francés e italiano al español.
 - 3 Opto por seguir la opinión de Gallo en relación con la influencia del futurismo en la creación (y decisión sobre la denominación) del *estridentismo*; no obstante, cabe resaltar que Elissa Rashkin propone una línea de inspiración diferente. Para Rashkin, es probable que Maples Arce se haya inspirado en la lectura del soneto “Rosa de sanatorio” (1919), de Ramón del Valle-Inclán, en el que la voz poética describe una sensación “cubista, futurista y estridente” (v. 5) en el ambiente de un asilo (Rashkin 23).
 - 4 El cual, recordemos, también hace eco a la condena al “Claro de luna” de Beethoven en el segundo manifiesto de Marinetti, en el que el autor propone “matar el claro de luna” – “Uccidiamo il chiaro de luna” – en un tono tan condenatorio por las formas clásicas como el usado por Maples Arce en su manifiesto.
 - 5 Utilizo la interpretación de este acrónimo como “Teléfono sin hilos”, lectura sustentada por Gallo, Lynda Klich, Enea Zaramella, entre otros estudiosos de las manifestaciones artísticas del estridentismo; sin embargo, cabe mencionar que Noé Jitrik sugiere que el acrónimo “TSH” es la abreviatura de “Telegrafía sin hilos” (36).
 - 6 Aquí vale mencionar que la prioridad de la irrupción de la tecnología frente al espacio natural también se presenta en la acuarela homónima “Paisajes de alta tensión ii” (1924), donde incluso se pueden contemplar algunas chozas que se ven diminutas frente al tamaño de una torre eléctrica que parece más alta que la montaña que escenifica el plano de la naturaleza pintada por Revueltas.
 - 7 En particular, Klich señala que el empleo de los colores en las torres eléctricas recuerda simbólicamente los colores de la bandera mexicana, en un contexto particularmente interesante en tanto la principal compañía de electricidad de México en la época, la Compañía de Luz y Fuerza, pertenecía a manos extranjeras (“Estridentismo’s Technologies” 268).
 - 8 Además de su participación en la formación estética del estridentismo, Modotti se convirtió en la fotógrafa de elección de los muralistas mexicanos (principalmente de Diego Rivera y de José Clemente Orozco) y aportó a la divulgación de sus obras en galerías y medios impresos.
 - 9 Este hecho causó un dato curioso, ya que, como afirma Schwartz, el estridentismo “pasó a la historia siendo el único movimiento de vanguardia en América Latina que contó con apoyo militar” (161).
 - 10 En este sentido, recomiendo el trabajo de Zoila Martínez Cortés (2014) para un análisis detallado sobre las relaciones entre Estridentópolis y el proyecto modernizador planteado por Vasconcelos.
 - 11 Para un análisis exhaustivo de las conexiones entre los grabados de Alva de la Canal en relación con la arquitectura moderna en México y su conexión con el estridentismo, recomiendo el artículo de José Manuel Prieto González, “El estridentismo mexicano y su construcción de la ciudad moderna a través de la poesía y la pintura” (2012).
- * Artículo de investigación

Licencia Creative Commons CC BY 4.0

Cómo citar: Espinosa Orozco, Iván Andrés. “Chopin a la silla eléctrica’: notas estridentes y tecnologías sonoras en el arte mexicano del veinte”. *Cuadernos de Literatura*, vol. 27, 2023, <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl27.csen>