

## TEXTOS Y CONTEXTOS

*The Stridentist dioramas.  
An urban representation  
from screen to ink*

■ **Los dioramas  
estridentistas. Una  
representación urbana  
de la pantalla a la tinta**

RECIBIDO • 27 DE ENERO DE 2022 ■ ACEPTADO • 26 DE ABRIL DE 2022

ROBERTO CUEVAS LARA/HISTORIADOR Y DISEÑADOR  
robertocuevasmx@gmail.com



## RESUMEN

## PALABRAS CLAVE

- Estridentismo ■
- Ciudad ■
- Cinematografía ■
- Gráfica ■
- Vanguardias ■

Este artículo explora la influencia de *El gabinete del Dr. Caligari* (1920), cinta expresionista dirigida por el alemán Robert Wiene, en los dioramas del grupo estridentista, realizados con el fin de transmitir una idea de modernidad, enmarcada en el aparato propagandístico del gobierno veracruzano de 1925 a 1927.

## ABSTRACT

## KEYWORDS

- Estridentismo ■
- City ■
- Cinematography ■
- Graphic Arts ■
- Avant-garde ■

*This article explores the influence of the German expressionist film *Das Cabinet Des Dr. Caligari* (1920), directed by Robert Wiene, on the dioramas produced by the Mexican estridentista group to convey an idea of modernity, framed within the propaganda apparatus of the Veracruz government, from 1925 to 1927.*

Nicholas Mirzoeff en su introducción a la cultura visual menciona que la vida moderna se desarrolla en la pantalla, y es que, desde la creación de los dispositivos cinematográficos y su subsecuente distribución masiva, han sido diversos los imaginarios modernos que se han desplegado a nivel global, principalmente a partir de imágenes que transmiten de forma paralela los procesos de urbanización e industrialización de un mundo cada vez más tecno-moderno. En ocasiones, la recepción de estas imágenes se da en escenarios políticos y geográficos donde las condiciones tecnológicas, infraestructurales y sociales no son como se vislumbraban en la pantalla, sin embargo, sus receptores se piensan como partícipes de estos escenarios. Un ejemplo de este acogimiento visual se dio durante el *roaring* de la década de los veinte, donde algunos de los receptores alternos, pese a las condiciones de su entorno, vivieron y compartieron la experiencia que se proyectaba en las pantallas, al grado de construir discursos representando dichos imaginarios.

Las imágenes de la modernidad alterna han sido objeto de estudio en la producción visual de las vanguardias latinoamericanas. En México, estas representaciones son notorias en el discurso y producción del movimiento estridentista a través de la creación literaria y visual de sus integrantes, muestras de una recepción o re-significación de imaginarios que los nuevos medios estimularon, enmarcadas por los cambios industriales en un incipiente momento de modernización del país, que, aunado a los debates intelectuales sobre las nuevas prácticas culturales, dieron como resultado una representación subversiva, cosmopolita y vanguardista. Los dioramas estridentistas conforman un ejemplo claro de este tránsito y recepción de imaginarios urbanos y modernos en los movimientos de vanguardia latinoamericanos.

Estos grabados, iconotextos de los poemas del movimiento, se encuentran en las páginas de la revista propagandística y de actividad contemporánea *Horizonte*, publicación liderada editorialmente por el poeta Germán List Arzubide (1898-1998). En 1926 el pintor Ramón Alva de la Canal (1882-1985) en su etapa como grafista del movimiento durante la actividad del grupo en la capital veracruzana (1925-1927) realizó estos dioramas estridentistas, produciendo una nueva línea gráfica para el movimiento junto a Leopoldo Méndez (1902-1969), continuando así con la exploración y producción visual emprendida en la Ciudad de México por Fermín Revueltas (1901-1935), Jean Charlot (1898-1979) y Germán Cueto (1893-1975), artistas que trabajaron en conjunto con el cabecilla y fundador del movimiento Manuel Maples Arce (1900-1981).

Actualmente, se sabe que la gráfica estridentista y sus fundamentos estéticos se derivan de otras expresiones visuales de vanguardia como el cubo-futurismo, la *nueva objetividad* o el constructivismo ruso, al mismo tiempo que de otras ma-

nifestaciones artísticas locales como la gráfica popular de Posada, los modernismos en México (Dr. Atl, de Zayas y Ángel Zárraga, entre otros), además de la experimentación de sus integrantes durante su paso por las Escuelas de Pintura al Aire Libre,<sup>1</sup> tal y como lo han detallado las investigaciones de Lynda Klich y Tatiana Flores (historiadoras del arte que indagaron los orígenes estéticos y culturales del estridentismo). No obstante, existen también otros aspectos del baturrillo teórico estridentista que nos dan pistas para conocer sus lazos con la publicidad y cinematografía de su tiempo, parte importante de su *cóctel estridentista*.

Estos “ingredientes” los agregaron como fuente visual y “estética” al construir las escenas y títulos de sus grabados para las distintas publicaciones de las *ediciones de Horizonte*,<sup>2</sup> cuyo aparato visual estuvo a cargo de Alva de la Canal y Méndez, claro, encuadrados en el programa propagandístico estatal que buscaba ser la voz del cambio para el pueblo y proletariado veracruzano. La finalidad de estas imágenes era la de transmitir las sensaciones del dinamismo urbano y febril de la época, pero, paradójicamente, expresar las ideas de locura e ironía, generadas por la industrialización; representación del ajeteo de la vida moderna.

Los estridentistas encontraron en la cinematografía el tema perfecto para sus metáforas sobre el ambiente impersonal y mecánico, así como sus preocupaciones sobre el tiempo. Como lo señala Elissa Rashkin, el cine “fue un emblema de la vida urbana, les hablaba en un lenguaje nuevo, que les proporcionaba nuevas palabras y sensaciones, y además, nuevas maneras de ver, sentir y escribir. La asimilación de estrategias fílmicas facilitó la deseada ruptura con el pasado literario.”<sup>3</sup> Esta misma autora, en su artículo sobre las relaciones del estridentismo con el cine, explora la experiencia simbólica

de las primeras salas de proyección en México, donde menciona: “uno podía disfrutar una experiencia que era auténticamente popular al mismo tiempo que era cosmopolita y tal vez hasta surreal.” Continúa estableciendo que las películas, aunque pertenecían al llamado ‘cine mudo’, se proyectaban acompañadas por músicos tocando en vivo el tango o fox-trot de moda (en armonía o no con las imágenes visuales en la pantalla), los gritos de vendedores pregonando sus golosinas, y las risas y comentarios del público. Ruidoso y estridente, el cine como fenómeno social parecía quedar a la medida del gusto vanguardista.<sup>4</sup>

Por otra parte, el estridentismo no sólo se inspiró del lenguaje cinematográfico para crear sus discursos e imaginarios modernos, sino, además, se apoyó de figuras de la incipiente cultura pop, utilizando a Charlot (mítico personaje que daría fama a Charles Chaplin en el filme *The Tramp* de 1915) para enfatizar, de forma irónica, sus ideas sobre lo antiacadémico y la necesidad de una producción artística para las masas, problematizando la idea del hombre moderno al sentenciar que “Charles Chaplin es angular, representativo y democrático.”<sup>5</sup>

Mas, si existe alguna cinta que el estridentismo aplaudió y enalteció como modelo de un genuino producto vanguardista fue el filme de origen germano *El Gabinete del Dr. Caligari* (*Das Cabinet Des Dr. Caligari*), cinta proyectada en México el 8 de diciembre de 1921 (coincidentalmente el mismo mes en que se difunde el primer manifiesto de la revista *Actual* No.1), estrenada un año antes en Alemania. Esta película es considerada como la primera película de vanguardia, pionera al emplear todo un set y escenografía pintados con escenas expresionistas. El filme obtuvo gran resonancia en el estridentismo, más allá del interés del grupo por difundir toda novísima expresión de arte.

En sus memorias, Maples Arce menciona que se proyectaban esta y otras cintas fílmicas en las reuniones cinematográficas organizadas en la casa de los Cue-

<sup>1</sup> “Nadie lo dice ahora, porque el tiempo ha pasado y surgieron diversos intereses, pero el verdadero impulsor de la pintura mexicana contemporánea no fue Diego Rivera, sino Alfredo Ramos Martínez. Éste era un auténtico animador, que empujó al puñado de artistas aglutinados en la Escuela de Coyoacán, para que hicieran por primera vez una serie entusiasta de trabajos plásticos”. Ramón Alva de la Canal en un artículo para *Excélsior*. Laura González Matute, *Escuela de pintura al aire libre y centro populares de pintura*, Ciudad de México, Cenidiap, 1997, p. 91.

<sup>2</sup> Editorial del programa propagandístico durante la gestión de Heriberto Jara Corona en la capital del estado.

<sup>3</sup> Elissa Rashkin, “Una opalescente claridad de celuloide: el estridentismo y el cine”, *ULLÚA*, núm.12, julio-diciembre, 2008, p. 69.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>5</sup> Rashkin también menciona que se podría interpretar esta veneración hacia Chaplin como “un intento subconsciente de resolver la contradicción entre la condición de la literatura vanguardista como terreno cultural accesible solamente a una minoría letrada y el deseo de sus practicantes de llegar a las masas, sobre todo a un proletariado en gran parte analfabeta pero que representaba —según el espíritu de la época— a la clase revolucionaria por excelencia.” *Idem*.

to ubicada en la calle de Mixcalco con número 12, sitio concurrido por los integrantes del grupo estridentista y figuras del medio artístico-literario.<sup>6</sup> Resulta curiosa la pregunta, ¿cómo obtuvieron la cinta tan fácilmente al poco tiempo de su distribución en el país? Pero, aún más difícil de responder ¿quién tenía la capacidad técnica para proyectarlas?

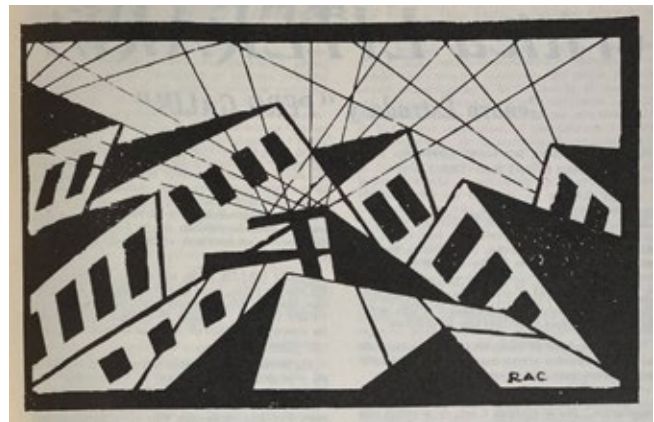
El Dr. Caligari propuso con su escenografía y montaje la representación de un espacio distorsionado y tenebroso, como lo era Hostenwall (sitio donde toma lugar la historia), sin embargo, el dinamismo de sus formas geometrizadas y la perspectiva fragmentada de sus escenas urbanas servía también como estrategia visual para transmitir la inestabilidad de un mundo moderno. Ante ello, muchos autores han vinculado la trama de este filme con los acontecimientos derivados de la Primera Guerra Mundial en Alemania y su subsecuente episodio convulso tras la instauración de la República de Weimar, comparando la relación de Cesare (interpretado por Conrad Veidt) y el Dr. Caligari (Werner Krauss) con los aparatos de control del Estado, así, el paisaje urbano de esta producción también sirvió para generar la idea de una distopía social.<sup>7</sup> Pero, antes de discutir la influencia de este filme en el imaginario urbano proyectado por la gubia de Ramón Alva de la Canal, sería importante reconocer algunas de las ideas principales de este proyecto vanguardista para entender su concepto acerca de las *imágenes equivalentistas* como parámetro de sus representaciones de un mundo tecno-moderno.

## La ciudad, la musa estridentista

Como se mencionó antes, el grupo estridentista se crea a partir de la acción subversiva de Manuel Maples Arce, quien, “iluminado” de las distintas ideas y conceptos sobre lo moderno tanto en lo estético como en lo poético, creó un *cóctel* teórico de vanguardias europeas que aliaba los avances tecnológicos e industriales como

<sup>6</sup> Cabe añadir que figuras como Lupe Marín junto a Diego Rivera, o el mismo Alva de la Canal vivían en la misma colonia, por lo que era común la concurrencia a dicho espacio. Manuel Maples Arce, *Soberana Juventud*, Madrid, Editorial Plenitud, 1967, pp.173 y 174.

<sup>7</sup> Cfr. Thomas Elsaesser, *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary*, Nueva York, Routledge, 2000, pp. 61-93.



Ramón Alva de la Canal (RAC), *Oh ciudad INFANTIL!*, Lino grabado – Impresión en prensa litográfica, 29 cm x 21.5 cm, Horizonte. Revista mensual de actividad contemporánea, núm., 5, agosto, 1926.



Robert Wiene, *Das Cabinet Des Dr. Caligari*. Cesare raptando a Jane Olsen, 1920, [homemcr.org](http://homemcr.org).

elementos iconográficos en la prosopopeya de sus grabados y versos, destacando a la fotografía y la recién popularizada cinematografía como las técnicas artísticas a emplear y seguir. El joven veracruzano, en un guiño impetuoso a Marinetti, aludió a la “belleza” de la publicidad en una actitud iconoclasta contra la Niké de Samotracia, pronunciándose en contra del *pompier* y el historicista, y distinguiendo a la ciudad como la musa de su tiempo, con las contradicciones que esta suponía.<sup>8</sup> A cien años de esta primera vanguardia originada en México se han replanteado las formas en que se estudia este relato, no sólo señalando su ya auto-vo-

<sup>8</sup> Olivier Debrouse señaló que “la aparición de la ciudad como tema pictórico es un fenómeno que desborda ampliamente los límites del estridentismo e indica un cambio notable en la actitud de los intelectuales (aún cuando la ciudad que describen huele todavía a provincia)”. Pese a ello, no se puede relegar la posición de protagonista que le dieron los estridentistas a la ciudad. Olivier Debrouse, *Figuras en el trópico, plástica mexicana 1920-1940*, Barcelona, OCEANO, p. 93.

ciferado *pastiche* teórico, sino recuperando el carácter ficcional de esta vanguardia, sus ideas de protensidad y perspectiva de tinte irónico ante las desigualdades de su momento y contexto, claro, se ha evidenciando también el machismo y la homofobia de sus declaraciones, así como las contradicciones políticas y estéticas de sus integrantes con el devenir del tiempo.

Las ideas del estridentismo permiten aproximarse a un momento convulso para los sectores intelectuales y artísticos del país que buscaron definir un concepto de identidad ante la vorágine de la vida moderna e industrial y los recientes acontecimientos de la Revolución Mexicana, que en algunos casos hacía ver opacada o injustificada una noción nacionalista. Los recientes estudios sobre el estridentismo han mostrado que el movimiento no se trató sólo de una exaltación ingenua de la tecnología industrial y sus derivados del consumo, como se asumió durante mucho tiempo, ni mucho menos de una calca del futurismo en su versión “tropicalizada”. Pues, como se enfatiza en el manifiesto: “Nada de retrospección. Nada de futurismo. Todo el mundo, allí, quieto, iluminado maravillosamente en el vértice estupendo del minuto presente.”<sup>9</sup>

En este pensamiento se exhibe el principal combustible ideológico del estridentismo: el actualismo, que explica en gran medida las formas en que los productos estridentistas eran pensados y diseñados, partiendo de idea sobre el consumo breve de sus espectadores.<sup>10</sup> Deslumbrado por la fugacidad del mundo industrial y ciudadano, este pensamiento propone detenerse en el ritmo ciudadano para sustraer de este los recursos metafóricos que del ajetreo se emanan.<sup>11</sup> Muchas de las ideas del

“presentismo” se recogen en los manifiestos a través de la series de sentencias y declaratorias de sus integrantes, estableciendo una estética poco precisa de arte que no diferencian entre lo visual y lo literario.<sup>12</sup>

Este fárrago de Maples Arce entre la plástica y las letras se clarifica en las memorias del poeta al explicar la creación de esta vanguardia.<sup>13</sup> En estos recuerdos se narra el concepto de la poesía estridentista que se instaure como una explicación sucesiva de fenómenos ideológicos, por medio *imágenes equivalentistas* que eran “orquestalmente sistematizadas”. Maples Arce menciona: “Yo preconizaba un cambio en la expresión, pero sobre todo en las imágenes, de las que hacía depender el misterio de la poesía en aquellos años. Cada verso debería encerrar una imagen para pasar a otra [una especie de experiencia cinematográfica]. Desaparecían las relaciones visuales, para transformarse en algo prodigioso.”<sup>14</sup> Sobre la recepción mediática, el estridentismo fue abierto: *todo arte, para serlo de verdad, debe recoger la gráfica emocional del momento presente.*<sup>15</sup> En esta idea, el valor de las experiencias del mundo moderno a través de la publicidad y los medios visuales parece ser totalizante en una sociedad donde el consumo y la promoción son objeto de reflexión, pues establecen modos de vida.

Hasta ahora, se revela un poco la intención de su expresión a través de estas imágenes, pero ¿cómo interpretar esta idea de devoción por la ciudad cuando las condiciones no eran apegadas a esa representación modernizada? Y menos aún durante la etapa del movimiento en Xalapa. Para ello se debe regresar a la idea de la recepción de imaginarios modernos desde el sen-

<sup>9</sup> Manuel Maples Arce, “Comprimido Estridentista de Manuel Maples Arce”, Actual: *Hoja de vanguardia*, núm. 1, diciembre, 1921, XII.

<sup>10</sup> La idea de lo fugaz y banal, propiedad desechable de los productos industriales, fue tan importante en la propuesta vanguardista de Maples Arce que éste sostuvo que los poemas debían tener una duración de sólo seis horas (influencia de Walter Arensberg). Mismo caso con las máscaras de Cueto de materiales perecederos. Por otra parte, es curioso señalar que la producción visual del estridentismo se realizó en su mayoría en grabados con sustratos poco duraderos y cuyo objetivo era ser consumidos masivamente. “Pinturas” estridentistas sólo se conocen dos: las versiones de *El café de nadie* de Ramón Alva de la Canal y *Merde pour le bourgeois* de Fermín Revueltas, cuyo paradero es desconocido.

<sup>11</sup> Maples Arce toma de los versos de Blaise Cendrars para construir las ideas del presentismo: “[las ideas] nunca son continuas y sucesivas, sino simultáneas e intermitentes [...] En un mismo

lienzo, diorámicamente, se fijan y se superponen coincidiendo rigurosamente en el vértice del instante introspectivo”. Manuel Maples Arce, “Comprimido Estridentista de Manuel Maples Arce”, Actual: *Hoja de vanguardia*, núm. 1, diciembre, 1921, VIII.

<sup>12</sup> “Actual No.1, did not lay out a specific aesthetic plan and did not even differentiate between the literary and the visual, employing the word “art” as a catchall throughout the manifesto.” Lynda Klich, *The Noisemakers. Estridentismo Vanguardism, and Social Action in Post-revolutionary Mexico*, California, University of California Press, 2018, p. 20.

<sup>13</sup> Manuel Maples Arce, *Soberana Juventud III*, México, Universidad Veracruzana, 2010, pp. 7-45.

<sup>14</sup> Fragmento del segundo manifiesto estridentista. List Arzubide, *El movimiento estridentista*, Ciudad de México, AKAL, 2019, p.138.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 144.



tir periférico, ya sea desde la capital o Xalapa, las paradojas del estridentismo entre su espíritu cosmopolita y su espacio urbano real eran persistentes al examinar las fotografías, videos y descripciones de estos espacios durante la primera década de los veinte, que, si bien sufrieron cambios urbanos e industriales significativos durante el porfiriato, en su mayoría, las ciudades del México posrevolucionario seguía manteniendo una apariencia modesta en comparación con otras del mundo, ya que la mayoría de sus construcciones y espacios arquitectónicos seguían teniendo un aspecto colonial o rural.

No hay registro alguno de una arquitectura similar al *Atelier Ozenfant* en Xalapa en esos años, y tampoco en otras partes del país. Por ejemplo, en la capital este tipo de diseños de “estilo internacional” no se presentaron de forma notoria hasta finales de los veinte,<sup>16</sup> y aunque era posible reconocer nuevas formas arquitectónicas en fábricas y sitios industriales o estructuras de construcciones de estilo *déco*, aquellos grandes edificios funcionalistas como los de Nueva York o Chicago definitivamente no llegaría hasta finales de la década a la Ciudad de México.<sup>17</sup> Entonces, ¿por qué representar su modernidad así?, ¿sobre qué se estableció el mito de la Estridentópolis? Salvo por la topografía de la ciudad de Xalapa, ubicada entre cerros que podrían llegar a fragmentar la perspectiva de sus paisajes urbanos, no existe una relación sustancial de su entorno urbano con los dioramas estridentistas que se sugería en aquellos años. Pese a esto, se pueden identificar escenas arquitectónicas acorde a la realidad veracruzana en las publicaciones de *Horizonte* y en el cuento *Panchito Chapopote* (1928) del escritor Xavier Icaza (1892-1969). Así, el planteamiento de la Estridentópolis resulta ser una provincia ficcional o una *Ciudad literaria*, como Silvia Pappé ha denominado. Claro, esto no significa que todos los dioramas estridentistas hicieran referencia a la Estridentópolis. Quizá para entender el planteamiento de estas imágenes en su contexto sería necesario pensar en las condiciones en que la publicación tuvo lugar.

<sup>16</sup> La entrada de nuevos principios de arquitectura se daría en gran medida gracias a José Villagrán García. La Granja Sanitaria de Popotla (1925) fue la primera obra funcionalista en México. Louise Noelle, Ricardo Legorreta, tradición y modernidad, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, p. 10.

<sup>17</sup> Regionalmente hablando, la ciudad de Orizaba y el puerto de Veracruz eran los sitios donde quizá este dejo industrial era más evidente.

## Imaginar desde el horizonte

La llegada del movimiento a Veracruz se dio en un momento de crisis para esta vanguardia, un lapso de transición, determinado en gran medida por el giro laboral de su líder intelectual Manuel Maples Arce, quien tomó posición como encargado de función pública en Veracruz de 1925 a 1927. El poeta se había formado durante su estancia en la Ciudad de México como abogado en la Escuela Libre de Derecho, al mismo tiempo, su familia había forjado buenas relaciones con las clases políticas de ese estado tras haber representado legalmente a compañías petroleras en sus actividades en Veracruz.<sup>18</sup> Así, el gobernador Heriberto Jara vio en la figura del joven poeta y jurista veracruzano al actor principal para dar dirección a su programa de educación, y con ello, la oportunidad de coordinar una de las campañas propagandísticas más importantes del sur del país, al menos en lo que respecta a tirajes y publicaciones.<sup>19</sup>

La inversión de ese gobierno en el ámbito cultural se hizo evidente con la construcción de un taller gráfico orientado a la divulgación educativa y estatal, la compra de maquinaria de impresión linotípica y litográfica, así como diversos programas sociales de salud y cultura. Incluso, en un primer momento, se tenía contemplado un plan muralista en algunos edificios de gobierno, pero no se concretó alguno.

El gusto y la tradición por la propaganda como medio de difusión en el estado no era nueva. Durante el *movimiento inquilinario* en el puerto de Veracruz y las huelgas de la zona obrera de Orizaba se distribuyó propaganda comunista que tuvo gran impacto en la población, sustancialmente al establecer una tradición literaria y un gusto partidario por las ideas “rojas” en el estado.<sup>20</sup> El estridentismo en años previos había manifestado su entusiasmo por estas tendencias políticas, pero, la vanguardia parecía contradecirse ante sus inclinaciones por un mundo industrializado, comúnmente asociado con el imperia-

<sup>18</sup> Manuel Maples Arce, *Soberana Juventud III*, México, Universidad Veracruzana, 2010, pp. 7-45.

<sup>19</sup> En algunas ediciones el tiraje llegaba a los 10,000 ejemplares. Se puede consultar esta información en la sección editorial de su edición de septiembre de 1926. Rocío Guerrero y Elissa Rashkin, *Revistas literarias mexicanas modernas: Horizonte*, México, FCE-INBA-UV, p. 246.

<sup>20</sup> Taibo II, P. I. y Vizcaíno R., *Memoria roja. Luchas sindicales de los años 20*, México, Leega/Júcar, 1984.



Alberto Díaz, portada de *El movimiento V.P.*, 1921, todocoleccion.net.

lismo norteamericano de aquella época. A pesar de ello, el estridentismo en la etapa de la Ciudad de México no tocó estas ideas políticas a profundidad, salvo por el *súper poema bolchevique* y un artículo en el tercer número de la revista *Irradiador*. Fue hasta la llegada del movimiento a Veracruz que el estridentismo se inclinó al plano político, costado por el “mecenazgo” de Heriberto Jara.

Es normal que al identificar una gran cantidad de artículos y páginas orientados a fines propagandísticos estatales se infiera que la contribución económica de la revista era enteramente gubernamental, pero, considero que esto no siempre fue así. El uso de publicidad en sus páginas proveniente de los negocios del sector privado pudo servir para financiar parte del proyecto editorial que requería un amplio tiraje. Esto obliga a la reflexión sobre la relación de mecenazgo con el proyecto Jarista, y cómo este no fue determinante para todas las intenciones editoriales de todos sus números, o sea, que no siempre estuvo plagado de propósitos políticos.<sup>21</sup> Christian Gerzo plantea que esta relación gubernamental y

<sup>21</sup> Taibo II, P. I. y Vizcaíno R., *Memoria roja. Luchas sindicales de los años 20*, México, Leega/Júcar, 1984.

política bajo la perspectiva de Rita Eder sobre las “fracturas en los discursos hegemónicos ligados a la política oficial” en el arte de vanguardia, estableciendo algunos factores para entender a la revista *Horizonte* dentro del plan posrevolucionario nacional y estatal. Gerzo puntualiza que las relaciones entre los artistas y el Estado no fueron siempre homogéneas sino “multifactoriales”, y que, si bien hubieron esfuerzos por parte de los estridentistas para ocultar las fracturas políticas (e incluso vanguardistas), éstas resultaron en un ejercicio fallido. Este autor argumenta que la colaboración entre estridentistas y gobierno de Veracruz puede describirse por un lado desde la expectativa por parte de los intelectuales por permanecer independientes y críticos del Estado, y por otro, al imperativo de su involucramiento en la vida pública para incidir en ella, y, por lo tanto, la importancia de dirigir sus demandas específicamente a la élite política y no sólo a la sociedad en general, un dilema para el intelectual mexicano de esa época.<sup>22</sup>

## Dioramas estridentistas

Al usar el término *diorama estridentista* intento enfatizar en la función que tuvieron estas imágenes similares a las miniaturas utilizadas en los primeros sets cinematográficos para realizar movimientos o efectos que impresionen al espectador, que le convencían e invitaban a participar dentro de una narrativa en particular.<sup>23</sup> Esta forma de hacer imágenes encuentra su origen en una de las principales virtudes del estridentismo, hacer de “cada verso una imagen para pasar a otra”. “[Donde] Desaparecían las relaciones visuales, para transformarse en algo prodigioso.”<sup>24</sup> Es importante subrayar las características de lo cinematográfico presente en los dioramas de la revista *Horizonte*, sobre todo por el cargado *caligarrismo* de la imaginación visual de Alva de la Canal.

<sup>22</sup> Christian Gerzo Herrera, “Estridentistas de Estado: la colaboración de la vanguardia postrevolucionaria con el gobierno de Veracruz, 1925-1927”, *Mitologías hoy*, 2018, vol. 18, pp. 83-99. <<https://raco.cat/index.php/mitologias/article/view/348278>>. Consulta: 26 de enero, 2022.

<sup>23</sup> Se puede apreciar el interés por estas técnicas para el movimiento en un artículo de la revista estridentista. Juan Leune, “Maquinismo teatral: el avión en la escena”, *Horizonte*, núm.2, mayo, 1926, pp. 45-47.

<sup>24</sup> Manuel Maples Arce, *Soberana Juventud III*, México, Universidad Veracruzana, 2010, p. 85.

Estos escenarios recuerdan a la escena de *La ciudad en llamas* (1915), de George Grosz—mencionado en el directorio de vanguardia del manifiesto—artista identificado con la *nueva objetividad*, puesto que los dioramas estridentista comparten rasgos visuales a través de la fragmentación panorámica urbana. No obstante, el contexto es distinto, en la pintura de Grosz se evoca a la locura y devastación consecuentes de la Primera Guerra Mundial. Mientras que el ‘tono’ en los grabados de Alva de la Canal es distinto, teniendo más relación con los de la cinta germana. En el filme, los paisajes de Holstenwall quedaron plasmados en lienzos en oposición al set construido, las sombras y haces de luz pintados directo sobre la escenografía, provocando una distorsión sensorial resultantes del juego de las formas urbanas tridimensionales en el espacio. La obra de Alva de la Canal se identifica con estas propuestas de representación urbana, y se aleja de otras como las de Charlot para *Vrbe* o los paisajes neoyorkinos de Gabriel Fernández Ledesma, pues, en los grabados de estos artistas, los edificios y avances tecnológicos son representados sin conseguir ese efecto dinámico en sus formas.<sup>25</sup>

La influencia de estas imágenes cinematográficas en Alva de la Canal no se dio sólo a partir del estridentismo y las proyecciones del cinema estridentista en la casa de los Cueto como se detalla en *Soberrana Juventud*.<sup>26</sup> Pues, de acuerdo con la biografía del pintor realizada por Librado Basilio, la tradición profesional cinematográfica familiar de los Alva es considerable. Su padre, Don Ramón Alva Romano, fue uno de los primeros manipuladores cinematográficos del país, junto a Echániz y Enrique Rosas recorrió algunas partes de México presentando funciones cinematográficas. Otro aspecto relevante es la relación comercial del padre con la casa productora francesa *Pathé* en colaboración con sus sobrinos, “los hermanos Alva”.<sup>27</sup> Durante su juventud Ramón



Ramón Alva de la Canal, portadilla *El movimiento estridentista*, presuntamente xilografía, 19.7 cm x 14.7 cm, ejemplar de Ángel R. Nungaray.

Alva de la Canal estuvo en constante interacción con el mundo de las imágenes cinematográficas, principalmente con las cintas de esta distribuidora y productora gala, pues fue el *pathé-scope* el que dio “vida” al *Dr. Caligari* (1921).

En Cine Centenario y Cine Granat, Alva de la Canal trabajó como proyectista. Fue en estos espacios tuvo un constante contacto con la gráfica y publicidad de los afiches colocados en las paredes de las fachadas, y es probable que gran parte de la formación gráfica del pintor se diera a partir de esta experiencia paralela a sus estudios en San Carlos y las Escuelas de Pintura al Aire Libre, y es aún más probable que su afiliación al estridentismo se diera al identificarse con las propuestas de Maples Arce sobre la integración de los medios de comunicación y figuras del mundo *cinematográfico* como inspiración para una renovación estética que fue-

<sup>25</sup> Las representaciones de la urbanidad de estos artistas recuerdan más a la escenografía empleada en *Parade* (1917) de Jean Cocteau (otra *iluminación* estridentista), realizado por Pablo Picasso en su incursión visual en las artes escénicas.

<sup>26</sup> “Blocky forms and crisscrossed wires fit the textual image of playing dominoes with the city’s houses. Strong black-and-white contrasts, volumetric forms, sharp angles, and distorted perspective in Alva de la Canal’s *Horizonte* cities suggest his continued dialogue with contemporary German art.” Lynda Klich, *The Noisemakers: Estridentismo, vanguardism, and social action in postrevolutionary Mexico*, California, University of California Press, 2018, p. 235.

<sup>27</sup> Salvador, Guillermo y Eduardo realizaron diversos proyectos

tanto de filmación como de proyección. Formaron la Academia Metropolitana, una de las primeras salas de exhibición del país. Fueron conocidos por filmar cintas con episodios de la Revolución Mexicana, y algunos de sus clips aparecen en el documental *Memorias de un mexicano* (1950). Su participación en cintas propagandísticas para Madero y Huerta propiciaron la censura de su actividad filmográfica, aún así continuaron su labor como exhibidores, en especial con la distribuidora Pathé.



ra cercana a la cultura de masas, antiacadémica y poco convencional.<sup>28</sup>

Lotte H. Eisner ha señalado que frente a la extraña exaltación que se cierne sobre este escenario sintético de *Caligari*, el expresionismo evoluciona en una excitación perpetua [...] estas casas parecen vibrar de verdad con una vida interior extraordinaria. Así, nos encontramos ante el perturbador patetismo que, según Worringer, crea la animación de lo inorgánico.<sup>29</sup> Esta viveza de lo inorgánico fue empleada por Ramón Alva de la Canal para dar vida a la musa estridentista en la prosopopeya visual de los grabados de la revista mensual *Horizonte*, y no sería el único producto estridentista que se serviría de esta enigmática pieza filmográfica.

En 1926, previo a la salida convulsa del movimiento en Xalapa, se publica *El movimiento estridentista* de List Arzubide. A través de esta publicación Arzubide busca informar al lector-espectador lo que ha acontecido hasta ese momento con el estridentismo, sus productos visuales y relatos irónicos cargados de mensajes encriptados que en ocasiones parecieran sólo ser comprendidos por sus camaradas, todo en un tono juvenil e impetuoso. Como lo menciona Klich, la versión de Arzubide resulta de una exagerada *auto-mitologización* cargada de machísimo y homofobia, que para bien o para mal, influyó en la forma de entender al movimiento. Klich también señala que el texto quizá tomó inspiración de *El movimiento V.P.*, trabajo retrospectivo de su colega ultraísta Rafael Cansinos-Asséns (1982-1964).

La portadilla de esta publicación fue también encargada a Ramón Alva de la Canal, esta se apega a la abstracción de las formas que sugieren los parámetros visuales del movimiento, implementando una paleta rojinegra de colores asociada con el partido comunista con el cual el gobierno Jarista se identificó. En la escena se observan secuencias de banderines que indica la inauguración o celebración del movimiento, objetos decorativos utilizados que simbolizan la inauguración

de espacios públicos. Un elemento urbano asociado a la motivación por un arte público en Alva y los estridentistas, característica de lo popular-urbano.<sup>30</sup>

El título y la forma compuesta por el triángulo y los círculos en tonos negros remiten inmediatamente a los juegos tipográficos de la propaganda constructivista de El Lissitzky, reforzando así la idea de afiliación política y vanguardista. La pancarta con la leyenda *ADELANTE* robustece el concepto de lucha social propuesta por List Arzubide en esta nueva etapa del movimiento, así como la sombra de la multitud obrera localizada por detrás del elemento prismático. Las curvas de las fumarolas que se expiden de las chimeneas industriales trazan las líneas de humo que se extienden por toda la composición en tonos rojos, estas líneas curvadas se acompañan de las líneas zigzagueantes que sugieren la personalidad *electrolizadora* del movimiento en un afán de vía o conducto de nuevas fuerzas artísticas.<sup>31</sup>

Por su parte, el cartel del presenta las mismas formas prismáticas de tonos rojinegros representa los picos de las carpas que llevaban los espectáculos a Holstenwall. Resulta llamativo que la posición y perspectiva son casi idénticas. También, se pueden apreciar en las carpas y banderines que el pintor utilizó en su composición gráfica, en el caso del afiche alemán, estos elementos gráficos hacen alusión a una secuencia en concreto de la trama. Por otra parte, se observa cómo el uso tipográfico del título del libro sigue las directrices del cartel cinematográfico, tanto en la selección de tipos *sans serif* y con un peso *bold*, así como una deformación curva de sus caracteres, logrando el efecto de espectáculo que ambos productos gráficos buscan transmitir.

<sup>28</sup> Siqueiros, su gran amigo en la juventud, veía esta confraternidad entre cine y arte: "un impulso plástico-gráfico-dinámico de una potencialidad sin equivalente hasta ahora. La confraternización profunda de la plástica creadora de volúmenes y ritmos con la ciencia activa de la cinematografía." Miguel A. Esquivel, *David Alfaro Siqueiros: Poéticas del arte público*, México, Cenidiap, 2010, p. 101.

<sup>29</sup> Lotte H. Eisner, *L'Ecran Demonique: Les influences de Max Reinhardt et de l'Expressionnisme*, Francia, Eric Losfeld, 1985, pp. 21-25.

<sup>30</sup> Estos elementos se retomarían en el 30-30 con la Carpa Amaro que buscó conectar la cultura de masas con el arte. "El propósito que el 30-30 dispuso para ellos mismos ha sido logrado: gente de pueblo se acerca, toma parte, pensando si entrar o no, y luego dejarse ir. [...] Tiende a llegar al corazón del pueblo la exposición de carpas." Sección de *El Universal Ilustrado*, n.d., Fondo Díaz de León, Colección Blaisten. Tatiana Flores, *Mexico's Revolutionary Avant-Gardes*, New Haven-London, Yale University Press, 2013, p. 298.

<sup>31</sup> "Atalayado en el prodigio de su emoción inconfundible y única y sensorialmente electrolizado en el 'yo' superatista, vertical sobre el instante meridiano, siempre el mismo, y renovado siempre." El poeta refiere metafóricamente a la capacidad conductiva del movimiento. Manuel Maples Arce, "Comprimido Estridentista de Manuel Maples Arce", *Actual: Hoja de vanguardia*, núm. 1, diciembre, 1921, XII.



Desconocido, *Das Cabinet Des Dr. Caligari* (Póster Alemán), Pathé films, 1919, pathefilm.uk.

Julieta Ortiz, menciona que el arte del cartel, anuncios, ilustraciones y lo que hoy llamamos diseño gráfico, floreció con vigor en los campos del arte comercial, el cual se deslinda sólo en su función del arte académico. Su impacto dejó una huella palpable en algunos movimientos de vanguardia, como el cubismo, el futurismo y el *dadá*, en el caso particular del estridentismo sirvió como eje de creación. Los artistas, ante los lenguajes pictóricos que cobraban fuerza en las sociedades industrializadas, emplearon estos modos de representación gráfica para transmitir sus mensajes. Así, el desarrollo acelerado de las sociedades occidentales se debe en parte al auge de las artes gráficas con la participación de destacados artistas que realizaron lo mejor de su obra en este campo.<sup>32</sup>

## Breves consideraciones

En el presente, la recepción y distribución de imaginarios urbanos forma parte importante de la hipervisual sociedad de consumo. La cinematografía de nuestro tiempo se reproduce en los medios digitales que distribuyen masivamente estas y otras representaciones del mundo moderno, aún se *viven en el momento*, sin ser

conscientes de los problemas subsecuentes que puedan traer estos procesos. El estridentismo anunciaba y plasmaba las sensaciones irónicamente optimistas del *roaring* de los veinte, sin embargo, actualmente se experimentan los cambios colaterales de estos procesos entre crisis migratorias, ambientales y sanitarias. Sería importante reflexionar ¿cómo deberíamos proyectar las ciudades del mañana?

Un breve apéndice: *El movimiento estridentista* culmina con *DISCURSO*, lectura poética de la posrevolución y del ideario estético estridentista,<sup>33</sup> que apela al obrero a tomar conciencia colectiva. En un juego de palabras Arzubide finaliza esta apelación desde el lugar donde se crea este texto, “*ELLA* [la ciudad] al *FIN* florecerá *nuevamente en la perspectiva*.” Xalapa, comúnmente conocida como *la ciudad de las flores*, es quizá, paradójicamente, la última musa del movimiento estridentista. ▽

<sup>32</sup> Julieta Ortiz, *Imágenes del deseo: arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana, 1894-1939*, México, UNAM-IIE, 2003, pp. 36-37.

<sup>33</sup> *DISCURSO* recoge una serie de imágenes poéticas de los movimientos de lucha obrera a través de la voz de Arzubide. “En síntesis, el poeta entiende la revolución como detención del fluir temporal mediante la apertura de una grieta o un socavón en el curso de los días [...] La revuelta obrera es, entonces, actualización o reaparición de lo que fue arrinconado por la marcha de la historia, irrupción violenta de una presencia forjada en el hambre y la fatiga, quiebra de la uniformidad de la sucesión temporal.” Corella Lacasa, *El Estridentismo y las artes. Aproximación a la vanguardia mexicana en la década de los veinte* [Tesis doctoral], España, Universitat Politècnica de València, 1997, pp. 75-59.

**BIBLIOGRAFÍA**

- BASILIO, Librado, *Ramón Alva de la Canal*, México, Universidad Veracruzana, 1992.
- CHARLOT, Jean, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*, Ciudad de México, Domes, 1985.
- CORELLA Lacasa, *El Estridentismo y las artes. Aproximación a la vanguardia mexicana en la década de los veinte*, España, Universitat Politècnica de València, 1997.
- DEBROISE, Olivier, *Figuras en el trópico, plástica mexicana 1920-1940*, Barcelona, OCEANO, 1984.
- EISNER, Lotte H, *L'Ecran Demonique: Les influences de Max Reinhardt et de l'Expressionnisme*. Francia, Eric Losfeld, 1985.
- ESQUIVEL, Miguel A., *David Alfaro Siqueiros: Poéticas del arte público*, México, Cenidiap, 2010.
- FLORES, Tatiana, *Mexico's Revolutionary Avant-Gardes*, New Haven-London, Yale University Press, 2013.
- GERZSO HERRERA, Christian, "Estridentistas de Estado: la colaboración de la vanguardia postrevolucionaria con el gobierno de Veracruz, 1925-1927", *Mitologías hoy*, vol. 18, 2018.
- GONZÁLEZ Matute, Laura, *Escuela de pintura al aire libre y centros populares de pintura*. Ciudad de México: Cendiap. 1997.
- GUERRERO, Rocío y Elissa Rashkin, *Revistas literarias mexicanas modernas: Horizonte*, México, FCE-INBA-UV, 2011.
- KLICH, Lynda, *The Noisemakers: Estridentismo, vanguardism, and social action in postrevolutionary Mexico*, California, University of California Press, 2018.
- LEAL, Juan Felipe, *El documental de la Revolución Mexicana. Filmografía: 1910-1914*, México, Juan Pablos-Voyeur, 2012.
- LIST ARZUBIDE, Germán, *El Movimiento Estridentista*, México, Alias, 2019.
- MAPLES ARCE, Manuel, *Soberana Juventud III*, México, Universidad Veracruzana, 2010.
- MIRZOEFF, Nicholas, *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona, Paidós, 2003.
- NOELLE, Louise, *Ricardo Legorreta, tradición y modernidad*, México, UNAM, 1989.
- ORTIZ, Julieta, *Imágenes del deseo. Arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)*, México, UNAM, 2003.
- POGGLIOLI, Renato, *The Theory of the Avant-garde*, Londres, Harvard University Press, 1981.
- RASHKIN, Elissa, *La aventura estridentista: Historia cultural de una vanguardia*, Ciudad de México, FCE- UAM-UV, 2014.
- RASHKIN, Elissa, "Una opalescente claridad de celuloide: el estridentismo y el cine", *ULÚA*, núm.12, julio-diciembre, 2008.
- SCHNEIDER, Luis Mario, *El Estridentismo en México 1921-1927*, Ciudad de México, IIE-UNAM, 1985.
- SOFÍA ROSALES, "El artista Alva de la Canal", *México en el arte*, INBA, SEP, núm. 20. 1987.

**SEMBLANZA DEL AUTOR**

**ROBERTO CUEVAS LARA** • Historiador y diseñador. Se ha especializado en los campos de ilustración, *motion graphics* y *diseño procedural 3D*. Estudia la gráfica del movimiento estridentista, las vanguardias en Latinoamérica y la historia del diseño gráfico en México. Actualmente es estudiante de maestría en el programa de posgrado en Historia del Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México en el campo de Arte moderno.