



EL SURGIMIENTO DE UNA ESTÉTICA URBANA EN LA POESÍA HISPANOAMERICANA DE VANGUARDIA

Claudia [Miriam] Kerik [Rotenberg], Profesora e investigadora del Departamento de Filosofía, en la carrera de Letras Hispánicas, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, Ciudad de México; Estudios de licenciatura en Literatura Latinoamericana y Literatura Comparada en la Universidad Hebrea de Jerusalén, Doctorado en Literatura Hispánica en El Colegio de México, cmkr@prodigy.net.mx

Resumen: El surgimiento de una nueva estética para remitir a la ciudad a comienzos del siglo XX es indisoluble de la labor emprendida por las vanguardias históricas. La apropiación de recursos poéticos provenientes del Futurismo italiano y del Cubismo francés hizo posible la representación de la ciudad moderna en la poesía hispanoamericana en versiones propias que pusieron de manifiesto el fecundo diálogo intertextual entre poetas a uno y otro lado del mundo. Este trabajo esboza el camino seguido por algunos poetas y pone el énfasis en el uso innovador de la letra como elemento protagónico de la poesía de raigambre futurista y cubista, como recurso original que abrió el camino para una revolución visual en el espacio del poema que permitió la recreación del espacio de la ciudad.

Palabras clave: Poesía hispanoamericana. Estética urbana. Futurismo. Cubismo. Ultraísmo. Estridentismo.

O surgimento de uma estética urbana na poesia hispano-americana de vanguarda

Resumo: O surgimento de uma nova estética para se referir à cidade no início do século XX é inseparável do trabalho realizado pelas vanguardas históricas. A apropriação de recursos poéticos que vêm do Futurismo italiano tornou possível a representação da cidade moderna na poesia hispano-americana em versões próprias que mostravam o fértil diálogo intertextual entre poetas de ambos os lados do mundo. Este trabalho perscruta o caminho seguido por alguns poetas e enfatiza o uso inovador das letras como protagonista da poesia de raízes futuristas e cubistas, como um recurso original que abriu o caminho para uma revolução visual no espaço do poema que permitiu a recriação do espaço da cidade.

Palavras-chave: Poesía hispano-americana. Estética urbana. Futurismo. Cubismo. Ultraísmo. Estridentismo.

Data de submissão: 2018-02-04

Aprovado em: 2018-03-15

Publicado em: 2018-03-28

La representación de la ciudad con las herramientas del Futurismo y el Cubismo

Si bien la ciudad ingresó en la poesía moderna a partir de la mirada que de ella nos entregó la obra de Baudelaire¹, la apariencia plenamente industrializada de una ciudad cuya fisonomía fuera representativa del siglo XX, sería capturada gracias a los logros que los movimientos de vanguardia implementarían. El Futurismo – como el primero de ellos– tuvo un valor crucial en la posibilidad de comenzar a ver plasmada la fisonomía urbana gracias a la formulación explícita de ciertos lineamientos que abrirían de golpe el campo de la lírica a la inclusión de experiencias diversas. Detenernos a señalar cada uno de los conceptos iniciales que hicieron posible la aparición de una nueva dimensión del espacio de la metrópoli, tiene sentido en aras de establecer la evolución de la imagen urbana en el ámbito específico del poema. Junto con ello, no menos importante será el papel que el Cubismo tendría como generador de toda una estética de la simultaneidad que tuvo su origen en la transformación de la ciudad en un espacio capaz de proveer vivencias inéditas de percepciones yuxtapuestas. Mi análisis pretende ir deslindando las aportaciones de cada uno de estos movimientos que habrían de tener un impacto crucial en los artistas hispanoamericanos de comienzos de la década de los veinte (tanto poetas como pintores), y en particular, en los que intentaron recrear las innovaciones formales que venían de Europa así como fundar un movimiento de vanguardia en México.

Al ser desde su origen, el Futurismo, una vanguardia netamente urbana, aprovechó los aspectos más evidentes de la industrialización creciente que tenían a su alcance: la imprenta y el diseño gráfico. Las letras de molde reproducidas masivamente por la prensa y por los carteles que comenzaban a invadir el horizonte², se volvieron, de golpe, una herramienta al servicio del arte para ser transferidos a la página del poema. Con ello, consiguieron una doble operación: hacer que el espacio urbano pueda integrarse al campo

¹ Fue Walter Benjamin quien centró su atención en “la mirada de un exiliado” que Baudelaire encarnó, una que puso en evidencia el extrañamiento de quien habita en una ciudad moderna y que padece por los cambios incesantes que el entorno urbano le ofrece. Su poesía inauguró el ingreso de la ciudad como temática central (en su caso, haciendo referencia a París) a partir de esa pérdida de familiaridad con el paisaje urbano que, a partir de su obra poética, se impuso como pauta para representar la enajenación disociadora de la ciudad moderna.

² Los afiches y los anuncios publicitarios compartían su intención de llamar la atención sobre el mensaje a partir de un diseño gráfico llamativo, pero no siempre con la misma finalidad. La propaganda política que los distintos grupos en juego divulgaban en sus actos públicos a través de carteles impresos, por un lado, y los anuncios publicitarios o espectaculares urbanos por el otro. Marinetti parece haber sintetizado ambos efectos visuales en su propuesta de vanguardia, en conexión estrecha con las ideas imperantes de la Italia fascista en la que se desarrollaría su movimiento.

visual de la página en blanco, y hacer de la página en blanco una réplica a menor escala, de una visión urbana. Lograron de ese modo romper las fronteras que mediatizaban toda visión poética del entorno y que la restringían al lenguaje, haciendo que por primera vez la ciudad modernizada pudiera ser reconstruida no solamente con palabras, sino con letras interpretadas como signos gráficos en diseños poéticos. Es decir, revelaron para los poetas del siglo XX el peso visual de las letras impresas añadiendo, como un valor agregado, otra dimensión a la propiamente semántica del lenguaje. Pero habría que recordar que esto fue un resultado del inmenso impacto que estaba teniendo la industria en la Italia de comienzos de siglo, lo que les permitió hacer más de una contribución al terreno del arte. Fuera de modificar el modo de escribir poemas por la interpelación novedosa de otros registros provenientes del mundo industrial, promovieron el uso de un nuevo sonido urbano: el ruido, como categoría artística. Con ello suscitaron para la lírica el empleo autorizado de un amplio registro de onomatopeyas como una nueva forma de libertad poética capaz de poner en evidencia un estatuto esencial de la vivencia urbana de comienzos de siglo. Ramón Gómez de la Serna, el promotor de Marinetti en España, dejaría en claro su preferencia de filiación futurista al elegir el término *greguería*, que significaba originalmente ruido, para designar su propio modo de versificar³. Y el “ruidismo”⁴ promulgado por el Futurismo como categoría artística llegaría también hasta México años después, bajo el nombre de *Estridentismo*. La ciudad generadora de nuevos ruidos (como el del claxon⁵) ingresará en la poesía gracias a la audacia futurista, pero con este permiso

³ Y también se colocará en la posición de un dadaísta al firmar sus escritos con el nombre de Tristán, y al proponer el origen del término “greguería” como un término tomado azarosamente del diccionario que él habría de volver a re-significar. Esto mismo había hecho Tristán Tzara con el término *Dadá*. Gómez de la Serna repetiría con toda intención ese ritual.

⁴ El pintor Luigi Russolo será el autor intelectual que dará a conocer, cumpliendo con las intenciones del movimiento Futurista, el manifiesto titulado “L’arte dei rumori” (El arte de los ruidos) el 11 de marzo de 1913. En él propondrá la necesaria inclusión del ruido en la música, partiendo de una concepción del sonido-ruido que habría evolucionado hasta llegar a nuestros días, donde también “los ruidos novísimos de la guerra moderna estarían incluidos”, algo que denota claramente el contexto bélico de la Italia donde nació el Futurismo y la actitud a favor de la guerra que subscribe el movimiento en cada oportuna ocasión. El manifiesto de Russolo será capital para la comprensión del ruido como un valor en sí mismo, a través de afirmaciones tales como “cada manifestación de nuestra vida está acompañada por el ruido. El ruido es por tanto familiar a nuestro oído, y tiene el poder de remitirnos inmediatamente a la vida misma”. Véase Saénz, Olga. *El Futurismo Italiano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, pp. 190-196.

⁵ “Cuando apareció por primera vez el klaxon y dejó oír su gruñido, comprendimos inmediatamente que el siglo XX había encontrado su voz”. Véase Hernández, Porfirio. Kodak (instantáneas). *La Falange: revista de cultura latina*, s.n., 1 de enero de 1923, p. 111.

época para la lírica, en la que la reproducción del mundo mecánico tendría que ser transmitida vívidamente, a partir de nuevas licencias. El diseño gráfico, industrializado a través de la prensa, se utilizó para fines poéticos y las páginas de poemas se llenaron de transposiciones tomadas de carteles, anuncios, códigos matemáticos, recetas, fórmulas, pentagramas, todas las versiones posibles de juegos con letras, diagonales, números y signos, en el blanco de la hoja (también un factor de juego). Como resultado natural de esta experimentación, la letra adquirió un valor autónomo y se convirtió en una herramienta para el diseño del poema. Entre Baudelaire y Apollinaire (quien empezó siendo futurista) salta a la vista del lector, un siglo de distancia poética. Mientras que el primero hace ingresar la vida de la ciudad a partir de las referencias a la multitud y a los personajes que la habitan, el segundo dibuja y traduce con imágenes –o reproduce con versos paralelos– su propia percepción del espacio físico. Además de incorporar el ruido en la música, el teatro y la poesía, Marinetti se propuso elevar al rango de dimensión estética la noción de velocidad. Con ello consiguió una revolución en el terreno de la plástica, al poner en movimiento lo inmóvil. Moles de bronce comenzaron a adquirir una celeridad inusitada en la escultura, cual *Golems*⁷ modernos en acción, mientras que la imagen multiplicada de la patita de un perro sería reproducida múltiples veces en un solo plano, modificando nuestra noción de lo posible en un cuadro⁸. La poesía pasaría primero por una modificación de su forma tradicional, antes de experimentar con versos que produjeran el efecto de un tránsito veloz. En el ámbito de la literatura mexicana, serían los poetas *estridentistas* quienes habrían de aplicar estas consignas futuristas en su propia práctica poética. En más de una ocasión darán la impresión de regirse por la noción del “adjetivo semafórico” instaurada por Marinetti, un adjetivo que lograra acelerar o poner una pausa, modificando el efecto final del sustantivo. El sólo hecho de hablar de un adjetivo semafórico como parte de un programa de renovación poética pone en evidencia el rol que comienza a jugar la ciudad moderna con todos sus artefactos como fuente de inspiración para el arte. La naturaleza

⁷ Figura de tamaño colosal perteneciente a la mitología judía medieval, concebida por un ilustre rabino (conocido como el *Maharal de Praga*) como un gigante de barro que cobra vida propia para defender a los judíos del gueto de Praga de los terribles ataques que padecieron, producto del antisemitismo imperante. La escultura futurista de Umberto Boccioni, -titulada “Formas únicas de la continuidad en el espacio”-, parecería revivir inesperadamente esta leyenda al darle vida y movimiento a lo inanimado, pese a no tener ninguna vinculación con la misma.

⁸ Véase la obra de Giacomo Balla titulada “Dinamismo de un perro con cadena”.

eminentemente urbana del Futurismo italiano se deja ver en ocurrencias como éstas, que también dieron frutos en la poesía de vanguardia hispanoamericana.

La vivencia de la calle trasladada a la página. Distinción entre el uso futurista y el uso cubista de la letra como nuevo recurso para la poesía.

Los primeros experimentos poéticos futuristas para reproducir la experiencia física de estar en una ciudad industrial, harán su entrada a través de páginas que parecían hechas por diseñadores gráficos más que por poetas. Los escritores cubistas, por otra parte, jugarán a darle a este nuevo paisaje un aire más plástico y menos industrial a través del uso de pequeñas letras cursivas, que pretendían dibujar más que reproducir, construyendo sentidos a partir de elementos urbanos. Lo que permite distinguir un poema futurista de otro cubista es la huella expresa en su apariencia formal, el énfasis puesto en el uso de la gráfica industrial (en el caso del primero) y la asimilación de los logros de la plástica cubista (en el segundo). Pero en ambos, la yuxtaposición de planos de la experiencia urbana se impone como regla. Los dos reproducen por distintas vías la simultaneidad característica de la vivencia urbana, aunque el Cubismo hará del *simultaneísmo*⁹ propiciado por la ciudad, su instancia fundamental. No sólo el espacio, sino también el tiempo serán desarrollados en su poética a través de planos coincidentes y paralelismos visuales, mientras que el Futurismo se centrará todavía mucho más en la apropiación de los aspectos relacionados con el furor maquinista: la captación del movimiento y de la fuerza motriz, trasladados gráficamente a la página.

⁹ Octavio Paz usará esta denominación para hablar de la vivencia urbana. “En los grandes poemas simultaneístas [...] hay un centro, un imán que mantiene unidos a todos los fragmentos” (Paz 1986, p. 495). Podríamos recurrir al término inventado por Ramón Gómez de la Serna: *Apollinerismo* (véase Gómez de la Serna, Ramón. **Ismos**. Buenos Aires: Brújula, 1968, p. 17). Pero, en realidad, el propio Blaise Cendrars ya lo había incluido: “El simultaneísmo es paseísta” (“*Le simultanéisme est passéiste*”), en el poema “Fantomas” (1914) que forma parte de su libro *Diecinueve poemas elásticos* (1919). El verso parecería estar indicando cierto carácter nostálgico implícito en el cruce de tiempos y espacios, por la alusión al pasado (véase Cendrars, Blaise. **Poesía (1912-1919)**. Traducción de Alicia Reyes, Carlos Bonfil y Marc Cheymol. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, p. 177). El concepto ya había sido puesto en circulación antes por los propios futuristas. En la revista de Apollinaire *Les Soirée de Paris* quedó registrada toda la polémica que Apollinaire mantuvo por defender su autoría sobre el término. Guillermo de Torre era el encargado de hacer circular en español las novedades que traía la revista francesa, y tradujo una parte importante de ese debate.

Aunque mis referentes son poemas y no cuadros, es un hecho que la poesía y la pintura ya habían fracturado sus fronteras, dando paso a un nuevo modo de escribir y de pintar. Fue justamente la omnipresencia de la ciudad en la percepción de la vida cotidiana, la que hermanó géneros distintos rompiendo las distancias y haciendo de la letra un elemento visual y sonoro que podía pasar del plano del pintor a la hoja del poeta, y viceversa. Si nos detenemos a observar las perspectivas a las que nos enfrentamos diariamente al salir a la calle, la visión –de cerca y de lejos– de carteles entrecruzados en distintos planos, podremos comprender por qué para ambos (Futurismo y Cubismo) fue tan significativo el énfasis en la letra como recurso expresivo. La ciudad se llenó de letras, el arte también. La poesía, a diferencia de la prosa, pudo hacer de la letra su patrimonio visual, quizás por su brevedad o por su hegemonía textual. En términos generales, una página de un poema no ocupa la misma proporción respecto al resto del texto poético que la que ocupa una página de un cuento o de una novela respecto a la totalidad de la obra de la que depende su sentido final. En el poema los blancos cuentan¹⁰ y hacen respirar a las letras siendo el marco definitivo del mensaje en el lector. Esto lo aprovecharon los poetas de vanguardia a su favor haciendo una traducción paralela de los aspectos sensoriales de la ciudad en textos virtualmente gráficos, plásticos, o sonoros, lo que tuvo un impacto efectivo. En la propuesta futurista, el sonido comenzará a ser evocado a través de la misma representación de un automóvil que cruzaba la página simulando –como en un cartel publicitario– el paso veloz de un coche por la calle, acompañado de onomatopeyas que recrearán el ruido de un motor. La estela del olor de gasolina se esbozaría alrededor de la frase expuesta en diagonal, anunciando una de las maneras en que se poetizaría lo urbano.

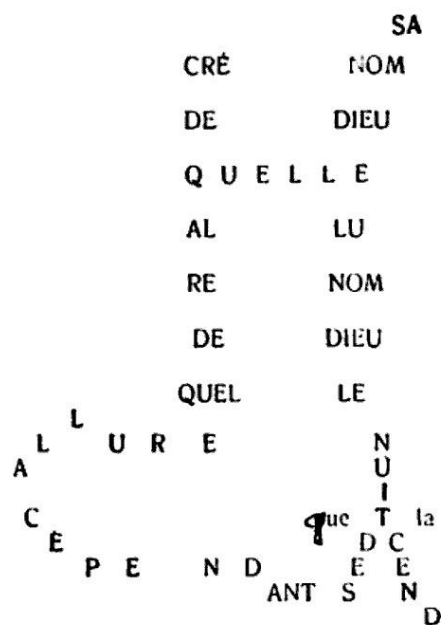


“Compenetrazione”, 1917, Luciano de Nardis

¹⁰ Octavio Paz consiguió sacar un doble provecho del estatuto del blanco de la página promovido por los poetas futuristas y cubistas, convirtiéndolo asimismo en una referencia al blanco como color, en su poema titulado *Blanco* (1995).

Lo que se veía, escuchaba y olía al cruzar por una avenida, se volvería identificable gracias a señales urbanas, como carteles, anuncios publicitarios y nombres de calles o monumentos distintivos, así como menciones a los nuevos olores surgidos de las chimeneas de las fábricas y de los automóviles. La vista, probablemente se disputó el primer lugar junto al oído. El olfato entraría sin pedir permiso, tal como nos ocurre cuando nos exponemos al cruzar por la vía pública. Y el tacto vendría después. Pero no era necesario reconstruirlo todo, con sólo ingresar en el poema el nombre de una calle importante, de un sitio popular, o de un monumento emblemático del lugar – como la Torre Eiffel, por ejemplo¹¹–, el mundo parisino se ponía en acción en la mente del lector. Otras referencias podían ser usadas con la misma finalidad obteniendo resultados equivalentes, lo que prueba que la figuración de la ciudad en la mente del lector comenzará a depender de pocos elementos que han sido convertidos en presupuestos que funcionan para todos¹². El nombre de una calle popular, insertada en un poema, comenzaría a ejercer un gran poder de sugestión acompañada de otros recursos que desplegarán el entorno urbano en la imaginación.

Como consecuencia natural de esta experimentación, la letra adquirió un valor autónomo y se convirtió en herramienta de dibujo poético, con un sentido distintivo como el que le llegaría a dar Apollinaire en sus caligramas (quien, como se sabe, primero figuró en las filas del Futurismo antes de darle nombre al Cubismo y al Surrealismo). El autor



“2° Canonier Conducteur” (detalle), 1915*,
Guillaume Apollinaire

¹¹ La referencia a la Torre Eiffel (como metonimia de París) aparece en la obra de Apollinaire, Blaise Cendrars, Jean Cocteau, Robert Delaunay, y muchos otros artistas, incluidos Huidobro y Mayakovski.

¹² Véase, Chapman Sharpe, William. **Unreal Cities: Urban Figuration in Wordsworth, Baudelaire, Whitman, Eliot and Williams**. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1990.

francés optará por un estilo más parecido a la pincelada poética con palabras, que a la transcripción de los modos de impresión propiamente mecánicos promovidos por la imprenta¹³. Para Marinetti lo fundamental era transmitir la modernidad de los nuevos medios de divulgación urbana y masiva. La dimensión tipográfica de la letra era por tanto la que le interesaba resaltar desde la página del poema como un medio de expresión en sí mismo. Apollinaire, en cambio, usó la letra imprenta en su versión cursiva para hacer poemas que parecen dibujos, subrayando así el carácter personal y subjetivo del poeta como autor individual, que desde su mirada no era un artífice de la reproductibilidad técnica. Un poema dibujado con letra cursiva aún podía evocar una carta¹⁴. Marinetti estaba mucho más interesado en transmitir el mensaje opuesto a partir del uso del mismo recurso: la letra, concebida como herramienta técnica del poema. Para el vanguardista italiano era fundamental la dimensión industrial de la misma, y por lo tanto, el poema debía parecerse lo más posible a la página de un periódico en la que a simple vista la figura del autor parece omitirse ante la preponderancia visual del impacto gráfico propio de un género destinado de producción en masa. Por otra parte, mientras que el Futurismo buscaba recrear el efecto de una página periodística (justamente por su adhesión a la difusión masiva de la información), también pretendía alcanzar al lector por el mismo camino que implicaba la inmediatez del mensaje. La letra debía llegar antes que su significado, como en un cartel de propaganda política en que la noticia se hace evidente por el formato y disposición gráfica de la letra. En cambio, el uso que por su parte le dará Apollinaire –al dibujar detalladamente, con letras: palmeras, fuentes, jarrones, flores, edificios, torres, catedrales, iglesias, zapatos, pisadas, escopetas– en algunos de sus caligramas, exigirá del lector una lectura más minuciosa y atenta que implique, en principio, comprender y desentrañar no sólo el significado del poema visualmente

¹³ El que uno y otro optaran por explotar el mismo recurso con la intención de obtener un resultado diferente, pone al descubierto la evidente rivalidad que existía entre ambos. En palabras de Willard Bohn: “La rivalidad más importante durante la primera parte del siglo se dio entre los futuristas, por un lado, y los cubistas, por otro. Los primeros exploraban la conexión existente entre el arte moderno y la tecnología, mientras que los últimos investigaban la naturaleza de la realidad contemporánea. En contraste con la obsesión Futurista por la máquina, el Cubismo adoptó una estética basada en la fragmentación y la ruptura” (Bohn, Willard. **Apollinaire and the International Avant-Garde**. Albany: State University of New York Press, 1997, p. 7. La traducción es mía.).

¹⁴ Como lo ha señalado Octavio Paz, Apollinaire escribirá su primer caligrama a la manera de una “Carta Postal de la República Mexicana” enviada a su hermano Albert, quien se encontraba viviendo en México desde 1913, en el estado de Veracruz, y adonde permanecería hasta 1919. Véase Paz, Octavio. **Cuadrivio**. 3ª edición. México: Joaquín Mortiz, 1976, p. 71, nota 2.

presentado, sino la propia letra cursiva, tal como ocurre cuando desciframos los jeroglíficos de una escritura. Aunque el dibujo producirá su impacto efectivo aún antes que el mensaje contenido en el poema, la lectura del mismo conllevará necesariamente a la desarticulación de la forma a través de la comprensión de la letra. Apollinaire se despojará del empleo virtualmente industrializado de la letra impresa y del carácter político del mensaje que originalmente Marinetti buscaba transmitir y al que nunca habría de renunciar¹⁵.

Apropiaciones de recursos de vanguardia en la poesía hispanoamericana: sincretismo y mutación

Estos diferentes modos de escribir, explotando el valor gráfico, visual o tipográfico de la letra, serán aprovechados también por los poetas hispanoamericanos, pero cabe aclarar que en ocasiones obtendrán beneficios de ambos usos y los mezclarán en sus textos sin hacer especiales distinciones entre una y otra versión. “La W es la M haciendo la plancha”¹⁶, “La B es el ama de cría del alfabeto”¹⁷ o “El 4 tiene raíz griega”¹⁸ son –entre muchas otras greguerías de Ramón Gómez de la Serna– un ejemplo de un modo personal de asimilar los logros del Futurismo y del Cubismo, con frases construidas a partir del énfasis en la letra o en el número, utilizados en su calidad plástica y evocadora de analogías visuales. “El Espantapájaros” de Oliveiro Gironde, “El Espejo” de José Juan Tablada, y “*Téléphone*” de Huidobro, pueden asimismo ilustrar otra posible combinación cubofuturista en el uso y la apariencia de la letra. Dibujan su objeto pero también hacen uso de diferentes tipos de letra, algunos de los cuales imitan la cursiva natural y otros la de la imprenta.

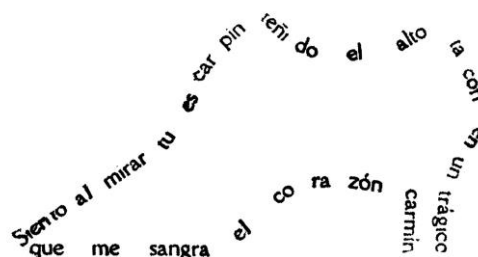
¹⁵ Su retórica pro-fascista contenida en la consigna “la guerra como higiene del mundo” fue parte de su identidad futurista.

¹⁶ Gómez de la Serna, Ramón. **Greguerías**. Edición de Rodolfo Cardona. 17ª edición. Madrid: Ediciones Cátedra, 2014, p. 176.

¹⁷ *Ibidem*, p. 163.

¹⁸ *Ibidem*, p. 178.

El Futurismo fue el promotor de un modo de percepción de la modernidad que todas las vanguardias, de uno u otro modo, subscribieron. Pero ningún movimiento de vanguardia, por más inspirador y estimulante que fuera, fue capaz de unir su programa a una fórmula mágica que asegurara para el arte, artistas originales. Las vanguardias propagaron estéticas nuevas pero no garantizaron con ello la producción de genios artísticos. Tampoco el creador del Futurismo italiano acabaría trascendiendo por sus versos¹⁹ como sí o logrará hacerlo por su capacidad inusitada para abanderar una de las revoluciones estéticas más significativas del siglo. Renato Pogliolli señalará que “el momento futurista le pertenece a todas las vanguardias, no sólo al movimiento que tuvo este nombre”. Esta afirmación busca poner de relieve lo esencial.



“TALÓN ROUGE”

“Talón rouge”, 1918*, José Juan Tablada

Las vanguardias en lengua española, tanto en España como de un extremo a otro en Latinoamérica, no quedaron fuera de este decisivo influjo. Las greguerías en las que Ramón Gómez de la Serna utilizó números con la finalidad de improvisar operaciones matemáticas convertidas en propuestas poéticas, son un ejemplo del alcance que la presencia del Futurismo pudo llegar a tener en manos de un autor tan creativo. La experimentación con “paisajes plásticos”²⁰, sugerida desde la aparición de títulos como

¹⁹ Marjorie Perloff declarará que “como poeta lírico, fue un mediocre simbolista tardío” (véase Perloff, Marjorie. **El momento futurista**. Traducción de Mariano Peyrou. Valencia: Pre-Textos, 2009, p. 199). Ramón Gómez de la Serna lo dirá de otro modo: “Fue Marinetti en Italia ese hombre que aparece en un país y que no es ni su gran poeta, ni su gran dramaturgo, ni su gran político, ni su gran novelista, sino una cosa que, sin ser nada de eso, puede equivaler a todo eso” (Gómez de la Serna, op. cit., 1968, p. 88).

²⁰ Daniele Corsi menciona un correlato específico para estas experimentaciones: *Manifiesto della Aeropittura*, el cual considera que está presente en la disposición de tendencia más abstracta que figurativa, en los poemas de *Hélices* de Guillermo de Torre, y en particular en el que se titula “Paisaje plástico” (véase Corsi, Daniele. Ideología y lenguaje futurista en “Hélices” de Guillermo de Torre. En Ghignoli, Alessandro y Gómez, Llanos (eds.). **Futurismo: la explosión de la vanguardia**. Barcelona: Vaso Roto, 2011, p. 102). El análisis de Corsi apunta a evidenciar la presencia directa del Futurismo italiano mucho más que la huella del Cubismo francés en dichas composiciones o “aéropoemas”, como los titula. Es probable que muchas de sus intuiciones sean útiles para analizar los experimentos caligramáticos que siguen esa tendencia, como los que he mencionado a lo largo de este trabajo. Ya en 1914 Gabriel Arboin había señalado en un texto titulado “Ante el ideograma de Apollinaire” dicha vinculación con el Futurismo fundacional en la génesis del concepto.

Hélices de Guillermo de Torre o *Avión y Radio*²¹ de Luis Kyn-Taniya, así como los ideogramas de Juan José Tablada, serían impensables sin el modelo de poesía visual ofrecido por Marinetti y Apollinaire respectivamente, que fueron asimilados también en versiones propias²². Cuadros urbanos serán poetizados a través de diseños que recogen los hallazgos de artistas que se habían atrevido a hablar de la ciudad, dibujándola con letras o usando “analogías visuales provocadas por intersecciones”²³, en las que también se integran elementos naturales. Tablada habría de mezclar lo gráfico con lo plástico, dándonos en sus ideogramas líricos la impresión de huellas de la pisada de un zapato, o eligiendo simular con letras la figura de un tacón de mujer más al estilo del francés²⁴ que del italiano. En ambos casos estrenaría hábilmente los recursos puestos a disposición por los poetas franceses de vanguardia.

Al mismo tiempo, otros poetas como Villaurrutia y Novo mostrarán asimilaciones claras de otras propuestas provenientes de diferentes registros como la obra gráfica de Jean Cocteau (ligada al Cubismo), o los mundos oníricos derivados de la plástica y de la poesía surrealista. El primero, dando paso a su propia percepción de la calle como un escenario vacío, susceptible de contener objetos y proyectar sombras; y el segundo, formando alianzas electivas para desnudar creativamente su identidad sexual, que ya estaría siendo artísticamente trabajada por Cocteau. El dramaturgo francés llegará a influir no sólo a través de sus textos, sino también por sus dibujos²⁵ que exhibían abiertamente su inclinación sexual, algo que habría de representar un logro²⁶ en el ambiente parisino

²¹ Como se sabe, este libro lleva el subtítulo de “Poema inalámbrico en trece mensajes” en el que se percibe como trasfondo una evocación de la Torre Eiffel como central de radio que Kyn-Taniya incluirá más de una vez en sus poemas. Curiosamente, las nuevas perspectivas desde aviones divisan siempre una antena. La Torre parisina tuvo su antena precursora. En el poema “paisaje plástico” de Guillermo de Torre está escrita la palabra “antena” (dispuesta verticalmente, como una torre vista desde lo alto), etc.

Kyn-Taniya conoció de primera mano el impacto de la Torre Eiffel en la ciudad francesa, pues allí nació y vivió la mayor parte de su vida.

²² Willard Bohn en su excepcional estudio sobre la expansión del influjo de la poesía de Apollinaire en otras partes del mundo, ha descrito un itinerario minucioso de su presencia en la obra de poetas de Hispanoamérica.

²³ Véase Corsi, op. cit., 2011, p. 102.

²⁴ Apollinaire fue su modelo precursor en la mayor parte de los “Poemas ideográficos”. La huella de pisadas estuvo presente desde el primer caligrama de Apollinaire (“Lettre-Océan”, 1913) y el contorno de zapatos, botas, y objetos diversos, lo identificará en sus poemas subsecuentes. Al no reconocer su influjo abiertamente, el poeta mexicano no parecía estarle rindiendo un homenaje.

²⁵ *El libro blanco* de Jean Cocteau significó una revelación en el campo de la literatura homosexual, pues aparece (ya en su segunda publicación anónima en 1930) acompañado de las ilustraciones explícitas del poeta, que resultaron no menos provocadoras que su contenido.

²⁶ “Lo escandaloso de *El libro blanco* no es el relato de la homosexualidad sino el de la sexualidad; ésta es tan disfrutable para el narrador que convence por sí misma, levantando todas las barreras, inclusive las

precursor al fascismo europeo que se vendría gestando, un ambiente que acabaría volviéndose claramente represivo y ajeno a la libertad de expresión. En el México de los *contemporáneos*, esta influencia también tendría sentido, como una de las voces evocadas para dar legitimidad²⁷ artística a la propia marginación sexual, algo que sin duda iba en contra del discurso promotor de la virilidad auspiciado por Marinetti que los *estridentistas* mexicanos habrían de respaldar.

El Futurismo italiano había inaugurado y propagado por el mundo una de las propuestas más sincrónicas con su momento histórico: una noción del arte basada en el estupor por la velocidad y la fuerza física, representados por las máquinas como modelos del hombre, actuales (y de una eficiencia siempre actualizable), productos de la moderna industria urbana, en el contexto de una nación promotora del diseño industrial y en vísperas de la primera guerra mundial. El asombro que en algunos provocó, comenzando el siglo XX, la vivencia completamente nueva de andar en automóvil, indujo a incluir temas y promover recursos para la poesía, el teatro, la música, tales como la incorporación del

erigidas por las propias técnicas literarias. Lo que nos queda de Cocteau al terminar el libro es el impacto de una sensualidad poderosísima, sin trabas, a pesar de las consecuencias trágicas que tuvieron algunos de los vínculos en que esta sensualidad se desplegó. Se acaba esperando la realización de la homosexualidad; pero no sólo eso. Se acaba deseando también la realización permanente de una sexualidad que necesitaba liberarse pero que siempre fue libre”. Véase Kerik, Claudia. Jean Cocteau: Autorretrato homosexual. **La Jornada semanal**, núm. 55, 24 de marzo de 1996, p. 17.

²⁷ Como contraparte de este discurso estaría la obra de los Contemporáneos. Robert Mackee Irwin sostiene que es justamente ese papel de servir de contrapeso al discurso oficial lo que le confiere al grupo de los Contemporáneos un carácter revolucionario. “La poesía de Villaurrutia, junto con la de Salvador Novo, es revolucionaria por su audacia y por ser la primera expresión abiertamente homoerótica en las letras mexicanas. Como tal constituye un reto a la política cultural de la posrevolución porque desestabiliza el pilar quizás más opresivo de los nuevos valores nacionales: el machismo” (véase Mckee Irwin, Robert. “Colores nunca vistos sobre una tela”: nuevos erotismos masculinos de la cultura posrevolucionaria. En Stanton, Anthony (ed.). **Modernidad, vanguardia y revolución en la poesía mexicana (1919-1930)**. México: El Colegio de México / Centro Katz de Estudios Mexicanos, 2014, pp. 266-267). Considero que no era sólo el homoerotismo sino el propio erotismo el que continuaba siendo un tabú que, aún si se conseguía romper, volvía a emerger de manera recurrente. El machismo afectaba a ambos. Junto con ello, me parece que la tesis de Mackee Irwin pudiera ser más convincente si se atiende a la propia vida de los integrantes del grupo más que a sus primeras obras, y que uno de los ejemplos que elige para hacer su demostración –como el caso del “Nocturno de la estatua” de Xavier Villaurrutia– no permite del todo hacer esa lectura, por lo que no es una elección afortunada. (Quizás los “Poemas Proletarios” de Novo, con sus elocuentes y nada abstractos perfiles masculinos, pudieran ser más útiles para ese fin). Es conocido el tema del plagio, la paráfrasis o la inspiración mimética que Villaurrutia hizo en ése –que fue quizás el mejor de sus nocturnos–, basándose en un poema precursor de Jules Supervielle. Octavio Paz salió en su defensa. Ida Vitale intentó avanzar hacia un ajuste de cuentas más conciliador con la figura de Supervielle, y reveló más de un hilo conductor de uno a otro, pasando entre otros, a través de Apollinaire y Cocteau. “Y como los poetas suelen abstraer en los otros lo que los obsede a ellos” quizás el filtro de Cocteau fuera útil para el tema que Mackee Irwin propone en su texto. Véase Vitale, Ida. Xavier Villaurrutia: una experiencia latinoamericana. **Letras Libres**, núm. 116, agosto del 2008, p.34.

Por otra parte, analizar el “Nocturno de la estatua” por su capacidad de expresar abiertamente el homoerotismo, ¿no presupondría, acaso, adjudicarle esa intención a su poeta original?

ruido del motor convertido en sonido estético, generador de ritmos audaces y nuevos sentidos²⁸. La intención (evidente) era la de hacer sonar en el poema, la realidad externa al mismo, constituida por la irrupción de estruendos de máquinas de todo tipo. Pero éstos incluían un rango complejo de vibraciones, desde las maquinarias de las fábricas, los propulsores de motocicletas y coches de carrera, trenes y aviones, hasta el armamento ensordecedor del aparato bélico: bombas, metralletas, disparos. La naciente idolatría del automóvil incluía en la mirada futurista, el alcance de la máquina al servicio de sus funciones belicistas y la proyección de toda una visión del cuerpo condicionada por el motor como modelo de eficiencia.

En cada caso, la incorporación de las ideas de Marinetti habría de significar una transformación de las mismas, de acuerdo a la dirección que el poeta o el movimiento buscaría darles, en el marco del propio contexto nacional. El proceso de difusión y apropiación de las vanguardias en contextos ajenos al movimiento original, explica muchos de los rasgos particulares que tomó cada versión de las mismas. Extrapolar, de un lugar a otro muy diferente, conceptos que habían nacido en una situación tan específica como la de la Europa de entreguerras, trajo consigo adecuaciones que determinaron cambios respecto del modelo original. Por muy internacional que llegara a ser el lenguaje de las vanguardias como expresión unánime de la modernidad, su origen tenía raíces profundas en la propia realidad europea y en el momento histórico que las vio nacer, una constelación de factores condicionados por el avance del fascismo y por las transformaciones sociales, económicas e industriales que repercutieron en la necesidad de darles expresión a través de la renovación de los lenguajes estéticos vigentes. Ni Madrid, ni Moscú, ni Portugal, ni Santiago, ni Buenos Aires, ni la Ciudad de México (la lista podría ser más larga) compartían plenamente esa realidad en un sentido que pudiera permitir que establezcamos un paralelismo exacto. Y sin embargo, en todas ellas tuvo lugar la difusión del Futurismo italiano en versiones propias que fueron adaptadas a otras circunstancias.

La intención futurista de dirigirse a las multitudes urbanas que comenzaban a dominar el paisaje urbano y político del momento, señaló asimismo nuevos retos para los poetas del siglo XX. Esta aspiración se verá significativamente realizada fuera de Italia en la voz del poeta ruso Vladimir Mayakovski quien, abanderando el Futurismo en su nación,

²⁸ “La velocidad, arrastra la renovación de las imágenes y, en primer término, de las imágenes que la designaban hasta ayer”. Véase Morand, Paul. De la velocidad. Traducción de Antonieta Rivas. *Contemporáneos*, núm. 15, agosto de 1929, p. 50.

hará de la poesía un espacio para representar la condición del proletariado ruso en nombre del cual hablará, dándoles a las multitudes un lugar propio que las revelará siguiendo el dictado futurista, como una fuerza motriz propulsora, representada en ocasiones por números. “150.000.000 es el nombre del autor de este poema”, o “150.000.000 hablan por mi boca”²⁹, son versos que sintetizan, en un solo acto poético, toda una corriente discursiva que habría comenzado en Whitman, para llegar a encarnar, en la voz de Mayakovski, el papel del poeta como un obrero constructor del futuro, llevando a una dimensión inesperada la identificación del poeta con la multitud. No lejos de este intento se colocará el Estridentismo mexicano, abrazando las nuevas propuestas provenientes de ambas versiones del Futurismo (el italiano y el ruso) para darle su propia legitimidad poética a las multitudes de trabajadores que salían a protestar por las calles de muchos estados del país, y que por primera vez se buscará representar en el ámbito de la poesía mexicana.

Pero quizás ningún poeta lograría volver realidad el anhelo futurista de identificación con la máquina, como un nuevo credo de masas, tal como lo hará Fernando Pessoa en la voz de Alvar de Campos (uno de sus heterónimos), quien en su “Oda Triunfal” hará sonar un amplio registro de asimilaciones futuristas asombrosamente amalgamadas en el oleaje de sus versos maquinistas, en los que Whitman y Marinetti quedarán ensamblados y convertidos en una voz original, que llena de melancolía dirigirá su mensaje a las multitudes que pueblan las calles de las ciudades del mundo.

La integración futurista del dinamismo al interior del poema

La ciudad moderna entra en la poesía a partir de las vanguardias artísticas, en un proceso que habría de comenzar con el debilitamiento de los límites que defendían la noción de un poema desvinculada del espacio exterior, y el nacimiento de una nueva concepción poética hecha del intercambio entre el espacio urbano y el cosmos de la poesía. Esa apertura de los márgenes que contenían hasta el momento la noción de poema, y que comienza a resquebrajarse a la hora en que poetas y pintores intercambiaron sus recursos, a partir de títulos y operaciones artísticas compartidas, va a permitir el descubrimiento de materiales y herramientas literarias que hicieron visible la ciudad para el poeta y para el

²⁹ Versos que pertenecen al poema que lleva como título la misma cifra “150.000.000 “y del cual se dice que apareció en el original publicado sin nombre del autor.

lector. Es decir, la ciudad moderna no entra en la poesía hasta no ser identificable como moderna en el poema. Y ésta es una conquista de las vanguardias artísticas. Le dan a la ciudad, a toda ciudad, primacía por contener la génesis de los lenguajes de la modernidad, y la transfieren visualmente a la página. Esta transferencia y operación de visibilidad urbana la logra el Futurismo italiano desde sus primeras premisas, al desviar la noción de belleza de sus contenidos tradicionales y proponer una concepción basada exclusivamente en las nuevas experiencias del siglo XX. Al exaltar la nueva belleza del siglo, puesta en la figura del automóvil y contrapuesta a la escultura clásica, en la frase “un automóvil de carrera es más bello que la victoria de Samotracia”, Marinetti emitió una provocación que todas las vanguardias asumirían como reto: darle un lenguaje y una expresión a esa nueva belleza del siglo que ya no es identificable con imágenes de siglos anteriores. La novedad de nuestro tiempo está en que no tiene un lenguaje artístico que lo exprese, y por lo tanto, hay que crearlo. Así, Marinetti consigue abrir el camino para la búsqueda de una vía de expresión de lo moderno, tan moderna como su objeto. Sin embargo, habrá de dar un paso más. Si la máquina es la novedad, hablemos de la máquina, ya que no hay un lenguaje precursor del maquinismo industrial del siglo XX, identifiquémonos con este maquinismo para reproducirlo desde el arte y transmitirlo como novedad. Es casi imposible deslindar el punto donde las máquinas y la ciudad se unen, pues todos estos elementos se fusionaron entre sí para la creación de atmósferas que evocaran las experiencias nuevas del siglo XX. La ciudad comenzó a ser descrita a partir de sus vehículos de locomoción y los paisajes visuales hechos de mayor movilidad, recreados por la virtual imitación de la velocidad, como experiencia nueva en sí misma. Este impacto visual de dinamismo, que hubo de originarse en todas las capitales que comenzaban a industrializarse, se buscó crear en la poesía, y podría decirse que todas las vanguardias, de un modo u otro, buscaron reproducirlo. Aún el Surrealismo, a pesar de enfocar su mirada hacia adentro, en el inconsciente, se verá beneficiado por la movilidad imaginativa inaugurada por el Futurismo, un movimiento fundamentalmente vinculado con los aspectos tangibles de la modernidad industrial.

Dos miradas hacia el desplazamiento urbano en la poesía mexicana

En el escenario de la poesía mexicana de los años veinte, un poema como “Tranvías”³⁰ de Xavier Villaurrutia consigue fundir ambas dimensiones (la externa y la interna, la futurista y la surrealista), y la visión exterior de un paisaje en movimiento, provocada por el movimiento del tranvía, se convierte en la movilidad propia de la imagen: las casas acaban moviéndose, y da la impresión de que la imagen se gestó también adentro del poeta. Es decir, no podemos distinguir si se trata de la movilidad de la imaginación (en este caso onírica y de raigambre surrealista) o de la movilidad de la percepción dinámica del objeto, tal como la promovieron los futuristas.

TRANVÍAS

CASAS que corren locas
de incendio, huyendo
de sí mismas,
entre los esqueletos de las otras
inmóviles, quemadas ya.

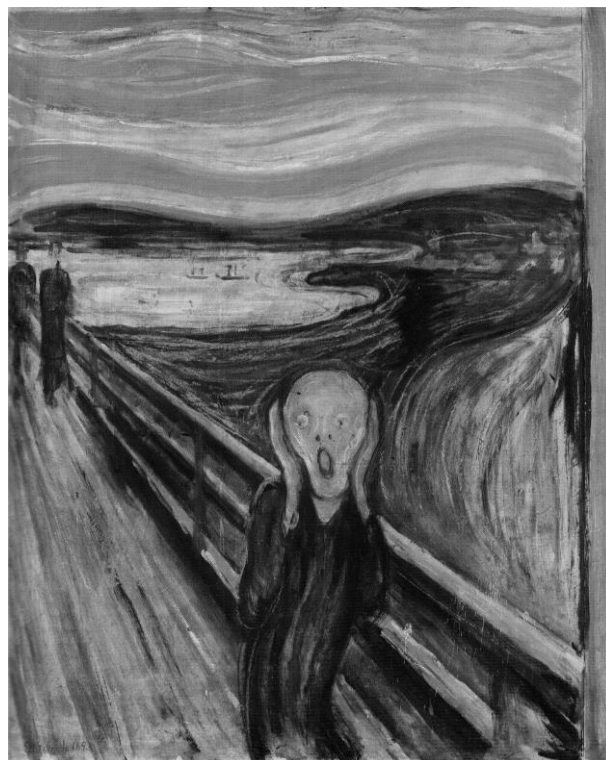
Villaurrutia consigue no solamente darnos ese adentro y afuera del paisaje en movimiento, provocado por la fusión de lo que se percibe con lo que se imagina, sino que además agrega la pincelada de color (luz y sombra) que parece provenir de un cuadro postimpresionista. El resplandor de los rayos del sol, vistos en movimiento y proyectados desde las casas, es eficazmente logrado en su máxima expresividad al quedar transferido a las mismas casas, pues son ellas las que “corren locas / de incendio, / huyendo”, en vez de ser el sol el que se desplaza o el poeta quien se mueve³¹. El sujeto del movimiento virtual del tranvía pasa a ser el paisaje observado, y éste es descrito a su vez con colores interpretados por metáforas de energía y movimiento como “incendio”, potencializadas por

³⁰ Villaurrutia, Xavier. **Reflejos**. México: Cvltura, México, 1926, p. 109.

³¹ El verso me resulta evocador de otros versos del *Romancero Gitano* de Lorca. Primero, del “Romance de la pena negra”: *corro mi casa como una loca*; y luego, de “Reyerta”: *la tarde loca de higueras y de rumores calientes*. Estos versos parecieran haberse fundido en la imagen que nos ofrece Villaurrutia de “Casas que corren locas / de incendio”, una visión que por incendio también parece sugerir la hora de la tarde en que se pone el sol. El *Romancero Gitano* de Lorca sería publicado en la *Revista de Occidente* en el año de 1928. *Reflejos*, poemario al que pertenece el poema de Villaurrutia, data de 1926. Mi asociación, no obstante, no es imposible. Los poemas se difundían por caminos anteriores a los de su publicación oficial. Lorca, como se sabe, comenzó a escribir el *Romancero* en 1924. La *Revista de Occidente*, que dirigía José Ortega y Gasset y en la que publicaban los poetas de la generación del 27, era también conocida en México.

“locas”, (un término que tanto expresionistas como surrealistas reactivaron). La imagen inestable del fuego, implícita en la visión de sus llamaradas de color naranja en movimiento, se vuelve aún más desbocada al ser calificada como una huída enloquecida del fuego. Tácitamente se nos explica el término “locas” en virtud del término “incendio”, pues “locas de incendio” nos sugiere la imagen del fuego en el cuerpo, en este caso el de las casas y su posterior resultado, la conversión en esqueleto, que tendrá lugar en el siguiente verso en que los cuerpos de las casas o las casas convertidas en cuerpos, ya son esqueletos inmóviles y quemados. Villaurrutia logra hacer uso de todos los recursos promovidos por los movimientos de vanguardia del momento, en este poema sobre la visión del paisaje urbano que ofrece un viaje en tranvía por la Ciudad de México en la década de los 20’s.

La ciudad no está referida literalmente, sino interpretada metafóricamente en imágenes que condensan la visión de un instante desde la ventanilla de



“El grito” (*Skrik*), 1893, Edvard Munch

un tranvía. La brevedad de la estrofa hace aquí el papel de la fugacidad de la impresión momentánea, y el contraste entre lo que se mueve y lo que está estático queda referido a través del contraste cromático entre el naranja, el blanco y el negro, derivado de “incendio”, “esqueletos” y “quemadas”. Casi una evocación de la emblemática pintura titulada *El grito*³², del pintor noruego Edvard Munch, transferido a la visión de las casas recreadas por el poema. No hay que olvidar que en el cuadro, el grito fue mudo (justamente por tratarse de una pintura), y en el poema, las casas locas de incendio no gritan, lo que además le da a la imagen un efecto puramente visual. Se trata de un paisaje en movimiento. Habría que agregar que “huyendo / de sí mismas” pone la nota interior en todo el paisaje observado, y lo convierte también en un poema de proyección surrealista, es decir, de

³² Cuadro paradigmático del expresionismo alemán, pintado por el noruego Edvard Munch, que reproduce la imagen de un rostro gritando, distorsionada para crear el efecto “visual” del grito.

revelación interior. Todos estos hallazgos fueron posibles gracias a la productiva movilización de recursos que impuso la ciudad moderna al interior de la poesía. Villaurrutia hizo uso de la novedad tipográfica promovida por los futuristas, al publicar su texto en donde aparece exagerado el tamaño de las letras de “CASAS” y contrastado con el resto del poema. Quizás sin proponérselo (o en virtud del diseño quizás arbitrario de la editorial que lo publicó), logró de esa manera no sólo hacer énfasis, sino centrar la atención en el objeto importante de la visión: las casas. Con esta operación, lenguaje y paisaje podían identificarse de manera inmediata en un mismo plano de visibilidad. Un poema como “Tranvías” incorpora la consigna futurista de atender a la velocidad, pero en la versión surrealista de la misma, es decir, alentándola, como si se tratara de la imagen obtenida en un sueño. En vez de celebrar el viaje en automóvil, como lo había hecho Tablada y lo estaba haciendo Maples Arce, Villaurrutia consigna para sus lectores la novedad del pausado viaje en tranvía. Sin embargo, ambas experiencias se muestran de modos parecidos, y en un poema como “80 HP”³³, adonde Maples Arce deja claro desde el título que se trata de un automóvil (ochenta caballos de fuerza, referencia a la capacidad de velocidad del motor), encontraremos imágenes similares a las del viaje en tranvía que Villaurrutia describió, como “Esquinas flameadas de ponientes”, que reinciden en la idea de la llamarada fugaz del paisaje observado en movimiento, ahora desde la perspectiva particular de la esquina, cuando el sol se pone. O esta otra: “A veces pasan ráfagas, paisajes estrujados, / y por momentos, / el camino es angosto como un sueño.” Lo transitorio de las impresiones queda aquí implícito en la visión de “ráfagas” que pasan, y la deformación de la perspectiva en movimiento recaerá en la adjetivación de “estrujados” para “paisajes” como parte de un camino que en su distorsión recuerda la de los sueños. Junto a estos poetas, Tablada nos ofrecerá también su propia definición para el automóvil: “dragón hecho por un cubista”³⁴, imagen en la que queda sintetizada la visión polifacética del objeto nuevo, y la figura fantástica del dragón es descompuesta y recompuesta por la mirada cubista en todas sus facetas, resultando en un monstruo geométrico y sobrenatural. Estos versos demuestran que la vanguardia estaba siendo asimilada en el contexto de la poesía mexicana de modos creativos y versátiles. El llamado futurista a incluir en la poesía los nuevos vehículos de locomoción estaba siendo atendido, sin por ello menoscabar el

³³ Maples Arce, Manuel. **Poemas Interdictos**. México: Ediciones de “Horizonte”, 1927, pp. 35-39.

³⁴ Tablada, José Juan. **Al Sol y bajo la Luna**. París-México: Librería de la Viuda de Ch. Bouret, 1918, p. 143.

ingenio propio de cada poeta ni su libertad para mezclar esa consigna con versos de pinceladas impresionistas, expresionistas, cubistas y/o surrealistas.

Gracias a estos esfuerzos creativos por incorporar las distintas modalidades del desplazamiento urbano, podemos volver a vivir esos viajes con otros ojos y, como niños, “volver a recordar lo nuevo”. Como lo ha expresado Walter Benjamin:

Tarea de la infancia: llevar el nuevo mundo al espacio del símbolo. Pues el niño puede hacer aquello de lo que el adulto es totalmente incapaz: volver a recordar lo nuevo. Las locomotoras tienen ya para nosotros un carácter simbólico porque no las encontramos en la infancia. Para nuestros hijos sin embargo, es el automóvil, del que nosotros mismos sólo extraemos su aspecto nuevo, elegante, moderno, desenfadado.³⁵

Este es el papel que cumple la poesía de la ciudad moderna. Podremos, gracias a ella, volver a vivir las experiencias como nuevas y así dejar de ver ese mundo que cambió, como un mundo sin expresividad en el presente, sino, en virtud de los poderes de la poesía, recuperarlo como un mundo que vuelve a desplegarse ante nuestros ojos. Las vanguardias hicieron posible el reconocimiento de la ciudad moderna en los poemas marcando un comienzo compartido, rompiendo fronteras, y estableciendo conexiones a través de un lenguaje común. Tras su impulso, el reto para representar el mundo urbano exigiría darle una identidad propia a la poesía de cada ciudad, vinculada a la historia única de su espacio original.

REFERENCIAS

BENJAMIN, Walter. **Libro de los Pasajes**. Edición de Rolf Tiedemann. Traducción de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Madrid: Ediciones Akal, 2005.

BOHN, Willard. **Apollinaire and the International Avant-Garde**. Albany: State University of New York Press, 1997.

CENDRARS, Blaise. **Poesía (1912-1919)**. Traducción de Alicia Reyes, Carlos Bonfil y Marc Cheymol. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

³⁵ Benjamin, op. cit., 2005, p. 849.

CHAPMAN SHARPE, William. **Unreal Cities: Urban Figuration in Wordsworth, Baudelaire, Whitman, Eliot and Williams**. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1990.

CORSI, Daniele. Ideología y lenguaje futurista en “Hélices” de Guillermo de Torre. En GHIGNOLI, Alessandro y GÓMEZ, Llanos (eds.). **Futurismo: la explosión de la vanguardia**. Barcelona: Vaso Roto, 2011, pp. 91-106.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. **Ismos**. Buenos Aires: Brújula, 1968.
_____. **Greguerías**. Edición de Rodolfo Cardona. 17ª edición. Madrid: Ediciones Cátedra, 2014.

HERNÁNDEZ, Porfirio. Kodak (instantáneas). **La Falange: revista de cultura latina**, S.N., 1 de enero de 1923, pp. 110-112.

KERIK, Claudia. Jean Cocteau: Autorretrato homosexual. **La Jornada semanal**, núm. 55, 24 de marzo de 1996, p. 17.

MAPLES ARCE, Manuel. **Poemas Interdictos**. México: Ediciones de “Horizonte”, 1927.

MCKEE IRWIN, Robert. “Colores nunca vistos sobre una tela”: nuevos erotismos masculinos de la cultura posrevolucionaria. En STANTON, Anthony (ed.). **Modernidad, vanguardia y revolución en la poesía mexicana (1919-1930)**. México: El Colegio de México / Centro Katz de Estudios Mexicanos, 2014, pp. 257-277.

MORAND, Paul. De la velocidad. Traducción de Antonieta Rivas. **Contemporáneos**, núm. 15, agosto de 1929, pp. 35-59.

PAZ, Octavio. **Cuadrivio**. 3ª edición. México: Joaquín Mortiz, 1976.
_____. Laurel y la poesía moderna (Epílogo). En **Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española**. 2ª edición. México: Editorial Trillas, 1986, pp. 483-510.

PERLOFF, Marjorie. **El momento futurista**. Traducción de Mariano Peyrou. Valencia: Pre-Textos, 2009.

SÁENZ, Olga. **El Futurismo Italiano**. México: Instituto de Investigaciones Estéticas / Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

SARMIENTO, José Antonio. **Las palabras en libertad. Antología de la poesía futurista italiana**. Madrid: Ediciones Hiperión, 1986.

TABLADA, José Juan. **Al Sol y bajo la Luna**. París-México: Librería de la Viuda de Ch. Bouret, 1918.

_____. **Tres libros: Un día... (poemas sintéticos); Li-Po y otros poemas; El jarro de flores (disociaciones líricas)**. Estudio preliminar de Juan Velasco. Madrid: Ediciones Hiperión, 2000.

VILLARRUTIA, Xavier. **Reflejos**. México: Cvltura, México, 1926.

VITALE, Ida. Xavier Villaurrutia: una experiencia latinoamericana. **Letras Libres**, núm. 116, agosto del 2008, pp. 32-37.

WALTHER, Ingo F. (ed.). **Arte del siglo XX, vol. 1: Pintura**. Traducción de Ramon Monton i Lara. Colonia: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 2012.