

ESTRIDENTISTAS DE ESTADO: LA COLABORACIÓN DE LA VANGUARDIA POSREVOLUCIONARIA CON EL GOBIERNO DE VERACRUZ, 1925-1927

The Noisemakers and the State: Estridentismo's Collaboration with the Veracruz Government, 1925-1927

CHRISTIAN GERZSO HERRERA
UNIVERSIDAD PACIFIC LUTHERAN (Estados Unidos)
gerzsocc@plu.edu

Resumen: el presente trabajo analiza la colaboración que el Estridentismo estableció con el gobierno de Veracruz entre 1925 y 1927: concretamente, su revista *Horizonte*. El artículo argumenta que, lejos de representar una contradicción con respecto a una estética vanguardista, irreverente y anti-burguesa como la que caracterizó el primer Estridentismo, dicha colaboración expandió la concepción de vanguardia del movimiento. Además de la experimentación formal en las artes, los estridentistas incluyeron ahora la creación de instituciones democráticas e igualitarias, ya sea escuelas rurales o bibliotecas populares, como parte de su quehacer vanguardista, y se refirieron a este nuevo proyecto como la creación de la “obra” postrevolucionaria.

Palabras clave: estridentismo, vanguardias mexicanas, Revolución Mexicana, intelectuales y Estado, educación y Revolución Mexicana

Abstract: The present article examines the collaboration between the avant-garde movement, Estridentismo, and the government of Veracruz between 1925 and 1927: in particular, the movement's magazine, *Horizonte*. It argues that, far from entailing the contradiction of their initial irreverent and anti-bourgeois aesthetic, this collaboration expanded Estridentismo's conception of the avant-garde: in addition to formal experimentation in the arts, estridentistas now included the establishment of democratic and egalitarian institutions, such as rural schools and popular libraries, as part of their avant-garde practice, and they referred to this new project as the creation of the nation's post revolutionary “work”.

Keywords: Estridentismo, Mexican Avant-Gardes, Mexican Revolution, Intellectuals and the State, Education and the Mexican Revolution



Después de pasar décadas en el olvido, en los últimos años ha habido un interés creciente por el Estridentismo.¹ Además de los estudios de Luis Mario Schneider de los años 70 y 80, los cuales significaron un parteaguas en la crítica sobre el movimiento, recientemente encontramos diversos acercamientos desde la historia del arte y los estudios literarios tanto en México como en la academia estadounidense.² Parte de esta renovada fascinación por el Estridentismo radica en el hecho de que se trata de un movimiento temprano de vanguardia mexicana que, además de celebrar el incipiente desarrollo tecnológico y urbano en el país en los años 20, articuló una retórica y estética vanguardistas originales. Más aún, estos estudios detallados del movimiento tienen la virtud de haber contribuido a reescribir versiones estereotipadas sobre la producción cultural postrevolucionaria que oponían la experimentación formal y cosmopolita representada por los Contemporáneos con un realismo social, y por lo tanto, supuestamente no experimental, del Muralismo y la llamada “Novela de la Revolución”.³

Como es bien sabido, el poeta Manuel Maples Arce inauguró el Estridentismo con un gesto solitario: a finales de diciembre de 1921, pegó su manifiesto, *Comprimido Estridentista*, por las calles del centro de la Ciudad de

¹ Evodio Escalante provee un elocuente recuento de la “unanimidad de la crítica mexicana” que por años excluyó al Estridentismo “de la escena literaria” y le negó “incluso su pertenencia al movimiento de vanguardia” (Escalante, 2002: 9). Según Escalante, tal unanimidad tuvo que ver, entre otros aspectos, con el desenlace del conflicto que enfrentó a los Contemporáneos y a los propios Estridentistas. Este conflicto, como señala Escalante, lo ganaron decisivamente los Contemporáneos, quienes en su *Antología de la poesía mexicana moderna* (1928) excluyeron a los Estridentistas, encumbrando así una concepción de la literatura vanguardista que no podía incluir las agresivas celebraciones de la tecnología contenidas en los manifiestos estridentistas, así como sus expresiones de apoyo a posturas de izquierda. Ver Escalante, 2002: 9-40.

² Entre otros, podemos destacar los ensayos de Karen Cordero y Francisco Reyes Palma en *Modernidad y modernización* (1991), el libro sobre vanguardias latinoamericanas de Vicky Unruh (1994), los estudios específicos del movimiento de Evodio Escalante (2002), Lynda Klich (2008), Elissa Rashkin (2009), y Tatiana Flores (2013), el libro sobre vanguardia mexicana y tecnología de Rubén Gallo (2005), el volumen sobre *Modernidad, vanguardia y revolución en la poesía mexicana (1919-1930)*, editado por Anthony Stanton (2014), así como los catálogos de las exposiciones *Vanguardia estridentista: soporte de la estética revolucionaria* (2010) y *Vanguardia en México, 1915-1940* (2013).

³ Anthony Stanton y Renato González Mello cuestionan acertadamente una historiografía tradicional que opone de manera esquemática la experimentación formal al arte y la literatura que, por contener temas revolucionarios, independientemente de sus características formales, se convirtieron en instrumentos de “legitimación del nuevo Estado” postrevolucionario (Stanton, 2013: 24). Como apuntan Stanton y González Mello, *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela, canonizada a partir de 1924 por el régimen postrevolucionario, es evidentemente un ejemplo temprano de experimentación narrativa que no es ni tradicionalmente realista en su técnica ni celebrador de la contienda armada en su contenido, como después se definió la “Novela de la Revolución”: por este motivo, según dichos autores, “es tiempo de reconocer que la etiqueta ‘Novela de la Revolución Mexicana’ encierra varios problemas” (Stanton, 2013: 23).

México.⁴ En su manifiesto, Maples Arce clama por un arte moderno y “actualista” y por poner fin al arte romántico y burgués. Con un tono agresivo, abiertamente influido por el Futurismo italiano, el manifiesto de Maples Arce aboga por el “asesinato del claro de luna” y por llevar a “¡Chopin a la silla eléctrica!” (Schneider, 1997: 269). En 1923, los poetas Germán List Arzubide y Salvador Gallardo se unieron al movimiento de Maples Arce y publicaron el segundo manifiesto en Puebla, en el que además de continuar con un tono irreverente y confrontacional adoptan un sentido del humor vernáculo: al mismo tiempo que abogan por “cagarse” en héroes nacionales como el Gral. Zaragoza y en figuras literarias locales, los estridentistas concluyen este manifiesto con un “¡viva el mole de guajolote!” (Schneider, 1997: 277). En el *Comprimido Estridentista*, más elaborado teóricamente que el segundo manifiesto, Maples Arce añade a sus referencias obligadas al automóvil, fábricas industriales, máquinas de escribir, tranvías y la radio, ataques contra los artistas y escritores académicos, a quienes acusa de ser “provincianos” y dependientes de “presupuestos” gubernamentales (Schneider, 1997: 268, 270, 273). De esta forma, la primera etapa del Estridentismo, que iría de 1921 a 1924, es consistente con las versiones de la vanguardia que la conciben como un ataque frontal contra la institución del arte burgués.

Sin embargo, un aspecto que ha tendido a verse como anómalo, sino es que francamente problemático, es la colaboración del Estridentismo con una vertiente del régimen postrevolucionario durante su segunda etapa, de 1925 a 1927. En 1925, a poco más de tres años de irrumpir violentamente en la escena cultural mexicana, Maples Arce se mudó a Xalapa después de obtener su título de abogado y a los pocos meses comenzó a fungir como Secretario de Gobierno del General Heriberto Jara, un caudillo revolucionario del ala radical, y desde 1924, gobernador del Estado de Veracruz. Dadas las exigencias de su incipiente carrera política, Maples Arce llamó a List Arzubide para hacerse cargo del Estridentismo, concretamente de la nueva revista del movimiento, *Horizonte*, y de los Talleres Gráficos del Gobierno de Veracruz, a través de los cuales publicarían la Biblioteca Popular y obra estridentista, como la novela experimental de Arqueles Vela, *El Café de Nadie* (1926), o *El movimiento estridentista* (1926) de List Arzubide. *Horizonte*, la materialización de esta nueva coyuntura estético-política para el Estridentismo, se distingue de sus primeros manifiestos al incluir, por un lado, poemas y narrativa estridentista de Maples Arce, List Arzubide y Kyn Tanyia, traducciones de cuentos de Edgar Allan Poe y Tolstoi, fotografías de Tina Modotti y Edward Weston y reproducciones de obra gráfica, dibujo y pintura de Rufino Tamayo, Diego Rivera, Ramón Alva de la Canal y Leopoldo Méndez (los dos últimos en su papel de artistas de planta de la revista). Por otro lado, la revista incluye editoriales sobre la

⁴ Como aclara Carla Zurián, la crítica del Estridentismo ha confundido el nombre de la revista de Maples Arce, *Actual No. 1. Hoja de vanguardia*, con el de su primer manifiesto, contenido en esta misma revista, *Comprimido Estridentista*: “Después de muchos años de haberse mantenido y replicado este error [...] es menester corregirlo” (Stanton, 2013: 57).

Revolución, artículos sobre la cuestión del petróleo y la educación rural, instrucciones sobre cómo armar una “antena aérea” de radio y reportes celebrando la obra pública realizada por el gobierno de Jara. De tal forma, *Horizonte* operó al mismo tiempo como una publicación vanguardista y como un órgano de propaganda para un caudillo de la Revolución. Por esta razón, mucha de la crítica define la colaboración del Estridentismo con Jara como una contradicción.⁵ No obstante, esta lectura se basa en una noción de la vanguardia que establece una tensión irresoluble entre la experimentación formal y la colaboración de artistas e intelectuales innovadores con el régimen postrevolucionario. Como quiero sostener aquí, en cambio, *Horizonte* podría representar otro tipo de vanguardia: un arte colectivista que buscó unir la esfera de la vida ordinaria con prácticas estéticas a través de su participación directa con el nuevo Estado. Es innegable que dicha versión de vanguardia fue breve y, a la postre, poco reconocida como tal, pero este hecho no debería impedirnos estudiarla bajo sus propios términos. Después de todo, en la contraportada de cada número de *Horizonte*, List Arzubide define la revista como “el exponente de todas las ideas de vanguardia y de lucha del momento presente y la mejor tribuna del pensamiento revolucionario”, uniendo explícitamente la vanguardia estética con la política (*Horizonte*, 2011: 2). Por este motivo, es fundamental revisar las teorías de la vanguardia pertinentes que nos permitan aproximarnos de manera productiva a esta colaboración, en vez de considerarla una mera anomalía. En segundo lugar, el marco que se acaba de indicar nos permitiría describir de manera más precisa cómo los mismos estridentistas justificaron dicha

⁵ En su detallado estudio sobre el campo literario postrevolucionario, Ignacio Sánchez Prado interpreta “la afiliación al proceso político mexicano” por parte del Estridentismo como una “contradicción directa” de los “principios estéticos [...] que propugnaban”, y que Sánchez Prado caracteriza en términos de la “idea de [Peter] Bürger de la vanguardia como autorreflexión sobre la institución literaria” (Sánchez Prado, 2009: 55, 57). Cabe señalar, sin embargo, que Sánchez Prado no analiza *Horizonte* o la relación del movimiento con el gobierno de Jara a detalle, y, ante todo, resalta tanto el alineamiento del Estridentismo con la ala nacionalista durante los debates sobre la literatura nacional de 1925, que estableció a la “Novela de la Revolución” como el género canónico de los gobiernos postrevolucionarios, como la posterior carrera política de Maples Arce como diputado federal. Para Sánchez Prado, tales afiliaciones con los emergentes poderes literario y político significaron el fracaso del imaginario radical que los estridentistas pretendieron articular en su poesía y obra literaria. De manera análoga, Stanton y González Mello observan una tensión en el hecho de que este movimiento de vanguardia se haya puesto “al servicio de una revolución agraria en el poder” (Stanton, 2013: 22). Como Stanton argumenta lúcidamente, “la existencia misma del movimiento estridentista [...] parecería desmentir la premisa de que un movimiento revolucionario en lo político no puede ser, al mismo tiempo, revolucionario en lo estético” (Stanton, 2014: 16-17). No obstante, el problema para Stanton surge cuando estas vanguardias estéticas comprometidas se “instalan en el poder”: es en este momento cuando “el arte revolucionario independiente deja de ser un aliado y se vuelve un enemigo potencial para el Estado” (Stanton, 2014: 14). Es indudable que estas alianzas siempre corren el riesgo de “generar tensiones” (Stanton, 2014: 14), como veremos más adelante en el caso de *Horizonte* y su relación con el gobierno federal de Plutarco Elías Calles. Sin embargo, en el momento de su producción, los estridentistas concibieron *Horizonte* como una revista de vanguardia y, por lo tanto, ésta debe ser estudiada como tal, a pesar de que no cuadre con ciertas definiciones del *avant-garde*.

colaboración y buscaron reconciliar su postura irreverente inicial con su nueva propaganda didáctica y constructiva: es decir, cómo a través de *Horizonte* podemos repensar la relación que algunos artistas e intelectuales establecieron con el emergente Estado postrevolucionario, la cual no representó un simple sometimiento al poder o una relación de mera conveniencia, sino, en este caso, un modelo de creación y defensa de bienes públicos, tan devaluados en nuestros días.

Vanguardia postrevolucionaria

En su momento veracruzano, el Estridentismo pasó de atacar el arte como institución, a través de manifiestos producidos de manera independiente y diseminados como volantes, a producir desde dentro de las nuevas instituciones del gobierno postrevolucionario. Por dicha razón, esta segunda etapa tiende a concebirse como una contradicción de los principios estéticos iniciales del movimiento. Sin embargo, tal interpretación se apoya en la aplicación de la noción de la autonomía del arte desarrollada por Peter Bürger, entre otros teóricos de la vanguardia, que resulta más pertinente para las vanguardias europeas que para las mexicanas. Bürger define el *avant-garde* como un ataque contra la idea del arte autónomo, separado de la vida instrumentalizada burguesa, producido para ser contemplado en museos, academias o la esfera privada. La vanguardia, en cambio, habría tenido como objetivo dismantelar esa categoría de arte autónomo, así como las categorías correspondientes de creador y receptor individuales, para reintegrar el arte a la vida ordinaria como una práctica colectiva desde fuera de las instituciones (Bürger, 1984: 49).⁶ De esta forma, es posible, efectivamente, concebir la primera etapa del Estridentismo como un arte *avant-garde* en los términos de Bürger, mientras que, por el contrario, resulta difícil incorporar la segunda etapa a tal definición.

⁶ Estas apropiaciones de la teoría de Bürger para el contexto mexicano no toman en cuenta el hecho de que el mismo teórico alemán no descarta la posibilidad de que la vanguardia participe desde dentro de instituciones que pudieran ser diferentes a las instituciones del arte del capitalismo y que buscaran, por lo tanto, un tipo de utilidad social distinta a la mera ganancia monetaria. Para Bürger, esta posibilidad podría representar un caso de reintegración constructiva del arte a la praxis, en lugar de reintegrarlo por la vía de la destrucción de las instituciones burguesas, como lo hicieron las vanguardias europeas. Bürger propone re-estudiar el breve éxito de las vanguardias soviéticas durante los años 20, cuando explícitamente definieron el arte como un práctica “socialmente útil” (Bürger, 1984: 114). Este caso nos permitiría teorizar, según Bürger, el lugar que tuvo el arte como institución en países socialistas, a diferencia de la institución del arte en sociedades burguesas (Bürger, 1984: 114). El reto de este proyecto, sin embargo, es precisamente el hecho de que tale éxito fue muy breve. El Estalinismo en la década de los 30 institucionalizó el realismo como el arte “comprometido”, lo que supuso el establecimiento de un nuevo academicismo impuesto desde arriba por el Estado. Tal academicismo distó mucho del breve momento en el que los artistas soviéticos “sirvieron al Estado por su propia iniciativa en un contexto de máxima libertad”, como John Berger ya había argumentado en 1969 (Berger, 1997: 47). En todo caso, *Horizonte* representa este último modelo en el que los artistas deciden servir al Estado desde una iniciativa libre más que el de parámetros impuestos desde la autoridad gubernamental. Todas las traducciones de citas en inglés son mías.

Como han sostenido Karen Cordero y Francisco Reyes Palma, las limitaciones de este tipo de explicaciones están relacionadas con la apropiación de “parámetros eurocentristas” que ignoran aspectos esenciales que comparten las vanguardias mexicanas de la década de los 20: ante todo, la “resistencia a lo establecido y un carácter propositivo a nivel social y filosófico” (*Modernidad*, 1991: 53). En palabras de Cordero, estamos ante “estrategias lingüístico-plásticas” que buscaron establecer vínculos concretos con una “correspondiente utopía político-social” (1991: 54). Reyes Palma, por su parte, señala cómo los artistas mexicanos de estos años estaban “comprometidos con un proceso transformador que sobrepasaba los límites fijados a la producción artística”. La “resultante” vanguardia mexicana, de acuerdo con Reyes Palma, “vendría a ser el desdoblamiento de las vanguardias que, para socializarse, abandonarían paulatinamente el peso de las búsquedas formales, características de buena parte de sus iguales europeas” (1991: 84). Aunque no exclusivamente, tanto Cordero como Reyes Palma tienen en mente el Estridentismo a la hora de articular estas concepciones de la vanguardia en México y, ciertamente, éstas pueden aplicarse eficazmente a la etapa veracruzana del movimiento. No obstante, es importante señalar que para Cordero la colaboración estridentista con el gobierno de Jara conlleva el fin de su “espíritu rebelde”: “la militancia idiosincrásica de los estridentistas se diluye cada vez más en la militancia del grupo hegemónico y se va perdiendo el carácter multi-perspectivístico y cosmopolita de su producción plástica” (1991: 64). Por lo tanto, y a pesar de su llamado a elaborar concepciones más amplias, según Cordero, *Horizonte* acabaría acercándose más a la contradicción antes mencionada que a su propia definición de la vanguardia como un vínculo con un proyecto político y social de carácter propositivo.

A diferencia de Cordero, Elissa Rashkin, Lynda Klich y Tatiana Flores ofrecen lecturas más favorables de la colaboración estridentista con el gobierno de Veracruz, así como un extenso recuento de las actividades de los estridentistas en ese estado, y en el caso de Klich y Flores, un detallado análisis de su obra visual de ese período. Para Rashkin, este momento significó la unión de “las preocupaciones estéticas del grupo con la ideología social de la administración Jara, produciendo un arte vanguardista experimental y politizado en colaboración directa con un gobierno igualmente experimental” (Rashkin, 2006: 74). Como bien apunta Rashkin, los estridentistas intentaron de esta manera comunicarse con un público más amplio a través de un “discurso radical y de su participación cívica en varios niveles”, aunque desde su perspectiva esto conllevó admitir las “limitaciones de la vanguardia” (Rashkin, 2006: 74). Para Klich, la colaboración con Jara fue fundamental porque el Estridentismo encontró al fin un régimen político “que compartía sus ideales” anti-capitalistas (Klich, 2010: 110). Sin embargo, aún si tenemos una lectura positiva de dicha colaboración, hace falta teorizar una versión de la vanguardia que sea pertinente para el caso de *Horizonte*.

Para tal propósito, la teoría de George Yúdice resulta particularmente útil. Como argumenta Yúdice, las teorías abstractas de la vanguardia de Renato

Poggioli y Bürger no pueden dar cuenta de la diversidad de propuestas en Latinoamérica, ya que éstas no sólo surgen a partir del rechazo de la institución del arte burgués sino también a partir del deseo de incorporar las “experiencias de vida” de clases y regiones colonizadas, ausentes en el arte académico (Geist, 1999: 62-63). Para Yúdice, las vanguardias latinoamericanas representan una diversidad de respuestas simbólicas a una coyuntura histórica específica: la crisis imperialista posterior a la Primera Guerra Mundial (Geist, 1999: 63), y habría que añadir, en el caso de México, de una renovada rivalidad imperialista que buscó el acceso al petróleo y su explotación. Esta coyuntura explica la resistencia nacionalista ante la presencia económica y cultural de Europa y los Estados Unidos en ese momento. Por lo tanto, como apunta Yúdice, las vanguardias latinoamericanas emergieron dentro de “la lógica de la construcción de comunidades” que presentaran modelos alternativos a la subordinación imperialista, buscando así articular “respuestas simbólicas” a esta realidad (Geist, 1999: 56, 59).⁷ Enfocándose sobre todo en el modernismo brasileño y la vanguardia nicaragüense, Yúdice observa cómo estas expresiones buscaron rearticular una cultura popular autóctona con el fin de “regenerar una cultura nacional” que incluyera a sectores populares previamente excluidos (71). Siguiendo a Antonio Gramsci, Yúdice nos recuerda que la cultura popular puede servir para consolidar una “nueva hegemonía nacional”, en donde lo nacional se concibe como la “identidad moral de una heterogeneidad entrelazada” (72). Desde esta perspectiva, las imágenes “idílicas del campo mexicano” en la obra gráfica de Ramón Alva de la Canal y Leopoldo Méndez para *Horizonte* no representarían una mera contradicción con respecto a la apología de la “modernidad urbana y la incipiente velocidad mecánica de la Ciudad de México” de la primera fase del Estridentismo, como suele argumentarse (Stanton, 2013: 21-22).

Ahora bien, esto no significa que *Horizonte* haya articulado una estética unificada. Además de representaciones figurativas de personajes rurales, los paisajes urbanos e industriales influidos por el cubismo siguen presentes, ya sea en algunas de las portadas de la revista, como la del último número, de abril y mayo de 1927, como en la ilustración de poemas estridentistas, como “Ciudad Número 1” de List Arzubide. Estos últimos grabados de paisajes urbanos de Alva de la Canal apoyan la lectura de Cordero de un “primitivismo” estridentista que añade una “estética tosca” como “sello particular” de un vanguardismo mexicano que no representa la mera asimilación de cánones europeos (*Modernidad*, 1991: 64). Pero el punto aquí es que debemos tomar la revista en su totalidad —tanto sus artículos sobre el petróleo, la educación rural, la obra pública y la música y las artes populares como estas

⁷ Aquí cabe aclarar que, como desarrollo más adelante, los estridentistas concibieron su colaboración con el gobierno de Veracruz como parte de una respuesta institucional que buscaba reformar el campo, las condiciones laborales, especialmente en el sector del petróleo, y la educación, entre otros aspectos, y no sólo la entendieron como una respuesta simbólica y discursiva.

representaciones más o menos abstractas— para comprender lo que *Horizonte* definió como “actividad contemporánea” de vanguardia.

El ensayo sobre el danzón de List Arzubide en el número de junio de 1926, así como el grabado de Leopoldo Méndez que lo acompaña, ilustra bien esta concepción de lo popular como vanguardista. List Arzubide comienza su ensayo haciendo referencia a una plática sobre el tango que el poeta Jean Richepin ofreció en la Academia Francesa de París, y con la cual Richepin “asustó al mundo literario anterior a la Guerra Europea”, a esa “mayoría solemne y estirada” (*Horizonte*, 2011: 127). Es decir, desde el principio, List Arzubide asocia la irrupción de un género popular en las academias de las artes con un gesto desestabilizador de vanguardia. Posteriormente, List Arzubide describe el danzón como si se tratara de una representación visual vanguardista, casi abstracta, como la misma que acompaña su ensayo: según argumenta List Arzubide, aunque se trata de un género “tropical, es decir, voluptuoso”, en el danzón “todo se reduce al campo indispensable” de movimientos y sonidos controlados y esquemáticos (*Horizonte*, 2011: 128). El grabado de Méndez, que enmarca el ensayo en la parte superior, representa en blanco y negro las siluetas de dos músicos y las piernas de varios danzantes. Méndez pone el énfasis en el vestido tradicional jarocho de los músicos a través de líneas sencillas que sólo describen su contorno, sin elaborar en ningún detalle. De la misma manera, aunque los bailarines dan un efecto de aglutinamiento en la parte superior derecha del grabado, y, por lo tanto, de una cierta “voluptuosidad”, Méndez consigue este efecto también de manera sencilla, con una serie de líneas en ángulos de noventa y cuarenta y cinco grados. En otras palabras, List Arzubide y Méndez relacionan algunas de las preocupaciones formales de las vanguardias, como la representación geométrica de líneas y volúmenes básicos, con la creación de una cultura popular que, como señala Yúdice, estaba encaminada a regenerar una cultura nacional.

Yúdice define este “collage vanguardista de elementos tradicionales y modernos”, de bailes populares y paisajes industriales, como una “sustitución de importaciones en términos culturales”: el desarrollo en términos estéticos de un “lenguaje de desarrollo” y construcción nacional precisamente en el momento en que Latinoamérica comenzó a adoptar este modelo en términos económicos, contra los modelos latifundistas del siglo XIX (Geist, 1999: 67). Por lo tanto, de acuerdo con Yúdice, estas expresiones de vanguardia latinoamericana pueden concebirse como modernas y autóctonas, nacionales y compenetradas con un mundo industrializado, sin que esto significara caer en una contradicción para quienes las realizaron: una respuesta contestataria y constructiva, original y no meramente derivativa, a las vanguardias europeas. Como veremos más adelante, *Horizonte* articuló su propio lenguaje de desarrollo al insistir en la creación de una “obra” revolucionaria tanto en términos estéticos como de infraestructura.

Los intelectuales y el Estado

A raíz de esta nueva actividad de vanguardia, los estridentistas se vieron forzados a redefinir su relación con el Estado. Sin embargo, dicha relación fue, en realidad, parte de un recorrido mucho más amplio en la década de los 20, en el cual los intelectuales buscaron guiar el proceso político no sólo apropiándose de la ideología de la Revolución, sino colaborando con las instituciones que ésta creó. El objetivo de *Horizonte* en estas contiendas postrevolucionarias fue proponer una visión de nación y, tanto como pudieran, guiar su realización en la arena política. En la edición del primer aniversario de *Horizonte*, y en el que sería el último número de la revista (de abril y mayo de 1927), List Arzubide, como editor, hace un recuento de los logros de su publicación, entre los que destaca la creación de un centro de intelectualidad mexicana en Xalapa con proyección en el extranjero, gracias a que la revista contaba con lectores en Latinoamérica, España e incluso en París, como Alfonso Reyes. Significativamente, en este artículo List Arzubide deja entrever uno de los posibles motivos por los que Jara habría decidido apoyar de manera tan generosa a este grupo de polémicos escritores. Cabe señalar que más allá de recuentos anecdóticos por parte de Maples Arce, List Arzubide o el mismo Jara, éstos no elaboraron de manera más detallada y explícita los motivos de su relación. En dicho artículo, List Arzubide, de manera solemne, afirma que “el General Jara, revolucionario integral, que anhela subvertir para resolver una vida mejor, sabe lo que es en esta obra indispensable una proa de ideas y de ideales y no sólo alentó el afán de Maples Arce, sino que fue quien insinuó hacer la revista desde luego” (*Horizonte*, 2011: 503). En otras palabras, según List Arzubide, Jara entendía muy bien la importancia de contar con ideólogos que no sólo propagaran su postura política, sino que celebraran los logros concretos de su administración. En tan sólo un año de existencia, *Horizonte* trató de documentar tales logros lo más posible. Los reportes sobre “La obra del Gobierno de Veracruz” (publicados en los números de mayo y septiembre de 1926) proveen listas de los avances de Jara en materia de organización administrativa; legislación sobre derechos municipales, de inquilinos, de campesinos y de trabajadores industriales; y celebran la construcción del Estadio de Xalapa, la Ciudad Jardín, y la primera radiodifusora del estado, así como la construcción de carreteras y obras de infraestructura en Xalapa, Coatepec y Orizaba. Los reportes no esconden su objetivo propagandístico y “celebran” abiertamente y con lenguaje grandilocuente la “admirable administración veracruzana [...] inspirada por un afán nuevo, por un deseo de renovar” (*Horizonte*, 2011: 271). Como veremos más adelante, esta afiliación con un gobierno estatal despertó una profunda suspicacia entre los rivales del Estridentismo, ya que aparentó tratarse de una subordinación al emergente poder político.

Aunque los estridentistas ciertamente no vieron esta colaboración como un mero acomodo, es importante cuestionar la aparente armonía política que promovieron desde su revista, especialmente entre el gobierno federal de Calles y el estatal de Jara. En este sentido, el análisis de Rita Eder sobre las “fracturas en los discursos hegemónicos ligados a la política oficial” del Estado

postrevolucionario es muy útil para aproximarnos a este momento del Estridentismo (Eder, 2012: 8). El estudio de Eder de las pinturas de Antonio Ruiz, *El Corcito*, puede ayudarnos a pensar en las fisuras en los discursos políticos, aún dentro de los grupos artísticos que, en vez de contrarrestar el imaginario del incipiente Estado, como *El Corcito*, buscaron de hecho participar desde dentro de su política oficial, tratando de ocultar tales fracturas. En otras palabras, mientras que, como observa Eder, Antonio Ruiz mostró de manera sutil en sus cuadros las fisuras dentro de la izquierda de los años 30, *Horizonte* buscó presentar una armonía cuando no la había y de esta manera proyectar una visión unificada del proyecto postrevolucionario de los años 20, llegando incluso a establecer una equivalencia simbólica entre Jara y Calles. El retrato de Jara que introduce el número siete de la revista de septiembre de 1926, dedicada a la Guerra de Independencia, ilustra este intento de equivalencia simbólica. En dicha fotografía, tomada desde un ángulo inferior, se puede ver a Jara, vestido de traje, en actitud solemne y segura, mirando fijamente a la cámara. Justo arriba de él, sobre un archivero que se encuentra detrás de Jara, podemos ver un retrato oficial de Calles, como si éste vigilara toda la escena desde lo alto. La fotografía viene acompañada del siguiente subtítulo: “Sr. Gral. de División Heriberto Jara, Gobernador Constitucional del Estado, un hombre-símbolo, bajo cuyo impulso Veracruz ha emprendido la tarea gigante de reconstrucción revolucionaria” (*Horizonte*, 2011: 247). De esta forma, la revista no sólo ofrece una celebración del gobernador, elevando las anteriormente citadas listas de sus logros en materia de infraestructura y administración a la categoría de “gigantes símbolos” del proceso de reconstrucción postrevolucionaria, sino que establece una constelación de símbolos en la que el gobierno de Veracruz se aprecia como una manifestación de un proyecto nacional más amplio.

A pesar de estos esfuerzos simbólicos, la breve y trunca administración de Jara distó mucho de ser la manifestación de un proyecto nacional armónico y, de hecho, se vio envuelta en constantes conflictos con el gobierno de Calles, sobre todo en torno a la cuestión petrolera. Como señala Karl Koth en su estudio sobre los gobiernos de Veracruz de principios del siglo XX, Jara adoptó una interpretación radicalmente federalista del Artículo 27 de la Constitución, y así justificó su defensa de las demandas laborales de los trabajadores de este sector, así como su insistencia en que las compañías británicas y estadounidenses debían cumplir con el pago de los impuestos que les correspondían (Koth, 2002: 247). Calles, por el contrario, buscó decididamente paliar la furia de estas compañías extranjeras, sobre todo a raíz de la promulgación de la Ley Federal del Petróleo, de 1926, que les exigía confirmar sus derechos de propiedad dentro del período de un año. Como revelan documentos encontrados en 1993 en la Embajada de los Estados Unidos en México, según Koth, la administración del presidente Calvin Coolidge tenía planes de invadir México y, por esta razón, Calles, quien aparentemente se enteró de estos planes, los usó para negociar un acuerdo con Coolidge que les diera a las compañías libre acceso al petróleo y que las

beneficiara en materia laboral (246-247). Esto significó que Calles entró en conflicto directo con el gobierno de Veracruz y utilizó la Confederación Regional Obrera Mexicana (CROM), liderada por Luis Morones, para desarticular los sindicatos locales y de esta forma, debilitar significativamente el régimen de Jara (247). Todo esto sucedía en 1926, mientras *Horizonte* buscaba proyectar un frente único postrevolucionario cuando, en realidad, se trataba de un “ambiente dinámico y dividido”, para usar la caracterización de Eder de los años 30 (Eder, 2012: 62). Es más, tenemos evidencia de que estos conflictos entre el gobernador y el presidente tenían por lo menos un año de haberse gestado. En un telegrama de junio de 1925, un exasperado Jara le “solicita apoyo político” a Calles y lamenta que quienes estaban “empeñados” en obstruirlo “hayan influido de tal modo en el ánimo” del presidente (Lara Ponte, 2000: 168). Como insiste Jara, lo único que él busca es impedir que las compañías extranjeras se “burlen de nuestras leyes locales” (Lara Ponte, 2000: 168). Calles, por supuesto, hizo caso omiso de estas solicitudes y, de hecho, acabó por promover el desafuero de Jara en septiembre de 1927, dado el riesgo que su política confrontacional suponía para la relación México-Estados Unidos.

Es indudable que tal contencioso trasfondo político pone en evidencia los intentos estridentistas de ocultar las fracturas que de hecho existieron al interior del proyecto postrevolucionario, e incluso podemos interpretarlo como un signo del fracaso de las aspiraciones nacionales de su nuevo proyecto vanguardista. Sin embargo, este trasfondo también demuestra que las relaciones entre los artistas y el Estado, aún para los que operaron desde dentro, no fueron homogéneas sino “multifactoriales”, para usar el término de Eder. Es decir, así como la historiografía reciente se ha dado a la tarea de desmontar las mitologías nacionalistas del período, también debemos cuestionar la idea de que las distintas oposiciones a este proyecto sólo surgieron desde fuera del Estado. No hacerlo reforzaría la ilusión de un Estado monolítico, en vez de comenzar a reconstruir otras narrativas posibles de la relación que muchos artistas e intelectuales establecieron con algunas de sus instituciones. Y aquí es importante hacer una acotación que distinga al Estado como concepto o conjunto de instituciones de un régimen o gobierno específicos. Esto nos permitiría ver que los estridentistas no se volvieron representantes de todo el conjunto de discursos y políticas públicas callistas, a pesar de su colaboración con una facción del régimen y de su misma insistencia en unir simbólicamente al gobierno federal con el estatal. Por el contrario, como demuestran los artículos y editoriales de *Horizonte* sobre la cuestión petrolera, por ejemplo, la revista adoptó la postura más radical de la administración de Jara, condenando abiertamente el imperialismo británico y estadounidense, contra la estrategia contemporizadora de Calles.⁸

⁸ Ver “La lucha por el petróleo” de Marcelino Domingo en el número de junio de 1926 (*Horizonte*, 2011: 103-107), en donde el autor da un recuento, así como una enérgica condena,

A todo esto, debemos añadir que nuestra suspicacia con respecto a la colaboración entre los intelectuales y el Estado, que, como señala Roderic Camp en su exhaustivo estudio, se afianzó a partir de los años 40, era más bien una actitud ambivalente en los años 20. La colaboración del Estridentismo con Jara puede describirse de acuerdo con la tensión fundamental que Camp observa al centro de esta relación: por un lado, la expectativa por parte de los mismos intelectuales de que debían permanecer independientes y críticos del Estado, y por otro, el imperativo de 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. Como explica Camp, esta tensión conlleva un dilema para el intelectual mexicano, especialmente de esa época: “cuando los intelectuales [...] quisieran tener más éxito como críticos sociales, se unen al Estado o luchan por controlar la arena política” (Camp, 1995: 95). No obstante, este involucramiento directo los lleva a una “rigidez ideológica” y, de esta manera, a “ser objeto de las críticas de otros intelectuales” que insisten en la necesidad de permanecer críticos e independientes (Camp, 1995: 95).

Es cierto que la colaboración motivó muchas de las críticas duras de los Contemporáneos a los Estridentistas, como puede observarse en un texto de Jaime Torres Bodet de 1928, donde los ataca por buscar una relación de mera conveniencia política y económica: “El marco de socialismo político en el que [Maple Arce] ha sabido situarse le ha sido, para estos fines, de la mayor utilidad” (Escalante, 2002: 29). Así mismo, tales críticas, informadas por esta expectativa de independencia, explican el tono defensivo y justificatorio de muchas de las columnas de *Horizonte*: “[No] es para nosotros motivo de vergüenza esta ayuda, ya que nuestra labor, no es ningún chantaje” (*Horizonte*, 2011: 199). Pero si regresamos a la tensión que establece Camp, la crítica de los Contemporáneos representa tan sólo una cara de la moneda: la colaboración estridentista también debe entenderse dentro del imperativo de participar en la vida pública. Al respecto, Camp elabora que el intelectual mexicano se concibe como defensor de posturas ideológicas concretas que se extienden a la arena política. Lo que estaba en juego para estos grupos antagónicos de intelectuales marxistas y liberales era ni más ni menos que controlar el significado de la Revolución y buscar cómo esta podía producir transformaciones institucionales concretas. Tal involucramiento ideológico explica también el hecho de que los estridentistas buscaran demostrar el éxito del grupo político con el que se habían comprometido, más allá de defenderse de descalificaciones por una relación de conveniencia. Como articularon en las columnas y artículos de su revista, los estridentistas entendieron tal éxito como la construcción de un Estado igualitario y democrático en materia política, laboral y educativa, así como modernizado en materia de infraestructura: denominaron este proyecto la “obra” de la Revolución.

de la rivalidad entre el Imperio Británico y los Estados Unidos por el petróleo, sobre todo en México.

La educación y la resignificación de la “obra” postrevolucionaria

Desde el primer número de la revista, *Horizonte* establece la resignificación de la Revolución como su principal propósito: “La Revolución Mexicana ha pasado ya por el primer período de acusaciones y de combates [...]. Ahora [...] tiene que justificar su violencia” (*Horizonte*, 2011: 18). Según el autor de este artículo no firmado, “se exige entonces [...] que la Revolución [...] pruebe que hay una forma de vida más digna que la que el pasado vivió. Es la hora de las responsabilidades” (*Horizonte*, 2011: 18). Hay varios argumentos implícitos en estas líneas breves y en las que le siguen: ante todo, que la Revolución debía dejar de referirse solamente a la contienda armada y, por el contrario, debía ahora adquirir un significado metafórico de transformación cultural: sólo así podría justificarse la violencia. Klich describe acertadamente esta transición de los primeros manifiestos del movimiento estridentista a *Horizonte* como el paso de una retórica destructiva a una “constructiva” (Klich, 2010: 112). Sin embargo, la nueva retórica es en realidad parte de un discurso postrevolucionario más amplio que si bien el Estridentismo no inventó, contribuyó a articular. Como indica José Joaquín Blanco en su estudio sobre Vasconcelos, la cultura, y específicamente la educación, se convirtieron en los “nuevos campos de batalla” revolucionarios, lo cual, está claro, le asignaba un papel protagónico al intelectual (Blanco, 1977: 83). Como es bien sabido, Vasconcelos resignificó la Revolución como un proceso espiritual cuyo guía fundamental debía ser el intelectual. Lo que es importante destacar en el caso de *Horizonte* es que, aun alejándose de las posturas metafísicas de Vasconcelos y, por otro lado, poniendo un énfasis mayor en el mejoramiento económico e material, la revista se apropió de varios tropos Vasconcelistas como lo indica el mismo título del artículo que cito arriba: “La Revolución y sus nuevas orientaciones espirituales”.

Un tropo central a este discurso, y que también está presente en el pensamiento de Vasconcelos, es el de referirse a la reconstrucción de los años 20 para completar la “obra” de la Revolución, como si la creación de la nación postrevolucionaria fuera análoga a construir un edificio, pintar un mural o montar una representación teatral (este tropo también lo encontramos en otro texto estridentista publicado por los Talleres Gráficos de Veracruz en 1926, que combina el manifiesto vanguardista con el teatro y la representación visual: *Magnavoz* de Xavier Icaza). La nota editorial del número de *Horizonte* que conmemora la Revolución, de noviembre de 1926, describe esta reconstrucción nacional precisamente como una obra artística colectiva que une el proceso político con uno cultural en el que los intelectuales tendrían mucho que decir: “Para realizar esta obra, todas las manos se juntaron: lo mismo que necesariamente tuvieron que levantar el fusil, como las que se agitaron en el discurso que conmovió a los espíritus; como las que escribieron las páginas que contaron a los que esperaban que había llegado el momento prometido[, como] las que en la pared dibujaron la protesta” (*Horizonte*, 2011: 370). De esta

forma, el Estridentismo conserva un concepto —el de “obra”— que las vanguardias europeas habían buscado dismantelar: pero lejos de preservarlo únicamente como referente de un objeto artístico creado para la contemplación individual, lo expanden y lo dotan de un significado metafórico referido a la reconstrucción nacional. La “obra” en este caso se concibe como una práctica colectiva y socialmente útil que implica tanto un trabajo intelectual como manual.

Un aspecto fundamental para dicha redefinición de la obra postrevolucionaria fue la importancia de una educación ahora entendida como pública y popular, especialmente durante la presidencia de Calles, de 1924 a 1928. Como señala Guillermo Hurtado, la SEP experimentó un giro significativo durante este período, alejándola de los preceptos de Vasconcelos, el primer Secretario de Educación Pública, de 1921 a 1924: “Lo que se buscó [durante el callismo] fue una educación menos libresca y más activa, menos individual y más social, menos cultural o artística y más ligada a los aspectos del desarrollo económico” (Hurtado, 2016: 340). Como apunta Hurtado, fue Moisés Sáenz, subsecretario de la SEP durante el gobierno de Calles, quien fungió como su principal ideólogo educativo. Siguiendo la pedagogía de John Dewey, la que conoció como estudiante de posgrado en la Universidad de Columbia, Sáenz insistió en una educación que pusiera el énfasis en la relación de los alumnos con su entorno dentro y fuera de las aulas, así como en la creación de sujetos libres y comprometidos con el bienestar social. De acuerdo con los principios de Dewey, el aula debía ser un “microcosmos de la sociedad existente y también un pequeño laboratorio para la construcción de la sociedad que queremos” (Hurtado, 2016: 341). En otras palabras, el modelo educativo de Dewey que Sáenz buscó implementar consideraba que la escuela debía ser una “institución orientada a la democracia, entendida ésta no sólo como una forma de gobierno sino como una forma de organización social basada en la cooperación, la experimentación social [...], la igualdad de oportunidades y la libertad ejercida con responsabilidad” (Hurtado, 2016: 341-342). De esta forma, para Sáenz la escuela estaba al centro de un proyecto de integración colectiva nacional y no sólo del desarrollo de las aptitudes intelectuales del individuo; así mismo, la pedagogía de Sáenz entendió la democracia como un proyecto colectivo de cooperación y no sólo como un marco institucional que permitiera las elecciones individuales.

El “Ensayo sobre la cultura” de Sáenz, publicado por *Horizonte* en julio de 1926, parecería a primera vista contradecir su propia concepción de una educación activa, colectiva y encaminada al bienestar social, ya que insiste en la importancia de cultivar una cultura desinteresada. Sin embargo, el ensayo busca reconciliar dos vertientes fundamentales en el pensamiento de Sáenz y que también explican cómo los estridentistas entendieron su nuevo proyecto: por un lado, la defensa de una práctica artística y cultural no instrumentalizada, es decir, no regida por las consideraciones de “especialistas [profesionales] faltos de visión de conjunto”, y por otro, el compromiso con el mejoramiento material sobre todo de las poblaciones obreras y rurales (*Horizonte*, 2011: 149).

Lejos de tratarse de una contradicción, para Sáenz el cultivo del conocimiento general y de prácticas artísticas se había convertido en un elemento fundamental para la educación de individuos libres en sociedades que por ser ahora industrializadas también requerían de conocimientos especializados: “En este mundo de especialistas miopes, la cultura, que es comprensión general, que es conocimiento de relaciones de unos hechos con otros, que es conocimiento apreciativo del trabajo de los obreros de otros campos [...], será el factor que conserve el principio de la integridad del esfuerzo humano” (*Horizonte*, 2011: 149). Es decir, dados los retos de la división del trabajo, y dado lo que Sáenz veía con demasiado optimismo como la expansión del tiempo libre de las clases obreras y rurales, la cultura adquiriría un papel doble: tanto de síntesis y comprensión de la actividad humana como de enriquecimiento espiritual en momentos de descanso. Por estas razones, era menester para Sáenz democratizar esta concepción de la cultura para que pudiera al fin “dejar de ser prerrogativa de la clase ociosa y ser privilegio del mundo” (*Horizonte*, 2011: 150). De esta forma, la cultura entendida como derecho de todos en una sociedad democrática tenía como objetivo, por un lado, proveer al alumno de “perspectivas históricas [y] actitudes apreciativas de las contribuciones del esfuerzo humano para el bienestar social” y, por otro, enseñar a “utilizar dignamente el tiempo libre” (*Horizonte*, 2011: 150). Por lo tanto, estas dos vertientes, la cultura desinteresada y un conocimiento técnico y especializado, tenían como objetivo crear una sociedad colectivista en donde los alumnos se convertirían en sujetos activos de su propia transformación política y económica. Este ensayo de Sáenz publicado por *Horizonte* explica también por qué la revista combinó en sus páginas instrucciones para construir una escuela rural con poesía y arte estridentistas.

Con esto tenemos que más que representar una anomalía en el quehacer vanguardista, *Horizonte* se incorporó a discursos mucho más amplios y nutridos sobre el papel de las artes, la cultura, la educación y los intelectuales en el momento postrevolucionario y buscó redefinirlos. Más aún, esta etapa del Estridentismo pone de manifiesto el carácter propositivo y comprometido que fue fundamental para la vanguardia mexicana del periodo. Por esta razón, más que una contradicción o el sometimiento final a una ideología dominante, la colaboración Estridentismo-Jara representa un experimento estético-político, ciertamente truncado, pero que a pesar de ello tuvo como propósito resignificar la Revolución como un proyecto constructivo e igualitario. Ida Rodríguez ya lo había dicho en un artículo sobre Alva de la Canal en 1981: al buscar “darle una intención estética a la Revolución”, el Estridentismo ofreció una “alternativa distinta al Muralismo para hacer cultura revolucionaria” (*Plural*, 1981: 44).

BIBLIOGRAFÍA

BERGER, John (1997), *Art and Revolution: Ernst Neizvestny, Endurance, and the Role of Art*. Nueva York, Vintage.

- BLANCO, José Joaquín (1977), *Se llamaba Vasconcelos: una evocación crítica*. México D.F., FCE.
- BÜRGER, Peter (1984), *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- CAMP, Roderic (1995), *Los intelectuales y el estado en el México del siglo XX*. México D.F., FCE.
- EDER, Rita (2012), *Narraciones: pequeñas historias y grandes relatos en la pintura de Antonio Ruiz de los años 1935-1949* (tesis doctoral). México D.F., UNAM.
- ESCALANTE, Evodio (2002). *Elevación y caída del estridentismo*. México D.F., CONACULTA.
- FLORES, Tatiana (2013), *Mexico's Revolutionary Avant-Gardes: from Estridentismo to ¡30-30!*. New Haven, Yale University Press.
- GALLO, Rubén (2005), *Mexican Modernity: The Avant-Garde and the Technological Revolution*. Cambridge, MIT Press.
- _____. *Horizonte 1926-1927*. (2011), México D.F., FCE.
- HURTADO, Guillermo (2016), *La Revolución creadora: Antonio Caso y José Vasconcelos en la Revolución mexicana*. México D.F., UNAM.
- ICAZA, Xavier (1926), *Magnavoz, 1926*. Xalapa: Talleres Gráficos del Gobierno de Veracruz.
- _____. *Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960*. (1991), México D.F., MUNAL.
- KLICH, Lynda (2010), "Estridentópolis: Achieving a Post-Revolutionary Utopia in Jalapa", *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 26, pp. 102-127.
- _____. (2008), *Revolution and Utopia: Estridentismo and the Visual Arts, 1921-1927* (tesis doctoral). Nueva York, New York University.
- KOTH, Karl B. (2002), *Waking the Dictator: Veracruz, the Struggle for Federalism, and the Mexican Revolution, 1870-1927*. Calgary: University of Calgary Press.
- LARA PONTE, Rodolfo (2000), *Heriberto Jara, vigencia de un ideal*. México D.F., FCE.
- RASHKIN, Elissa J. (2006), "Estridentópolis: Public Life of the Avant-Garde in Veracruz, 1925-1927," en *Studies in Latin American Popular Culture*, n° 25, pp. 73-94.
- _____. (2009), *The Stridentist Movement in Mexico. The Avant-Garde and Cultural Change in the 1920s*. Lanham, Lexington Books.
- RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida (1981), "Ramón Alva de la Canal," en *Plural*, vol. 11, n.º 123, pp. 41-45.
- SÁNCHEZ PRADO, Ignacio (2009), *Naciones intelectuales: Las fundaciones de la modernidad mexicana (1917-1959)*. West Lafayette, Purdue University Press.
- SCHNEIDER, Luis Mario (1997), *El estridentismo o una literatura de la estrategia*. México D.F., CONACULTA.

- STANTON, Anthony (ed.) (2014), *Modernidad, vanguardia y revolución en la poesía mexicana (1919-1930)*. México D.F., Colegio de México.
- STANTON, Anthony; GONZÁLEZ MELLO (coords.) (2013), *Vanguardia en México, 1915-1940*. México D.F., MUNAL.
- UNRUH, Vicky (1994), *Latin American Vanguardists: The Art of Contentious Encounters*. Berkeley, University of California Press.
- Vanguardia estridentista: soporte de la estética revolucionaria*. (2010), México D.F., CONACULTA.
- YÚDICE, George (1999), "Rethinking the Theory of the Avant-Garde from the Periphery", en Geist, Anthony L.; Monleón José (eds *Modernism and Its Margins: Reinscribing Cultural Modernity from Spain and Latin America*.), Nueva York, Garland, pp. 52-80.