

Las varias versiones de un sujeto moderno. Aproximación analítica-contrastiva a un poema de Salvador Gallardo Dávalos, autor estridentista

VARIOUS VERSIONS OF A MODERN INDIVIDUAL. ANALYTICAL-CONTRASTIVE APPROACH TO A POEM BY STRIDENTIST AUTHOR SALVADOR GALLARDO DÁVALOS

Gustavo Osorio de Ita
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
gustavo.osoriodeita@correo.buap.mx

Jesús Iglesias Castellán
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
jssiglesiascas@gmail.com

RESUMEN

En los estudios sobre el estridentismo, comúnmente se dice que Salvador Gallardo Dávalos se incorporó a la vanguardia mexicana cuando publicó en 1925 su poemario *El pentagrama eléctrico*. Sin embargo, aquí presentamos el poema "Cinema de viaje", aparecido en la revista poblana *Ser*, en 1923, dirigida por Germán List Arzubide, que ha pasado desapercibida en los estudios sobre la vanguardia, a pesar de ser el testimonio escrito que dio como resultado la formación del grupo estridentista. En este artículo analizamos cómo este poema presenta un sujeto dentro de una realidad contemporánea que le produce incertidumbre, a través de una serie de imágenes que tratan de emular el discurso de un arte en ciernes: el cine. Así mismo, proponemos un recorrido por las diferentes versiones de "Cinema de viaje", sus cambios más representativos y las posibles implicaciones que esto tiene en la constitución de un sujeto moderno. Esta perspectiva nos permite incluso afirmar que la propia reedición constante de su trabajo poético representa una propuesta de vanguardia por parte Salvador Gallardo: el poema inacabado, siempre en constante revisión.

PALABRAS CLAVE: Salvador Gallardo, revista *Ser*, poesía mexicana, estridentismo, poesía de vanguardia

ABSTRACT

In the studies on stridentism, it is common to find that Salvador Gallardo Davalos joined the Mexican avant-garde when he published his collection of poems *El pentagrama eléctrico* in 1925. However, we present the poem "Cinema de viaje" that appeared in *Ser* magazine in Puebla, in 1923. Directed by Germán List Arzubide, this magazine has gone unnoticed in avant-garde studies, even though it is the written testimony of the conformation of the stridentist group. In this article we analyze how this poem presents an individual immersed in a contemporary reality that makes him uncertain, through a series of images that try to emulate the language of a budding art: cinema. Likewise, we propose an overview of the different versions of "Cinema de viaje", its most significant changes, and their possible implications in the constitution of a modern subject. This perspective even allows us to claim that the constant rewriting of his poem is representative of Salvador Gallardo's avant-gardist style as a belief in the unfinished poem, one that is in constant transformation.

KEYWORDS: Salvador Gallardo, *Ser* magazine, mexican poetry, stridentism, avant-garde poetry

La historia del estridentismo como movimiento de vanguardia latinoamericano comienza en 1921, cuando Manuel Maples Arce publica de forma marginal el manifiesto *Actual N°1* en las calles de la Ciudad de México. Cien años después, se continúan realizando estudios que van desvelando nuevos datos sobre el fenómeno estridentista, tras un extenso periodo en que hubieron sido continuamente ignorados por la crítica y la academia¹.

Así, otro evento importante que cumple su centenario y el cual, sin embargo, no llama la atención de los reflectores en el auge de la investigación estridentista es el surgimiento de la revista *Ser* en la ciudad de Puebla en mayo de 1922. El proyecto estuvo a cargo de un joven Germán List Arzubide, otro miembro reconocido del movimiento de vanguardia mexicano. La revista quizá haya pasado desapercibida por el hecho de que, en su corta vida, apenas de un año, tuvo la etiqueta de “revista cultural”². List Arzubide, como principal creador y promotor, fundó la revista teniendo en mente un compromiso pedagógico social que era propio de la época posterior al fin del levantamiento armado de la Revolución Mexicana.

Sin embargo, consideramos que sus páginas pueden arrojar luz al periodo en que se formó el grupo estridentista³ en la ciudad de Puebla:

Sin contar las hojas volantes que publicaba Maples Arce, puedo decir que la primera revista propiamente dicha que apoyó al estridentismo de forma contundente fue *Ser. Revista internacional de vanguardia*. A pesar de que en ella no aparece una obra literaria firmada por su fundador, los impulsos que dio Germán List Arzubide al estridentismo desde la publicación poblana son fundamentales para consolidarlo. (Iglesias Castelán, 2021, p.107)

Consiguientemente, la última publicación de la revista, el número 7-8 de febrero y marzo de 1923, da un vuelco significativo, puesto que el grupo editorial toma partido por los estridentistas y se consideran ahora una revista de vanguardia internacional:

ahora adoptan las ideas de la conformación de una identidad latinoamericana, lo cual les permite retomar sus ideales con los que comenzaron para negar las

1 Clemencia Corte Velasco, en su libro *La poética del estridentismo ante la crítica* (2003), recopila diversas opiniones a favor y en contra del movimiento, las cuales considera extremas en ambos sentidos. Dicho fenómeno contribuyó al desplazamiento y olvido del movimiento que todavía persistía hasta los años en que surge su estudio.

2 Tanto Luis Mario Schneider (1970 / 1997) como Francisco Javier Mora (1999) etiquetan a la revista *Ser* como provinciana, pues exaltaba la cultura local del estado de Puebla, aunque ambos también coinciden en que era un proyecto con rumbos a la vanguardia. Sin embargo, no generó mucho interés en ellos, lo cual lleva a pensar que no consultaron la revista de primera mano y reprodujeron solo lo que List Arzubide refería de ella.

3 Omitimos en este estudio la relevancia que también tuvo la publicación del segundo manifiesto estridentista en la misma ciudad de Puebla capital, en enero de 1923, debido a que queremos centrarnos en la revista, documento olvidado y hoy todavía desconocido, en comparación con el primero. Valdría la pena en futuros estudios analizar en conjunto la publicación y el manifiesto.

prácticas artísticas tradicionales: se manifestaron a favor de un arte nuevo que rescatara 'lo propio', rechazando todas las influencias europeas. (Iglesias Castelán, 2021, p. 103).

Entre los hallazgos que se pueden rescatar dentro de las páginas de *Ser* está el que es quizá el primer poema estridentista de Salvador Gallardo Dávalos, otro importante actor del movimiento que se formó en Puebla. Su participación no es fortuita, pues en años anteriores había trabajado junto a Germán List Arzubide en otros proyectos, por lo cual mantenían una relación de amistad estrecha⁴. El poema en cuestión se titula "Cinema de viaje" y se encuentra en la *Revista internacional de vanguardia*. Tal y como señala Jesús Iglesias Castelán:

Desde mi perspectiva, puedo afirmar que la afiliación comenzó años antes, precisamente cuando en *Ser* se publicó "Cinema de viaje". Además, considero que "Cinema de viaje" es el poema más interesante de la obra de Gallardo, debido a las diversas versiones que tuvo, siendo la de *Ser* la primera, puesto que la publicación data de 1923. (2021, p. 63)

La segunda versión del poema aparecerá dos años después, dentro de su poemario:

El pentagrama eléctrico se publicó en Puebla en la Casa Editora Germán List Arzubide en diciembre de 1925 ... La portada tenía un grabado de Ramón Alva de la Canal en el que el "pentagrama eléctrico" del título se expresa como una telaraña de cables eléctricos, formas geométricas y caligrafía tosca, impreso en negro y rojo. El título del libro está tomado de un verso del libro de Maples Arce *Andamios interiores*, y su afiliación estridentista queda confirmada con el prólogo de List Arzubide. (Rashkin, 2014, pp. 249-250)

Ahora bien, en este punto comienza una confusión con respecto al poemario de Salvador Gallardo. Aunque Elissa J. Rashkin hace referencia a la primera edición de *El pentagrama eléctrico*, ella menciona que el libro contiene once poemas. Sin embargo, al consultar la versión facsimilar del poemario solo aparecen diez; esto se debe a que la mayor parte de los investigadores parten del trabajo histórico y documental de Luis Mario Schneider, *El estridentismo o una literatura de la estrategia* (1970 / 1997). A pesar de su arduo trabajo de investigación, el crítico mexicano expresa sus limitantes y carencias. Por ejemplo, en su libro no se aclara de dónde pudo haber conseguido la versión de *El pentagrama eléctrico* que utiliza y ha sido canónica hasta el momento, la cual podemos suponer, por el desarrollo de este análisis, es una versión posterior y corregida del poemario de 1925.

4 Anteriormente, en la misma ciudad de Puebla, List Arzubide dirigió la revista *Vincit*, donde Gallardo participó activamente. Mucha de la poesía de la etapa modernista de Gallardo se encuentra en las páginas de esta publicación.

En su introducción a la más reciente reedición del libro de Salvador Gallardo (Malpaís Ediciones, 2018), Daniel Téllez señala algunos datos erróneos en la investigación de Schneider:

Según Schneider, fue el único libro estridentista reeditado; dice que aparece reunido en *Laberinto de quimeras* (1966) ... Cabe señalar que esta afirmación de Schneider es incorrecta, *El pentagrama eléctrico* no forma parte de *Laberinto de quimeras*, así lo corrobora el poeta Salvador Gallardo Cabrera, a quien agradezco ese dato. (2018, p. 51)

Schneider señala que poseía una segunda versión del poemario, el cual incorpora a su libro⁵, sin embargo, la corrección que hace Téllez hace que el caso no sea claro del todo. Por lo tanto, si bien Schneider resulta pieza clave para comprender el fenómeno estridentista, su trabajo se encuentra en constante revisión y corrección.

Ante estas circunstancias, debemos distinguir tres versiones de *El pentagrama eléctrico* y, por lo tanto, del poema que a continuación analizaremos. El primero de ellos, como ya hemos dicho, forma parte de *Ser*, al cual, por fines prácticos, llamaremos *versión 1923*. El segundo será nombrado *versión 1925* y corresponde a la primera edición del poemario en cuestión y lleva por título "Escalamiento", el más extenso de la obra. Se trata de una adaptación de algunos versos de la versión anterior, pues elimina la primera parte del poema, con lo cual propone un texto diferente. Finalmente, al poema "Film", que se encuentra en el libro de Schneider, lo nombramos *versión 1970*. Este último es el más extenso del poemario, mientras que "Escalamiento" resulta un poema más corto; es decir, Gallardo conserva el poema y agrega algunos versos para recomponer su estructura, de ahí la confusión cuando se dice que el poemario cuenta con once poemas:

A diferencia de 'Escalamiento', el poema 'Film' se presenta como una versión corregida de 'Cinema de viaje'; se aprecian variaciones mínimas al compararlos: en grafías o palabras, hasta la supresión de algunos versos, pero se trata del mismo poema que aparece en *Ser*. (Iglesias Castelán, 2021, p. 64).

A continuación, presentamos el análisis⁶ de las múltiples versiones del poema escrito por Salvador Gallardo, a partir del cual pretendemos descubrir, mediante un ejercicio tanto analítico como crítico-contrastivo, los cambios más representativos en la reedición,

5 Diez años después de la publicación de su libro, en 1981, Luis Mario Schneider participa en la revista de la Universidad Veracruzana *La Palabra y el Hombre* con un artículo donde resume parte de su investigación. Además, presenta su versión de *El pentagrama eléctrico* con los once poemas. Es hasta 2018 que Malpaís Ediciones rescata varios poemarios olvidados de la literatura mexicana en su colección *El archivo negro de la poesía mexicana*, todos ellos con una introducción crítica. Así, la versión de 1925 de *El pentagrama eléctrico* puede ser nuevamente revisitada.

6 Para la propuesta analítica del poema de Gallardo hemos optado por retomar las ideas esenciales de la *Retórica general* del grupo "μ" (si bien no su terminología especializada basada en la idea de los metaplasmos), la idea de isotopía de A. J. Greimas, la de la zona visuográfica de Viviana Cárdenas

o incluso, podemos decir, “reescritura” del poema. Nuestro principal propósito es demostrar la manera en que se apuntalan las posibles modificaciones del texto con miras a la constitución de un sujeto moderno, producidas, a nuestro parecer, a raíz de su transformación en las tres versiones aquí analizadas. La versión 1923 aparece en la revista de la siguiente manera⁷:

CINEMA DE VIAJE. POEMA ESTRIDENTISTA

El tren orinecido de polvo y de fastidio
Se envaina en la angostura cordial de los andenes.
Agresiones tenaces de hércules de cuerda.
Y proxenetitudes de mancebos de hoteles.

Estirada en el eje. Paff!! de la gasolina
Se desenrolla rápida la cinta cinemática
De calles ortodoxas de la ciudad lumínica

Por fin, en el regazo de un nombre florecido
–(Elevador estático– presuntuoso apartment
en el piso tercero). Se sacude
Mi espíritu cansado su tedio y ansiedad.

Absorto en la claustría que acoge tu congoja
Mi corazón se sangra

Y, en tanto que el gramático reloj suma prefijos
De cuartos a las horas, un pito estilo gráfico
Cuadrícula la noche.
El insomnio ha regado en mi lecho alfileres

El sol irreverente estornuda en mis ojos
Y un espejo ironiza su furtivo ademán.

Acre voz de contralto ha rayado el silencio,
Y el alma atribulada se ha negado a escuchar;

y la idea de subjetividad y enunciación derivadas de las investigaciones de Käte Hamburger, Mutlu Konuk y José María Pozuelo Yvancos. Si bien hemos realizado con antelación un análisis profundo desde estos derroteros, hemos decidido no profundizar sobre este aparato teórico y simplificar al máximo los conceptos que utilizamos a fin de dar preeminencia al análisis comparativo y contrastivo entre las varias versiones del poema, desde una idea retórico-enunciativa, y cómo en estas se hace manifiesto un sujeto “cada vez más moderno”, lo cual deviene en el objetivo principal de esta investigación.

7 En este y los casos subsiguientes, hemos decidido recuperar de manera íntegra las versiones para, además de facilitar la lectura de la investigación, intentar dar una mayor difusión a la obra de quien consideramos autor fundamental de la vanguardia en México.

[sic] Más la sirena triunfa, y el ansia y el deseo
En un cuarto contiguo la han hecho naufragar.

Excusas infantiles, saludos obligados
Y la audacia y el vicio en feliz hermandad;
después, en comprimidos los vales y foxtrots
Que entrelazan los cuerpos, y la rubia [sic]champan
Que [sic] optimisa las almas y algún romanticismo
Abstruso que puntúa un cómplice final.

La [sic] fé y desesperanza rodaron por tu acera
Con agresiones mutuas de canes en vigilia,
Hasta que la sonrisa chirriante de tu puerta
Brindóme la mixtura cordial de una acogida.

Y en la sala silente que angustiaba la espera
Vibró la clarinada triunfal de tu florida
Magnificencia, y locamente mi corazón,
Bobato monaguillo, –echó a volar su esquila.

Astrólogos benignos tus ojos de turquesa
Marcaron en mi sino igneal seña propicia.

La publicación original se encuentra acompañada por un epígrafe que reza: “A **Manuel Maples Arce**, por su ademán 1930”⁸, es decir, incluso desde la dimensión paratextual del poema, podemos ver ya la voluntad de Salvador Gallardo, en tanto autor, a perfilarse dentro del ámbito de la vanguardia mexicana durante los años veinte. Asimismo, dentro de la presentación visuográfica del texto, podemos reconocer una división estrófica constante y bien definida, acompañada por una breve sangría al principio del verso inicial, construyendo una suerte de “apariencia poética” dentro de los márgenes de la expectativa lectora de aquella época. Es importante señalar que la puesta en página del poema se verá complejizada y modelizada en de las siguientes versiones del poema que aparecen durante el siglo xx.

En su dimensión material, el poema se encuentra compuesto por treinta y nueve versos divididos en once estrofas, las cuales varían entre los sextetos, cuartetos, tercetos y dísticos. Desde el punto de vista métrico hay un constante uso del verso alejandrino —cuasi homometría—, alternado con el uso de endecasílabos. Este tipo de constitución sintáctico-poética, además de la ya mencionada forma gráfica del poema, nos hace pensar en la preservación de cierta tradición poética como la de la silva, con visos a la experimentación mediante nuevas combinatorias métricas. Apoyando aún más esta

8 En el manuscrito original aparece en negritas el nombre del poeta, lo cual preservamos en la transcripción.

idea podríamos detenernos en el nivel plástico del poema donde las aliteraciones⁹, así como también las construcciones rítmicas anapésticas¹⁰, dejan constancia de una cierta herencia modernista, donde el poema, al menos plástica y sintácticamente, se manifiesta como una preservación de la tradición decimonónica, de la cual Salvador Gallardo formaba parte en los inicios de su carrera, como ya mencionamos anteriormente.

Caso contrario será la dinámica semántica del poema, donde podemos notar, en primera instancia, una composición afincada en relaciones metafóricas que apelan al paisaje urbano y moderno de principios del siglo xx, como por ejemplo, la mención a un “tren que se envaina en angosturas cordiales” del segundo verso o bien la “cinta cinematográfica de calles ortodoxas de la ciudad lumínica” en el sexto. Por otra parte, tenemos construcciones semánticas tendientes a la personificación del mundo, tal es el caso de los “afiliteros en el lecho” que sirven para constituir la personificación del insomnio, el caso de un espejo que “ironiza su ademán” en el decimonoveno verso; también en el verso número treinta donde se personifican la fe y la desesperanza, que ruedan por la acera como animales o vagabundos.

Cabe señalar que, en todos estos casos, además de que se tiende a privilegiar la percepción visual en la composición imaginativa del poema, lo que se formula es un mundo moderno antagónico al sujeto lírico, el cual se encuentra perdido y planteado desde una ontología disfórica. Para hacer aún más radical la composición metafórica del mundo, podemos notar el campo isotópico que se constituye hacia la octava estrofa, el cual avista la idea de un ambiente burgués vinculado con dicha modernidad, compuesto por elementos como vicio, valeses, foxtrots, cuerpos y champán. De esta forma, el sujeto lírico asevera que el lugar posee “algún romanticismo abstruso que puntúa un cómplice final”, es decir, se siente fuera de lugar y de tiempo, encontrando solo un rescoldo de satisfacción en ese “ella” construido sinécdoquicamente¹¹ por un regazo (verso ocho), una clarinada (verso treintaicuatro) y una mirada (verso final).

Si bien la constitución semántica del poema nos habla ya de un sujeto posicionado adversativamente en relación con la modernidad, podríamos también apelar a la configuración de la enunciación en el poema para conocer más al respecto. En la primera

9 Un ejemplo interesante es el que ocurre en el verso 32 del poema, que dice “Hasta que la sonrisa chirriante de tu puerta”, donde ocurre una combinación aliterativa de /s/ y /r/, recurso interesante puesto que en los dos versos que anteceden al aquí citado se han usado aliteraciones aisladas y aquí las retoma, cada una en cada uno de los hemistiquios.

10 Por ejemplo, en los versos 18 y 19: “El sol irreverente estornuda en mis ojos / Y un espejo ironiza su furtivo ademán”.

11 En este y los casos subsiguientes, nos referimos a una construcción sinécdoquica de la subjetividad cuando se representa a la persona por una parte de sí misma, siguiendo así la idea de una composición metasemémica como la propuesta por el grupo “μ”, pero en este caso en la construcción de subjetividades en el texto lírico.

estrofa asistimos a una supresión tentativa del yo, donde únicamente se construye el tiempo y el espacio de enunciación a través de los andenes —lugar que implica la llegada de los trenes, incluso quizás una suerte de arribo de la modernidad— y posteriormente el desplazamiento de estos que antecederá al encuentro entre el “yo” y el “tú” en el poema.

En la segunda estrofa reconocemos la posición del sujeto lírico en la escena antes presentada, puesto que la percepción del sonido de las locomotoras nos habla de un cierto grado de cercanía entre el sujeto de enunciación y el objeto enunciado, una especie de acercamiento hacia el punto donde, en la tercera estrofa, aparecerán los dos protagonistas del poema: un “tú” tácito, implicado por el “regazo de un nombre florecido” y un “yo” presentado declarativa y sinecdómicamente a través de los versos “Se sacude / Mi espíritu cansado su tedio y ansiedad”. Aquí podemos notar una caracterización de ambos protagonistas: el “yo” se asume como un sujeto espiritual asediado por el tedio y la ansiedad, quien solo puede encontrar reposo o consuelo en “ella”, en “su regazo” para ser más precisos; asimismo se construye un lugar concreto y definido: el “apartment” en el tercer piso en donde ocurre el encuentro. Posteriormente se seguirá construyendo a estos dos protagonistas, el “tú” como una “claustría que acoge tu congoja”, el “yo” como un corazón que ahí —en la claustría— se sangra. Así, el poema tiende a mostrar que la adversidad no implica únicamente al sujeto enunciador y a su circunstancia, sino que materializa a través de una suerte de empatía, un dolerse juntos, un corazón absorto que es recibido por la congoja (ajena, la de ella).

El tiempo anunciado en el poema avanza hacia la noche. El diseño del tiempo del poema entonces se reformula, el momento inicial es la hora de llegada de los trenes (la tarde) y avanza hacia la víspera. Mientras “un pito estilo gráfico / Cuadrícula la noche” y tras sobrevivir los alfileres sobre el lecho de la larga noche de insomnio, amanece en el decimotavo verso; ahí el yo es representado sinecdómicamente por “mis ojos”, lo cual recalca la importancia de la perspectiva visual en el poema (cuestión que ya habíamos señalado en líneas anteriores) y amanece también para dar cuenta de un mundo específico: aquel mundo de principios del siglo en las esferas de la burguesía con aspiraciones romántico decadentistas, del cual el “yo” trata de escindirse. En otras palabras, el cambio de temporalidad del poema también funciona como una representación de la experiencia del cambio de siglo, como si también el sujeto lírico “amaneciera” para el nuevo siglo xx, entre la ansiedad y la confusión.

En todo este proceso podemos notar una oscilación constante, una suerte de cambio abrupto propio de una secuencia fílmica que contrapuntea con la desesperación y soledad del encuentro entre el yo y el tú presentados en el poema. Así, podemos avanzar sobre las últimas tres estrofas del poema encontrando presentaciones fragmentarias tanto del “yo” como del “tú”: el yo representado como “la fe y desesperanza rodando en la acera”, el tú como una construcción, un resguardo y un refugio indiferentes en “tu puerta”. Además,

más adelante en el poema, la “sala silente que angustiaba la espera” funcionará como lugar de encuentro y de redención para el “yo”, ansioso y extraviado en el amanecer de la modernidad, aquel que cierra con los versos del vaticinio: “Astrólogos benignos tus ojos de turquesa / Marcaron en mi sino igneal seña propicia.”

Ahora bien, una vez revisada la versión 1923 del poema de Salvador Gallardo desde una perspectiva retórico-enunciativa, podemos dar cuenta de su transformación dentro de las páginas de *El pentagrama eléctrico*, centrandó especialmente nuestra atención en la posición del sujeto moderno. La versión 1925 aparece en el poemario de la siguiente manera:

ESCALAMIENTO

Ante la angustia de las ventanas
 los autos chocan sus espadas
 Y los semáforos cirujanos
 sangran las calles apopléticas
 inmunes al desagüe de los bars
 Los teatros abren sus esclusas
 Absorto en la claustría que acoje [sic] tu congoja
 mi corazón se sangra
 Y en tanto que un gramático
 reloj suma prefijos de cuartos a las horas,
 un pito estilográfico cuadricula la noche
 El insomnio ha regado en mi lecho alfileres
 El sol irreverente estornuda en mis ojos
 y un espejo ironiza un furtivo ademán
 La fé [sic] y desesperanza rondaron por tu acera
 con agresiones mutuas de canes en vigilia
 hasta que la sonrisa chirriante de tu puerta
 brindome [sic] la mixtura cordial de tu acogida
 Y en la sala silente que angustiaba la espera
 vibró la clarinada triunfal de tu florida
 magnificencia y locamente
 mi corazón –bobato monaguillo
 echó a volar su esquila
 ¡Astrólogos benignos, tus ojos de turquesa
 Marcaron en mi sino igneal seña propicia!

En primera instancia, podemos notar que la parte comprendida entre el primero y el sexto verso es una aportación nueva con respecto a la versión 1923. En este tenor, en cuanto a la composición métrica, ya no existe una afiliación declarada a los versos de arte mayor, puesto que se propone el uso de decasílabos y eneasílabos en un intento de fracturar la homometría. Asimismo, en la versión 1925 se intenta posicionar más concretamente a la subjetividad desde el inicio del poema, pues en la versión 1923 es recién en la octava estrofa, en el verso veinticuatro, donde se habla de aquel mundo burgués,

mientras que en la versión 1925 se presentan tanto la subjetividad como la temporalidad y la espacialidad de manera fehaciente desde el principio. En consecuencia, podemos suponer que el paso del tiempo, en tanto la primera y segunda escritura del poema, trae consigo una mayor carga semántica que refiere un mundo más moderno, aunque igualmente decadente.

Otro aspecto que refuerza esta idea es el hecho de que la versión 1925 tiende más a la indefinición, como si el mundo representado se ostentase “más moderno” y por lo tanto más indefinido. Por ejemplo, podemos notar que se transforma la construcción de “el gramático reloj” por “un gramático reloj”, así como también en los siguientes versos se pasará de “su furtivo ademán” a “un furtivo ademán”, consiguiendo que la personificación del espejo no sea tan enfática y proponiendo un mundo que, mediante la indefinición, tiende más a ser objeto y menos sujeto.

En la forma también se hace patente la indefinición. En el séptimo verso se recuperan elementos de la versión 1923, sin embargo, se cambia la disposición: se pasa del alejandrino hacia combinaciones de heptasílabos y alejandrinos. Hacia la mitad del poema se suprimirán lo que fueran diez versos divididos en dos estrofas en la versión anterior, los cuales antecedían a la parte que comienza en el verso quince. Posteriormente, en el final del poema, se fractura el esquema métrico rítmico de la versión 1923: el vigesimoprimer verso es un endecasílabo, seguido de otro endecasílabo y continuado por un heptasílabo. Es interesante que, si bien en la versión 1923 se presentaba una modificación versal en estos mismos versos, donde los hemistiquios no eran plenamente homologables rítmicamente, aquí se radicaliza el procedimiento construyendo una nueva propuesta de disposición versal, lo cual nos hace suponer que la transformación del poema está en consonancia con la tendencia hacia el versolibrismo conforme avanza el siglo xx.

En cuanto a las transformaciones retóricas y subjetivas, podemos hacer las siguientes observaciones generales: primero, se presenta una ruptura en la composición estrófica; segundo, se modifica la constancia homométrica; y tercero, se suprimen distintos elementos o partes del poema, apuntando quizás hacia una decantación o síntesis del texto poético, propia de las propuestas estéticas de economía expresiva en boga en la vanguardia. Finalmente podemos decir que, desde un cariz subjetivo, se tiende inicialmente a la presentación de una escena vinculada semánticamente con el paisaje moderno para, posteriormente, inclinarse hacia la indefinición del mundo y de los “protagonistas”. De esta forma, podemos concluir que el poema de *El pentagrama eléctrico* apela más a la idea de “modernidad” que aquel que apareció en la revista *Ser*.

Pasemos ahora a la versión 1970, en la cual se retoman elementos de las dos versiones anteriores. Sin embargo, cabe señalar que en la labor de recomposición se divide el poema en dos textos autónomos, con dos títulos también distintos “Escalamiento” y “Film”. Comenzamos por recuperar “Escalamiento”:

Escalamiento

Ante la angustia de las ventanas
 los autores chocan sus espadas
 y los semáforos cirujanos
 sangran las calles apopléticas
 inmunes al desagüe de los bars
 Los teatros abren sus esclusas
 sobre el arroyo congelado
 Y en las redes de los timbres
 hay cosechas de noctámbulos
 Los gusanos fosfóricos
 De los letreros eléctricos
 escalaron el cielo.

Tal y como podemos notar, los primeros seis versos coinciden con la versión 1925, tanto semántica como visuográficamente. A partir del séptimo verso se presenta contenido que no habíamos visto en ninguna de las versiones anteriores, incluso podemos notar que el contenido del verso “los teatros abren sus esclusas” se ve completado o profundizado. Además, en esta parte podemos señalar el uso predominante del octosílabo, presencia de aliteraciones y una interesante construcción semántica isotópica entre lo artificial y moderno en contraposición a lo natural, como si se tratase de una suerte de naturalidad de la modernidad. Así, en el poema la subjetividad tiende a escindir del texto, mostrándose más como una perspectiva o un punto focal y haciendo, paralelamente, manifiesta su posición cultural de antagonismo frente a lo moderno: el sujeto no aparece en su discurso como sujeto enunciado, pero no por ello deja de subrayar visualmente la amenaza en el paisaje de la vorágine moderna.

El otro texto que recupera Schneider, “Film”, se asemeja más al que apareció en la revista *Ser*. Aquí el poema:

Film

El tren orineado de polvo y de fastidio
 se envaina en la angostura cordial de los andenes
 Agresiones tenaces de hércules de cuerdas
 y proxenetismos de mancebos de hoteles
 Restirada en el eje –¡¡Paf!! de la gasolina
 se desarrolla rápida la cinta cinemática
 de calles ortodoxas de la ciudad lumínica

Por fin en el regazo de un nombre florecido,
 –elevado estático, presuntuoso apartment
 en un piso tercero, —se sacude
 mi espíritu cansado su tedio y ansiedad

Absorto en la claustría que acoge tu congoja
mi corazón se sangra
Y en tanto que un gramático
reloj suma prefijos de cuartos a las horas,
un pito estilográfico cuadricula la noche
El insomnio ha regado en mi lecho alfileres
El sol irreverente estornuda en mis ojos
y un espejo ironiza un furtivo ademán
La fe y desesperanza rondaron por tu acera
con agresiones mutuas de canes en vigilia
hasta que la sonrisa chirriante de tu puerta
brindome la mixtura cordial de una acogida
Y en la sala silente que angustiaba la espera
vibró la clarinada triunfal de tu florida
magnificencia y locamente
mi corazón —bobato monaguillo
echó a volar su esquila
¡Astrólogos benignos, tus ojos de turquesa
Marcaron en mi sino igneal seña propicia!

En los primeros siete versos se preservan elementos de la versión 1923, salvo que se cambia “proxenetitudes” por “proxenetismos” y se suprime el punto después de la palabra “hoteles”. Caso parecido a lo que sucede entre el verso 8 y el 11: se retira la coma después de “por fin”, se cambia la palabra “elevador” por “elevado”, se formula la construcción “un piso tercero” en vez de “en el tercer piso”¹², se suprimen los paréntesis que existían en la versión 1923 y se hace uso de sangrías que juegan con la espacialidad de algunos versos con respecto al margen.

También consideramos pertinente hacer notar el aspecto del poema, su presentación gráfica, mediante la cual podemos constatar que los versos doce y trece, que solían ser una sola estrofa, quedan subsumidos por el texto mismo; sucede lo mismo con los versos dieciséis y diecisiete, los cuales se dividen de forma distinta que en la versión 1923, además de que, en general, el poema tiende a proyectar una diseminación distinta en la página. A raíz de ello, podemos pensar que esta nueva presentación busca, además de construir una cadencia entre alejandrinos y heptasílabos que existía anteriormente, mostrar que Salvador Gallardo ha intentado construir —de manera próxima a la idea de Stéphane Mallarmé en su golpe de dados— estos blancos semánticos, que le confieren, en suma, una apariencia “más moderna” al poema. El final del texto, entre los versos 24 y 30, es próximo a la versión 1925, pues se rompe el esquema métrico rítmico de la versión 1923 y, en los dos últimos versos, se conserva el contenido semántico de

12 Con ello se tiende, una vez más, a la indefinición del lugar en la construcción de una deixis espacial de la subjetividad.

los mismos, pero se modifica su estatuto enunciativo al utilizar signos de admiración, intentando marcar aún más la carga patética del sujeto lírico. De esta forma, podemos concluir que la versión 1970 es una especie de texto híbrido entre la versión 1923 y la versión 1925.

Así, podemos identificar un proceso de transformación constante en las tres versiones: una mayor tendencia a la indefinición, tanto material en torno a elementos concretos en el poema, como del sujeto enunciadador y de la subjetividad que ostenta; además de la aparición de nuevas propuestas concernientes al uso del espacio en blanco en la página. En conclusión, podemos observar cómo el proceso de escritura de Salvador Gallardo va incorporando una idea de la vanguardia conforme avanzan las versiones del primer poema que apareció en la revista *Ser*: una modernización de “Cinema de viaje. Poema estridentista” a medida que el siglo xx se va haciendo más “moderno”. Esto gracias a la perspectiva que Gallardo le confiere a la composición del espacio-tiempo y, en última instancia, del sujeto mismo: lo que tenemos aquí es no solo la transformación de un texto lírico a través del tiempo, sino la recomposición y metamorfosis de un sujeto que busca mostrarse, en el poema, cada vez más moderno.

En conclusión, podemos mencionar que el de *Ser* y “Cinema de viaje” no es el único caso documentado de la reescritura de poemas por parte de Salvador Gallardo. En el año 2012, la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa (UAM) publicó una edición facsimilar de la revista *Irradiador*, proyecto estridentista que se encontraba perdido; en ella se encuentra un poema que Gallardo también revisa para su posterior publicación en *El pentagrama eléctrico* de 1925:

Después de la presentación titulada “Irradiación inaugural”, el primer número presenta la poesía estridentista bajo el título de “Los poetas de México”: “11:35 p.m. Nocturno estridentista” de Germán List Arzubide, “Jardín” de Salvador Gallardo y “Cita” de Luis F. Mena. Es la primera noticia de este poema que Gallardo Dávalos recogerá en *El pentagrama eléctrico* de 1925. En esta publicación aparece una corrección a mano sobre un verso del poema, que se verá capitalizada en la versión del mismo *El pentagrama eléctrico*. El tercer verso de “Jardín” dice: “Las estrellas volvieron sobre nuestro desamparo”, la corrección que cito señala, por encima del verbo “volvieron”, la palabra “llovieron”. Además de otros cambios sustantivos en la supresión de un verso y la disposición gráfica de otros, que involucra “quebrar” algunos versos y la escritura —de los tres últimos— en mayúsculas. (Téllez, 2018, pp. 31-32)

Téllez puede referir la marca de corrección en el texto mismo puesto que las revistas recuperadas para la edición facsimilar eran propiedad del propio Salvador Gallardo, por lo cual en ellas se hacen visibles los cambios que realizó para una posterior publicación.

En “Cinema de viaje” aparece un fenómeno similar al cambio del lexema “volvieron” por “llovieron” por parte de Gallardo. En el verso treinta de la versión 1923 aparece la

palabra “rodaron”, mientras que en la versión 1925, en el verso homólogo (el número quince) esta se cambia por “rondaron”; si bien esto podría tratarse de una errata que se corrige de la revista a *El pentagrama eléctrico*, lo cierto es que la adjunción de un solo fonema cambia completamente la dinámica sémica del verso, puesto que la fe y la desesperanza pasan de ser víctimas, aquellas que “rodaron”, a victimarias, aquellas que “rondaron”. En la versión 1970, en el verso número veinte, podemos notar que se conserva aquel “rondaron”, lo cual podría confirmar el hecho de que se trata de una reescritura consciente. Aunque estos casos podrían considerarse errores dentro de este proceso de revisiones y correcciones de un texto¹³, creemos que las modificaciones presentes en “Jardín” son parecidas a las de “Cinema de viaje”: por más mínimos que sean los cambios, estos no son fortuitos y evidencian un ejercicio de escritura en el que el poeta era consciente de la transformación en el significado entero del poema, ya fuese al cambiar un lexema o incluso un fonema como variación mínima en una palabra.

En suma, podemos notar que en las tres versiones analizadas existe una labor de recomposición. Aunque “Cinema de viaje” podría confundirse con un poema de la etapa modernista del autor —al abordar la situación precaria de una pareja—, resulta evidente en el texto la necesidad del poeta de expresar problemas de su época: el sujeto inmerso en una nueva realidad, dentro de la cual va tomando mayor conciencia de los nuevos paisajes del mundo moderno y sus nuevas tecnologías, unos que, más allá de fascinar al yo-espectador, le provocan aquella “claustría” y desconcierto, llegando incluso a hacer que la voz lírica denuncie la falsedad del progreso en tanto la sociedad conserva costumbres decimonónicas. A través de sus transformaciones, la situación se va haciendo más patente en la expresión del poema: un cambio progresivo hacia la modernidad que se refleja en un estilo más vanguardista en la forma y el contenido. Para poder llegar a esta conclusión hemos tenido que revisar versiones anteriores del poema publicadas en revistas que han pasado inadvertidas para los estudios sobre el estridentismo, como la revista *Ser*. Incluso ha sido necesario problematizar el hecho mismo de que existan dos versiones de *El pentagrama eléctrico*. Queda aquí, por lo pronto, el inicio de una revisión de la vanguardia mexicana tan necesario como apremiante.

REFERENCIAS

Corte Velasco, C. (2003). *La poética del estridentismo ante la crítica*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

13 En 2003, Clemencia Corte Velasco incorpora en su investigación *El pentagrama eléctrico* de la versión de Luis Mario Schneider. Sin embargo, al revisarlos detenidamente, los poemas presentan variaciones. No consideramos su versión de “Film” en este estudio ya que pensamos que las modificaciones que presenta, como omisión de sangrías, añadidos de cursivas y espacios en blanco, fueron hechas por la investigadora.

- Gallardo, S. (1923). Cinema de viaje. *Ser: Revista internacional de vanguardia*, 1 (7 y 8), 17.
- Gallardo, S. (1925). *El pentagrama eléctrico*. Ediciones Germán List Arzubide.
- Gallardo, S. (1970 / 1997). El pentagrama eléctrico. En L. M. Schneider (Comp.), *El estridentismo o una literatura de estrategia* (pp. 435-447). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Gallardo, S. (con D. Téllez). (2018). *El pentagrama eléctrico*. Malpaís Ediciones.
- Iglesias Castelán, J. (2021). *Estudio cultural de la revista Ser: el estridentismo en Puebla* [Tesis de maestría, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla]. Repositorio institucional de la BUAP. <https://hdl.handle.net/20.500.12371/15393>
- Mora, F. J. (1999). *El ruido de las nueces: List Arzubide y el estridentismo mexicano*. Universidad de Alicante.
- Rashkin, E. J. (2014). *La aventura estridentista: Historia cultural de una vanguardia*. Fondo de Cultura Económica.