

La radio y sus *sounds* como maquinaria literaria

El *estridentismo* mexicano y su historia radial

Christiane Quandt (Freie Universität Berlin)

RESUMEN: La radio y el Estridentismo mexicanos se estrenan en el año 1921. Los estridentistas, entre ellos Luis Quintanilla (Kyn-Taniya), Germán List Arzubide, Arqueles Vela y Manuel Maples Arce, estaban fascinados por la transmisión inalámbrica, sus sonidos y ruidos. Esto dejaría huella en su producción poética. A la vez, el grupo colaboró con una de las primeras estaciones de radio en México. Es así que la metáfora radiofónica se encuentra en su poesía y se materializa con la transmisión de "T.S.H." de Germán List Arzubide en 1923. El núcleo temático del presente artículo es ese fundamento estético: los *sounds* de la radio, tanto metafóricos como reales, que se entrelazan con la historia del Estridentismo. A partir de textos como "T.S.H." y del poemario *Radio* (1924) de Kyn-Taniya, así como de "Ciudad número 1" (1927) de Germán List Arzubide, indagaré los *sounds* radiopoéticos en el contexto de la modernización tecnológica y literaria de principios del siglo XX. La representación literaria de la radio en América Latina empieza con el estridentismo y, no obstante sustanciales transformaciones, sigue presente hasta las literaturas actuales.

PALABRAS CLAVE: estridentismo, radio y literatura, Sound studies literarios, vanguardia literaria, literatura mexicana, años veinte.

ABSTRACT: The year 1921 marked the beginning of both the avant-garde movement of *Estridentismo* and Mexican radio transmission. *Estridentista* poets such as Luis Quintanilla (Kyn-Taniya), Germán List Arzubide, Arqueles Vela, and Manuel Maples Arce were fascinated by the innovative wireless technology and its new, strange sounds, and noises. This fascination left a deep influence in their poetical production. At the same time, members of this group worked together with one of the first radio stations in Mexico. Thus the metaphor of the radio is present in *Estridentista* poetry and materializes with the broadcast of Germán List Arzubide's poem "T.S.H." in 1923. This aesthetic foundation, in which the metaphorical and real sounds of the radio are entangled with the history of the *Estridentismo* movement, is the central topic of my article. Beginning with texts like "T.S.H." by List Arzubide and the poetry collection "Radio" (1924) by Kyn-Taniya (Luis Quintanilla) as well as "Ciudad número 1" (1927) by Germán List Arzubide, I will analyze these poetically relevant radio sounds in the context of technological modernization at the beginning of the 20th century. Thus, the literary representation of radio in Latin America began with *Estridentista* poetry, and despite substantial transformations along its history, the sound of the radio is still present in contemporary Latin American literatures.

KEYWORDS: Estridentismo, Radio and Literature, Literary Sound Studies, Literary Avant-garde, Mexican Literature, 1920s.

SCHLAGWÖRTER: Estridentismo; Radio und Literatur; Literarische Sound Studies; Literarische Avantgarde; Mexikanische Literatur; 1920er Jahre

Contexto número 1: La radiodifusión

En 1920 la radio hace su entrada en el mundo como primer medio inalámbrico de distribución de información sonora.¹ Los primeros países en introducir la nueva tecnología son los Estados Unidos de América y Argentina. México sigue apenas un año más tarde, 1921, con la primera transmisión oficial hecha por Pedro y Enrique Gómez desde el Teatro Ideal en la capital mexicana. En ese mismo año Constantino Tárnava instala en Monterrey la primera emisora formal, llamada *Tárnava Notre Dame*. Dos años más tarde, en mayo de 1923, se instala la primera emisora en la ciudad de México con el nombre *El Universal – La Casa del Radio*, una iniciativa de la revista *El Universal Ilustrado* en conjunto con una tienda de artículos electrónicos. Sigue en septiembre del mismo año la emisora *El buen tono*, financiada por la fábrica de cigarros del mismo nombre. A partir de 1924 se asignan siglas identificatorias a las emisoras según lo resuelto en la Conferencia Internacional de Telecomunicaciones en Berna. En la conferencia subsiguiente, de 1929 en Washington, se decide que las emisoras mexicanas se identificarán con las siglas XAA a XPZ, disposición vigente hasta el día de hoy.² Estas primeras emisoras nacieron por iniciativa de aficionados, algunos de ellos ingenieros de profesión y todos profundamente interesados por la nueva tecnología. La transmisión de sonidos nace de la transmisión de señales, llamada telegrafía.³ El dispositivo radial de ese momento se componía de un receptor de válvula, de tamaño

¹ La tecnología inalámbrica se había iniciado con Guillermo Marconi en 1895, cuando se realiza la primera transmisión de señales a distancia en Inglaterra. En 1901 sigue la primera transmisión transatlántica Terranova-Irlanda por la *Marconi Wireless Telegraph and Signal Company*. Ese mismo año empieza la experimentación con transmisiones de voz por las ondas hertzianas. La tecnología de transmisión inalámbrica sirve en la Primera Guerra Mundial como medio de comunicación militar, después algunos veteranos siguen utilizándola de manera informal. Así se establece una red de aficionados en muchos países del mundo, también en América Latina, donde la institucionalización del medio se da en 1920 en Buenos Aires (Juan Gargurevich, *La Peruvian Broadcasting Co. Historia de la Radio (I)* (Lima: La Voz Ediciones, 1995, 99).

² Gabriel Sosa y Perla Olivia Rodríguez, “La radio en México”, en *La radio en Iberoamérica: evolución, diagnóstico y prospectiva*, coord. Arturo Merayo (Sevilla y Zamora: Comunicación social ediciones y publicaciones, 2007), 245–87, aquí 247.

³ A diferencia de la transmisión de sonidos de voces o músicas por medio de la telefonía sin hilos (o sea la tecnología de la radio), la telegrafía sin hilos, su antecedente, era solamente capaz de transmitir señales en código Morse.

y peso mucho mayor que las radios de hoy en día con un dial y una pequeña luz, y de un par de audífonos o de un altoparlante.⁴ La calidad del sonido era bastante mala en comparación con la de los aparatos actuales. Se transmitía en onda larga (para distancias menores) y onda corta (para distancias mayores)⁵ y en amplitud modulada (AM), y todavía no había una programación regulada. Eso significa que se emitía solamente algunas horas diarias o incluso semanales, y al encender el aparato eran muy pocas las frecuencias en las que se podían escuchar emisiones. La radio era todavía, dado el elevado precio de los aparatos receptores, un privilegio de las clases acomodadas y no se había convertido aún en un medio masivo. Los pocos receptores disponibles ostentaban un aura mágica para los primeros radioescuchas, fascinados por la transmisión sin hilos de voces y de músicas que les llegaban de lejos. La radio se financiaba gracias al patrocinio de empresas, como en el caso de *El buen tono*, o de suscripciones a revistas o periódicos, como en el caso de *El Universal*. A diferencia de las radiodifusiones alemanas e inglesas, financiadas desde sus comienzos en 1923 con recursos públicos, en el continente americano hasta el día de hoy la radiodifusión tiene carácter comercial y se halla mayoritariamente, con excepción de Cuba, en manos privadas.⁶

Contexto número 2: el estridentismo

El estridentismo se estrena en el mes de diciembre de 1921. En este mismo año el iniciador del movimiento estridentista, el poeta Manuel Maples Arce, lanza el primer manifiesto del movimiento como hoja volante y afiche bajo el título *Actual Número 1. Hoja de Vanguardia*. Afirmará sobre su manifiesto:

Yo había pensado reiteradamente en el problema de la renovación literaria de manera inmediata, en ahondar las posibilidades de la imagen, prescindiendo

⁴ Los aparatos de radio domésticos se escuchaban todavía sin altoparlante, con audífonos.

⁵ En México se empezó a transmitir en onda corta a partir de 1926, pero había ya antes la posibilidad de captar emisoras de Estados Unidos que transmitían en onda corta. Rubén Gallo, “Radiovanguardia: poesía estridentista y radiofonía”, en *Ficciones de los medios en la periferia: técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna*, coord. Wolfram Nitsch et al. (Köln: Universitäts- und Stadtbibliothek Köln: 2008), 146).

⁶ En otros países había otros modelos de financiamiento, por ejemplo las “sociedades de ródio” en Brasil o el modelo estatal en Alemania o Inglaterra. Por otro lado, se puede considerar la radiodifusión en Cuba una excepción, ya que todas las emisoras fueron convertidas en órganos del Estado después de la Revolución (1959, 1960). Oscar Luis López y Renaldo Infante Urivazo, “La radio en Cuba”, en *La radio en Iberoamérica: evolución, diagnóstico y prospectiva*, coord. Arturo Merayo (Sevilla y Zamora: Comunicación social ediciones y publicaciones, 2007), 185).

do de los elementos lógicos que mantenían su sentido explicativo. Inicé una búsqueda apasionada por un nuevo mundo espiritual, a la vez que trabajaba por difundir entre la juventud mexicana las novísimas ideas y los nombres de los escritores universales vinculados al movimiento de vanguardia, al que México había permanecido indiferente... Explicar las finalidades de la renovación implicaba un largo proceso. La estrategia que convenía era la de la acción rápida y la subversión total. Había que recurrir a medios expeditos y no dejar títere con la cabeza. No había tiempo que perder. La madrugada aquella me levanté decidido, y sin que mediara ningún mensaje de la Corregidora, pues no estaba yo de novio, ni chocolate previo que recuerde, me dije: no hay más remedio que echarse a la calle y torcerle el cuello al doctor González Martínez.⁷

Aparte de imágenes violentas como la del asesinato del poeta modernista González Martínez o –en otro pasaje– la de la ejecución del compositor romántico Frédéric Chopin en la silla eléctrica, el manifiesto se vale de varios motivos de los movimientos de vanguardia, las “novísimas ideas”, que habían precedido al estridentismo. Del futurismo toma la fascinación por las máquinas –la “acción rápida”–, lo tecnológico y la gran urbe como cuna de lo creativo. Del creacionismo, la aspiración a un arte que deja de imitar el mundo para competir con la naturaleza creadora –los “medios expeditos”–, del surrealismo y del dadaísmo, la afición inquieta a lo inconsciente, lo espiritual –“una búsqueda apasionada por un nuevo mundo espiritual”– y el humor –“me levanté decidido, y sin que mediara ningún mensaje de la Corregidora, pues no estaba yo de novio, ni chocolate previo”– además de la “subversión total” de prescindir completamente de la lógica establecida e inventar nuevas estéticas al “ahondar las posibilidades de la imagen”. Del cubismo se inspira en la técnica de superposición de fragmentos, collage y la yuxtaposición de lo aparentemente contradictorio, entre muchos otros. Además de esas afinidades, aparece al final del manifiesto como *Directorio de Vanguardia* una larguísima lista de nombres, entre los cuales figuran “Guillermo Apollinaire” [sic], “Tristram Tzara” [sic], “Francisco Picabia” [sic], “Marcel Duchamp”, “F.T. Marinetti”, “Van Gogh”, “Pirandello” y muchos más.

En los años siguientes el estridentismo se desarrolla con rapidez. Con cuatro manifiestos en total, lanzados entre 1921 y 1926, un libro que resume el movimiento en su etapa final,⁸ revistas alineadas con el movimiento como el

⁷ Manuel Maples Arce, cit. en Luis Mario Schneider, *El estridentismo o una literatura de la estrategia*, Lecturas Mexicanas, cuarta serie (México: Conaculta, 1997), 41.

⁸ *El movimiento estridentista* de Germán List Arzubide se publica en 1926 en Xalapa a modo de conclusión y fin del movimiento.

importantísimo *El Universal Ilustrado*, la revista *Zig Zag* y la *Revista de Revistas*, además de las revistas editadas por los propios miembros del movimiento, *Irradiador*, *Ser* y *Horizonte*, ya en 1922 el estridentismo constituye un grupo de artistas y poetas radicalmente renovador. Los principales miembros del movimiento son entonces los poetas Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide, Arqueles Vela, Salvador Gallardo y Luis Quintanilla además de los artistas plásticos Germán Cueto, Fermín Revueltas y Ramón Alva de la Canal. Sus zonas de influencia van del D.F. a Puebla y Xalapa, ciudad que durante cierto tiempo se convierte en la anhelada Estridentópolis⁹; y finalmente llega a Ciudad Victoria donde se lanza el último manifiesto en 1926.

La estética estridentista se inspira en la ciudad como espacio urbano y moderno marcado por las máquinas, los automóviles, la incipiente industria pesada, lo urbano, los postes telegráficos y eléctricos y los alambres aéreos. Aunque se distancia radicalmente del modernismo, “asesinando” algunos de los poetas modernistas, reutiliza de forma más o menos irónica algunos de los motivos romántico-modernistas de la época anterior. Motivos nocturnos, bailes, encuentros románticos también hacen entrada en el paisaje urbano-tecnológico del estridentismo. No en vano el nombre del movimiento evoca una impresión acústica, ya que en muchos de los poemas y poemarios de los estridentistas el mundo de los sonidos juega un papel clave, pero no son los nocturnos de Chopin que sirven de cortina musical, sino los sonidos fabricados o transmitidos tecnológicamente. Van hasta a mandar en varios de sus manifiestos a la silla eléctrica al compositor y pianista Chopin, representante y símbolo de la música romántica. Esta predilección por el oído los dirige, en aquel 1921, hacia el invento tecnológico de mayor actualidad. Es la radio, un medio meramente acústico, el que veneran explícita e implícitamente, y no la fotografía ni el cine. Afirma Luis Mario Schneider acerca de la estética estridentista:

⁹ En 1925 Manuel Maples Arce obtiene un cargo de secretario de gobierno del Estado en Xalapa y ello desemboca en la transformación de la ciudad en centro del estridentismo: “Pocos días después Maples Arce llama a colaborar al gobierno a algunos de los más esclarecidos miembros del Movimiento Estridentista. Germán List Arzubide llega con nombramiento de secretario particular de Maples Arce, y profesor en la Escuela de Bachilleres de Xalapa. Más tarde se le confiará la dirección de la revista *Horizonte*, órgano del movimiento. Llegan poco después Ramón Alva de la Canal y Leopoldo Méndez como responsables de la presentación tipográfica de la revista y de las ediciones. [...] Xalapa dejó de llamarse así para pasar a ser *Estridentópolis*.” (Schneider, *El estridentismo*, 140).

El estridentismo es sin lugar a dudas el primer movimiento literario mexicano que en este siglo introduce algo novedoso. Si bien no se puede afirmar lo mismo con respecto a las otras corrientes de vanguardia con las que coincide, pues son demasiado visibles las influencias del futurismo, del unanimismo, del dadaísmo, del creacionismo y del ultraísmo sólo en el relativismo de la primera época estridentista, en el momento en que adopta la ideología social de la Revolución Mexicana y la incorpora a su literatura, el movimiento adquiere solidez, organización, y de alguna manera se separa del resto de la vanguardia internacional. [...] El estridentismo está inscrito dentro de un auténtico sistema lingüístico de vanguardia. No sólo observa una dirección de lenguaje puramente emotivo, desdeñando cualquier interferencia descriptiva, sino que utiliza *pirotécnicas verbales*, íntimamente fusionadas con elementos que constituyen el *ritmo* de la historia cultural de ese momento. Fija el poema por escalones de imágenes y metáforas por lo general de raíz cubista, yuxtapuestas, pero motivadas todas por una sola idea.¹⁰

Uno de los recursos estridentistas que Luis Mario Schneider llama “pirotécnicas verbales” es la referencia que los poetas hacen a la radio con su chispa eléctrica, medio de por sí estridente e innovador que constituye, entre otros, el ritmo de la cultura urbana del momento.

Conexión número 1: estridentismo y radio

Para los estridentistas la radio se convierte en encarnación del *sex appeal* de lo eléctrico, lo moderno y lo mágico, y esa relación va más allá de lo metafórico incluyendo una colaboración práctica y económica, un sondeo estético y una atracción erótica a lo inexplicable o “mágico” de las olas invisibles. Por un lado, la mencionada emisora de radio *El Universal – La casa de Radio* fue abierta por iniciativa de la revista *El Universal Ilustrado*, estrechamente conectada con el estridentismo y la estación de radio y fábrica de cigarrillos *El buen tono*. Para esta los artistas estridentistas, en este contexto no como artistas, sino como agentes comerciales, elaboraban la publicidad utilizando los recursos estéticos de su movimiento artístico.¹¹ Por otro lado, los poetas y pintores empiezan a desarrollar en sus trabajos una estética radial. Como resultado, el primer poema radiofónico fue escrito expresamente para la apertura oficial de *El Universal – La casa del Radio* en mayo de 1923. Es ese el mismo año del *Manifiesto Estridentista Número 2*, aparecido en Puebla y firmado por los entonces ya miembros del movimiento Manuel Maples Arce, Germán List

¹⁰ Schneider, *El estridentismo*, 212s, la cursiva es mía.

¹¹ Sosa/Rodríguez, “La radio en México”, 247.

Arzubide y Salvador Gallardo, entre otros. Es también el año en que los estridentistas fundan su revista *Irradiador* y disponen de fructíferos contactos internacionales con distintos grupos, tanto en América como en Europa.¹² Se ve principalmente en el nombre y la gráfica de esta revista que la relación con la radio se hace cada vez más explícita.

Uno de los eventos que más saltan a la vista al hablar de la radio y del estridentismo es la mencionada ceremonia de apertura de la radioemisora *El Universal – La casa del Radio* el 8 de mayo de 1923 en la que, curiosamente, se incluyó la transmisión de piezas musicales de Frédéric Chopin. Esta aparente contradicción puede ser vista como estrategia para crear un paroxismo, una tensión programática del movimiento de vanguardia.¹³ Para la ocasión Carlos Noriega Hope, jefe de la revista y de la emisora, había pedido a su amigo Manuel Maples Arce que escribiera un poema sobre la nueva tecnología. Maples Arce accede a hacerlo y escribe su poema “T.S.H.” para la ocasión, si bien hasta el momento no había tenido oportunidad de escuchar la radio. Dice el poeta:

Este poema [“T.S.H.”] lo escribí especialmente para la velada de la apertura de la emisora radiofónica que dirigía Carlos Noriega Hope. Unos días antes de la inauguración de esa radiodifusora [...] Noriega Hope me pidió que escribiera un poema sobre la radiofonía.

Yo nunca había oído la radio. Ni siquiera conocía un aparato. Eran esos días en que empezaba el interés por la radiofonía. Y fui a casa de un amigo [...] y oímos una estación, con todos los problemas que se planteaban entonces a los aparatos y... bueno, tuve una impresión viva de todos esos ruidos y esas músicas que pasaban de una onda a otra, con cierta confusión. Bajo los efectos de esa audición me fui a casa, ya muy tarde, y escribí “T.S.H.”. Cuando Noriega Hope lo recibió, me pagó 15 pesos por él.¹⁴

Texto número 1: “T.S.H.”¹⁵

“T.S.H.” había sido publicado por primera vez en forma escrita el 5 de abril de 1923, esto es, un mes antes de su transmisión radial. Apareció en la edición de *El Universal Ilustrado* dedicada exclusivamente a la radio, junto a una

¹² Schneider, *El estridentismo*, 69.

¹³ En la transmisión se incluyeron piezas musicales de Chopin y Mozart interpretadas por Andrés Segovia, canciones mexicanas interpretadas por Celia Montalbán y algunas melodías de Manuel M. Ponce ejecutadas por el propio compositor (Gallo, “Radiovanguardia”, 276, nota pie de página 9; *El Universal Ilustrado* número 313, 10 de mayo de 1923).

¹⁴ Entrevista a Maples Arce cit. en Gallo, “Radiovanguardia”, 281.

¹⁵ Incluido en Schneider, *El estridentismo*, 545–6.

llamativa ilustración del pintor Bolaños Cacho y con el subtítulo entre paréntesis: “El poema de la radiofonía.”¹⁶ Más tarde se incluye en *Poemas interdic-tos*, publicado en 1926. Obviamente el poema, cuyo título es un anagrama del nombre que se daba a la radio en aquel entonces, “telefonía sin hilos”, está marcado por el asombro del yo lírico ante la primera experiencia radiofónica. Dice Luis Mario Schneider: “La telefonía sin hilos es al mismo tiempo símbolo y realidad por lo que representa el adelanto de la radiofonía [...] Para la vanguardia la T.S.H. es casi un equivalente concreto de la metáfora. ‘T.S.H.’ suscita en el poeta un ambiente cósmico de imágenes en donde la palabra tiene una vida progresiva, autónoma”.¹⁷ Mirándolo de cerca, queda claro que el poema fue escrito bajo el impacto directo y primario de escuchar la radio por primera vez, tal como afirma el poeta. El yo lírico viaja con las ondas en la oscuridad del medio, “ciego”, o sea, sin alguna orientación visual. La magia y el asombro generados por la tecnología se funden con la profunda subjetividad de la estética estridentista y las imágenes románticas más o menos irónicas del yo solitario bajo un cielo nocturno poblado de luna y estrellas. Siempre utilizando metáforas radiofónicas, la mente del yo lírico enlaza asociaciones y recuerdos:

Las antenas insomnes del recuerdo
recogen los mensajes
inalámbricos
de algún adiós deshilachado. (vv. 19-22)

Y sigue una estrofa que bien se puede leer como alusión al naufragio del Titanic en 1912, en el que la entonces utilizada telegrafía sin hilos no pudo evitar la muerte de cientos de personas. Pero las “mujeres naufragadas | que equivocaron las direcciones | trasatlánticas” no solamente aluden a las víctimas del naufragio en el mar, sino que hacen referencia a otro tipo de naufragio propio del paisaje urbano: la prostitución. Queda evidente que, hasta cierto punto, se ve realizada la programática estridentista en este poema. Conforman el texto tanto las yuxtaposiciones de imaginarios irónicamente romántico-modernistas con los tecnológicos, como también la urbanización y sintetización de la poesía, frases elípticas, asociativas o sin conexión visible. Aquí se podría afirmar que a pesar de que no hay una conexión visible sí

¹⁶ Esta edición de *El Universal Ilustrado* contiene, además de varias informaciones y anécdotas en torno a la radio, un manual de instrucciones para construir un aparato receptor muy sencillo, *El Universal Ilustrado* 308, 5 de abril de 1923, 38-9.

¹⁷ Schneider, *El estridentismo*, 197s.

existe la conexión “inalámbrica” que, en un nivel metafórico, describe la poética de la desconexión o el cruce de distintas transmisiones –inalámbricas, o sea sin aparente conexión– en el éter, como ocurre al mover el dial de la radio. Es el ritmo de la tecnología, de las ondas electromagnéticas en el entorno urbano, el que define el paso del poema. Sigue la “Jazz-Band de Nueva York”, otro elemento que para los estridentistas pertenece invariablemente al *soundscape*, o paisaje acústico, de la modernidad. En “T.S.H.” el *soundscape* radial que se nos abre culmina en la imagen del “manicomio de Hertz, Edison y Marconi”, cuyos esfuerzos hicieron posible la tecnología de la telefonía sin hilos que ahora prevalece en las ondas del éter donde se confunden y entremezclan los idiomas y las identidades y el escucha se convierte en nada más que orejas con “cerebro fonético” inmaterial, navegando sobre las caóticas olas nocturnas. Acerca del “manicomio” que invoca la “locura de la radio” escribe Rubén Gallo:

La radio es un invento “loco”, que surge de los descubrimientos de estos tres inventores. ¿Por qué se asocia la radio con la locura? Porque este invento llenó los cielos de música extraña [...] y de palabras en lenguas incomprensibles (como el “Hallo” anglo-germánico que aparece en el poema de Maples Arce) una serie de comunicaciones que gran parte del público consideró como incomprensibles, irracionales y desquiciadas.¹⁸

Es la radio en su primer dispositivo con audífonos lo que define esa locura y soledad a oscuras. El medio que carece de estímulos visuales, pero que a la vez se convierte en imagen sinestésica de un paisaje fantástico, conforma el telón de fondo de la poesía estridentista. Citando a Miguel Corrella: “‘T.S.H.’ constituye un homenaje poético a la radiofonía que convierte a la radio en metáfora del ideario estético vanguardista”.¹⁹ Dando un paso más, se ve que la metáfora radiofónica es acompañada por una colaboración concreta de los poetas y artistas con el medio además de la del entrelazamiento de la poesía con el medio que ocurre con el poema “T.S.H.” que fue escrito explícitamente para la inauguración de una emisora bajo el impacto de la primera experiencia radial del poeta y cuya primera publicación fue la transmisión por la radio. De esta forma y gracias a los estridentistas, la radio se convierte en uno de los medios de la estética vanguardista.

¹⁸ Gallo, “Radiovanguardia”, 277.

¹⁹ Miguel Corella Lacasa, “El Estridentismo y la radio. Estetización y politización de la radio en la vanguardia mexicana”. en *Ruidos y susurros de las vanguardias. Reconstrucción de obras pioneras del Arte Sonoro (1909-1945)*, ed por Lratorio de Creaciones Intermedia (Valencia: Editorial de la UPV, 2004), 107-1

Texto número 2: Radio. Poema inalámbrico en trece mensajes²⁰

Lo que Corrella llama “metáfora del ideario estético” de los estridentistas encuentra poco más tarde otra expresión mucho más amplia en el poemario de Kyn-Taniya: *Radio. Poema inalámbrico en trece mensajes*. Kyn-Taniya estuvo durante mucho tiempo geográficamente alejado del movimiento estridentista, ya que creció en Francia, estudió en Nueva York y luego ejerció diversos cargos diplomáticos, uno de ellos en Guatemala. Dice Luis Mario Schneider acerca de ello: “Aunque Luis Quintanilla no formó parte del grupo verdaderamente activo del Movimiento Estridentista [...], la crítica y los miembros del grupo lo consideran perteneciente a él.”²¹ Por sus contactos en París y Nueva York, y por el impacto que esas experiencias tuvieron en su poesía, Kyn-Taniya es considerado representante de la estética dadaísta dentro de la vanguardia mexicana. Ya desde su primer poemario, *Avión* (1923), utiliza un lenguaje banalizante, casi infantil, y asociaciones libres para describir fenómenos urbanos y tecnológicos. Nunca falta en esos poemas una chispa de humor, en ocasiones absurdo. Estas características reaparecen en su segundo poemario *Radio*, publicado en 1924 por la editorial Cultura con una portada diseñada por Roberto Montenegro y sobre el cual escribe Luis Mario Schneider:

Gran parte de las trece composiciones son apreciaciones paisajísticas, pero de un paisaje poco terrenal. Más cósmico o más astral; como si al poeta le interesara documentar, pintar ondas inalámbricas. De esta manera, la técnica de noticias o transmisiones radiales constituye la básica estructura de la mayoría del poemario. Ejemplo contundente es “...IU, IIIUUU, IU...” que reproduce fonéticamente el ruido de sintonización de un dial de un aparato de radio.²²

El primer poema, titulado “In Memoriam”, en forma de “padre nuestro”, es un homenaje al recientemente fallecido padre de Kyn-Taniya, el poeta modernista Amado Nervo. La conexión con las ondas del éter se da por el hecho de que muchas personas creían que las ondas electromagnéticas de la radio tenían poderes espiritistas que permitían la comunicación con los muertos, y hasta que lo que daba vida (incluso después de la muerte)²³ era la electrici-

²⁰ Incluido en Schneider, *El estridentismo*, 412–23.

²¹ Schneider, *El estridentismo*, 81s.

²² Schneider, *El estridentismo*, 95.

²³ Jeffrey Sconce describe a fondo la presunta conexión de lo espiritista con los medios electrónicos en su libro *Haunted Media: Electronic Presence from Telegraphy to Television* (Durham: Duke University Press, 2000).

dad. Es justamente lo que hace Kyn-Taniya por medio de su primer poema inalámbrico: se comunica con su padre fallecido una semana antes, diciéndole adiós y advirtiéndole que tenga cuidado al ascender al cielo:

Ve cruzando con cuidado
las diáfanas corrientes del espacio
no se vaya tu alma a lastimar contra la luz (vv. 10–2)

El segundo poema, “Midnight Frolic”, hace referencia a la confusión de voces en el aire:

Escuchad la conversación de las palabras
en la atmósfera
Hay una insoportable confusión de voces terrestres
y de voces extrañas
lejanas (vv. 2–6)

Luego evoca el *sex appeal* de lo eléctrico, causa de lo siguiente: “Se erizan los pelos al roce de las ondas hertzianas”, y se evoca un ballet planetario al sonido de un jazz band neoyorquino para el cual el yo lírico busca su pareja. El espíritu de los dos próximos poemas, “Kaleidoscopio” y “Paisaje”, así como de “Era Noche de Mayo”, “Luces Frías”, “II Primavera”, “Marina”, “Noche Verde” y “Alba”, va en la misma dirección. Evocan las constelaciones planetarias, la “música de las esferas”, las distintas voces “transatlánticas”, las “corrientes magnéticas” y todos tienen su lado erótico que se nutre de lo electrificante y lo anónimo de las ondas hertzianas nocturnas. En su afán dadaísta, el poeta evoca “salones de baile” donde “las frívolas antenas | gozan eléctricos espasmos de frescura” al lado de árboles que amanecen “pintados de azul”.

El poema “S.O.S.” es, a su vez, un evidente homenaje al Titanic, catástrofe que impactó profundamente en todo el mundo incluso mucho después del año 1912 en que ocurrió. El vínculo del Titanic con el estridentismo y la radio se puede encontrar por un lado en la tecnología megalómana de la propia nave y por el otro en una (real) confusión de mensajes inalámbricos (en el momento telegráficos, no telefónicos) que causó un significativo retraso de las operaciones de rescate. Además fue esta catástrofe la que finalmente decidió que todo el mundo se quedaría con el código “S.O.S.” para situaciones de emergencia.²⁴

²⁴ Este episodio es descrito en el amplio estudio comparativo de la historia de la radio en Alemania y Estados Unidos de Wolfgang Hagen, *Das Radio. Zur Geschichte und Theorie des Hörfunks – Deutschland USA* (München: W. Fink, 2005), 181–182.

Pero el más impresionante poema del libro es, sin duda alguna, “...IU IIIUUU IU...”. En forma análoga a “Números”, el poema reúne un popurrí de ruidos y fragmentos radiofónicos. Sin embargo, “...IU” se nos presenta en forma de bloque y en mayúsculas, carente de todo signo de puntuación salvo en la última estrofa, la que representa un anuncio de publicidad para un aparato de radio. Este poema muestra tanto la fascinación por lo inmediato, por la transmisión de voces y ruidos a través de la radio, como el cambio de ritmo que ello desencadena. La falta de puntuación encuentra su paralelo en la factual falta de respiración del aparato, que forma parte de su “naturalidad” mecánica y que se traduce en el ritmo de las transmisiones nocturnas. Ese nuevo ritmo, las voces que traen noticias internacionales, músicas neoyorquinas y ruidos poco terrestres, son la nueva base acústica de la ciudad estridentista, Estridentópolis. La mezcla de noticias internacionales (como la alusión al famosísimo combate de boxeo de Jack Dempsey contra el argentino Angel Firpo) con un potpurri de noticias absurdas, la alusión a los comerciales de radio y finalmente la transcripción²⁵ de lo que Adorno llamaría más tarde “radio voice”,²⁶ noción que denota los ruidos del éter al girar el dial, hacen de este poema una joya de la poesía radiogénica²⁷ de los estridentistas. “...IU” es el único poema estridentista que conforma una representación mimética de la “voz de la radio”. A su vez, lo más destacable es el hecho de que el yo lírico ya no habla, sino escucha, junto con el lector, la radio. Empezando con el “...IU IIIUUU IU...” de entre las frecuencias radia-

²⁵ En las palabras de Rubén Gallo: “Kyn Taniya offers a smorgasbord of sound programming. His poem includes news reports [...] musical programs [...], sports broadcasts [...], as well as bizarre bits of trivia [...]. These random juxtapositions replicate the structure of early radio shows, which combined music, news, and other announcements without much attention to creating a coherent program” (Rubén Gallo, *Mexican Modernity. The Avant-Garde and the Technological Revolution* Cambridge, MA: The MIT Press, 2005), 163s).

²⁶ Adorno denomina los sonidos específicos de la radio como “radio voice”, incluyendo la “illusion of closeness” que le es propia, y concede cierta autoridad a esa voz de la radio. Esa autoridad, según Adorno y a diferencia de la interpretación estridentista, es sumamente peligrosa: “Thus, they [the listeners] may be inclined to believe that anything offered by the ‘radio voice’ is real, because of the illusion of closeness. This voice can dispense with the intermediary, objectivating stage of printing which helps to clarify the difference between fiction and reality. It has a testimonial value: radio, itself, said it” (Adorno, *Current of Music* Malden, MA: Polity Press, 2006), 47).

²⁷ Citando al teórico André Coeuroy en su *Panorama de la radio* (Paris: Kra, 1930), Rubén Gallo distingue entre textos radiofónicos que “se limitan a describir la radio y los aspectos de la radiodifusión mientras que los textos radiogénicos [...] están escritos para ser transmitidos al aire.” (Gallo, “Radiovanguardia”, 281).

les, el yo lírico va moviendo el dial y los lectores “escuchamos” fragmentos variados que se suponen que llegan desde diferentes estaciones:

ÚLTIMOS SUSPIROS DE MARRANOS DEGOLLADOS EN CHICAGO ILLINOIS ESTRUENDO DE LAS CAÍDAS DEL NIÁGARA EN LA FRONTERA DE CANADÁ KREISLER REISLER D’ANNUNZIO FRANCE ETCÉTERA Y LOS JAZZ BANDS DE VIRGINIA Y TENESÍ LA ERUPCIÓN DEL POPOCATÉPETL SOBRE EL VALLE DE AMECAMECA ASÍ COMO LA ENTRADA DE LOS ACORAZADOS INGLESES A LOS DARDANELOS EL GEMIDO NOCTURNO DE LA ESFINGE EGIPCIA LLOYD GEORGE WILSON Y LENIN LOS BRAMIDOS DEL PLESIOSAURO DIPLODOCUS QUE SE BAÑA TODAS LAS TARDES EN LOS PANTANOS PESTILENTES DE PATAGONIA LAS IMPRECACIONES DE GANDHI EN EL BAGDAD LA CACOFONÍA DE LOS CAMPOS DE BATALLA O DE LAS ASOLEADAS ARENAS DE SEVILLA QUE SE HARTAN DE TRIPAS Y DE SANGRE DE LAS BESTIAS Y DEL HOMBRE BABE RUTH JACK DEMPSEY Y LOS ALARIDOS DOLOROSOS DE LOS VALIENTES JUGADORES DE FÚTBOL QUE SE MATAN A PUNTAPIÉS POR UNA PELOTA

Lo que en “T.S.H.” el yo lírico describe como experiencias al escuchar la radio, lo llega a vivenciar el lector en “...IU”. Empezando con una puesta en escena mimética de los *sounds* de la radio, “...IU” nos lleva literalmente por las olas del éter dándonos la propia experiencia radial en vez de quedarse en el nivel de la descripción. Mientras que otros poemas como “Números” se valen de recursos bastante tradicionales para el mismo fin, enumerando fragmentos radiofónicos y haciendo referencia implícita a la radio como marcador del tiempo (una de sus primera funciones, todavía vigente en las emisoras llamadas *radio reloj*) “...IU” evoca una experiencia completamente estridentista de la radio de los años veinte del siglo pasado, nos hace viajar en el tiempo y al final nos pide que compremos un aparato de radio para poder escuchar esas voces y esos ruidos tan fascinantes también en nuestra casa:

Todo esto no cuesta ya más que un dólar
Por cien centavos tendréis orejas eléctricas
y podréis pescar los sonidos que se mecen
en la hamaca kilométrica de las ondas

Por medio de la estrofa final, “...IU” da el salto performativo más allá de las letras en papel, dirigiéndose directamente al lector, mediante de un spot de propaganda. Más concretamente que “T.S.H.”, que proporciona una impresión subjetiva de la radio de los primeros años, “...IU” provoca la propia experiencia mimetizando los *sounds* de la radio en la primera parte y un spot

de publicidad en la segunda, que a su vez transgrede varias fronteras. Primero, la frontera entre texto y lector; segundo, la frontera entre descripción e imitación (la última estrofa es ambas cosas); y tercero, lo que los futuristas llamaron los “fili” (hilos)²⁸ del lenguaje: las restricciones de puntuación y ortografía.

Texto número 3: Ciudad Número 1

“Ciudad Número 1” fue publicado en 1927 por Germán List Arzubide y da una muestra del lugar de la radio dentro de la utópica Estridentópolis. Ya en la segunda estrofa aparece “El grito de las torres | en zancadas de radio” que al final se convierte en “el grito de todos los países”. Como ya se ha dicho, la radio es el medio que no sólo a nivel acústico, sino en general, mantiene íntegra la ciudad de Estridentópolis. Lo que en la ciudad decimonónica era el sonidos de las campanas de las iglesias,²⁹ en Estridentópolis se reemplaza con el “grito de las torres”, que aporta el erotismo de las ondas eléctricas que rozan la piel causando un escalofrío o establecen una conexión con una voz femenina y exótica, las jazz bands de Nueva York, los salones de baile y las mujeres naufragadas. El cambio fundamental que los estridentistas describen es el cambio del *soundscape* que aporta la modernización con la irrupción de la electricidad, de los automóviles, los trenes y los tranvías, la urbanización. La radio, para ellos, se convierte en máquina que da vida, que inspira y que traspasa fronteras en aquello que representa el centro de su urbe utópica y de su poesía estridente. Es la máquina que da alas a la inspiración estridentista y hace que esta viaje por el aire y llegue hasta las estrellas.

Conclusiones

Puede afirmarse que la radio para los estridentistas está estrechamente conectada con el *soundscape* de la ciudad moderna e ideal, además de tener un *sex appeal* electrificante y transportar contenidos de interés central para los

²⁸ Escribe acerca de ello Rubén Gallo: “En sus manifiestos el futurista italiano Filippo Tommaso Marinetti celebró la ‘imaginación sin hilos’, un tipo de escritura que prometía liberar la poesía de la sintaxis y la puntuación –los ‘hilos’ que mantenían a la escritura atada a una época pretecnológica– e incitó a los poetas jóvenes a buscar nuevos modelos literarios en la radio.” (Gallo, “Radiovanguardia”, 273).

²⁹ En el texto fundacional de los *Sound Studies* Murray Schafer describe el sonido de las campanas como componente fundamental de las comunidades pre-eléctricas: “A parish was also acoustic, and it was defined by the range of the church-bells. When you could no longer hear the church-bells, you had left the parish” (R. Murray Schafer, *Our Sonic Environment and the Soundscape – the Tuning of the World* Rochester, Vermont: Destiny Books, 1994), 376).

poetas como el jazz y la propaganda. Lo que en “T.S.H.” ya se anuncia con el yo lírico que nos invita a viajar por el cielo oscuro, encuentra su perfección en “Radio” de Kyn-Taniya: “Kyn Taniya has thus constructed an elaborate textual machine: Hertzian waves travel from the poet-antenna to the radio-text and are finally spoken by the reader-loudspeaker”,³⁰ afirma Rubén Gallo. El propio texto se convierte en máquina cuyas válvulas y luces eléctricas sirven de combustible de la estética estridentista. La torre que grita, la gran antena de radio, conforma el centro de la ciudad estridentista e ideal. Con esta propulsión electromagnética, invisible y mágica, empieza la representación literaria y poética de los *sounds* de la radio en América Latina que continua hasta el día de hoy. Ejemplos canónicos como *Tres Tristes Tigres* (de Guillermo Cabrera Infante), *Boquitas pintadas* (de Manuel Puig), *La tía Julia y el escribidor* (de Mario Vargas Llosa) u obras más recientes como *Cómo me hice monja* (de César Aira) o *A guerra dos bastardos* (de la brasileña Ana Paula Maia) muestran la importancia literaria del medio y sus *sounds* en las múltiples posibles formas de representación, las transformaciones tanto de la representación literaria como de la medialidad acústica que en parte introdujeron ya los estridentistas.

³⁰ Gallo, “Mexican Modernity”, 166.