

## ***La señorita Etcétera* de Arqueles Vela: mujer, ciudad, modernidad**

Rodrigo Figueroa Obregón\*  
Universidad de Oklahoma  
rfigueroa@ou.edu

\*Ph.D., Spanish language and literature, University of Oklahoma

### **RESUMEN**

Este trabajo analiza *La señorita Etcétera* de Arqueles Vela como narrativa que se genera a partir de un sistema no-lineal descentralizado. Se llega a la conclusión de que las coordenadas espacio-temporales se disuelven en una narrativa sintética, utilizando como ejes la figura femenina, la ciudad y el narrador.

### **ABSTRACT**

This article analyzes *La señorita Etcétera* by Arqueles Vela as a narrative generated by a decentralized non-linear system. It comes to the conclusion that the space-time coordinate system dissolves in a synthetic narrative, using the feminine figure, the city, and the narrator as linchpins.

### **PALABRAS CLAVES**

Estridentismo, sintetismo, vanguardia, Arqueles Vela, novela urbana.

### **KEYWORDS**

Stridentism, synthetic, avant-garde, Arqueles Vela, urban novel.

## ***La señorita Etcétera* de Arqueles Vela: mujer, ciudad, modernidad<sup>1</sup>.**

*La señorita Etcétera* (1922) se considera la primera novela de las vanguardias latinoamericanas. Se publicó por primera vez en *El Universal Ilustrado*<sup>2</sup> (publicación que fungiría como ariete del movimiento estridentista gracias al trabajo de Carlos Noriega Hope y al que el propio Vela desempeñó ahí desde 1921) y el director del periódico hubo de hacerle un prólogo porque se previó el estupor que provocaría en los lectores:

Cada uno pensará a su antojo respecto de esta extraña novela. Muchos dirán que es un disparate; otros, seguramente encontrarán emociones nuevas, sugeridas por el raro estilo, y otros, en fin, creerán que se trata de un prosista magnífico, despojado de todos los lugares comunes literarios, forjador de emociones cerebrales y de metáforas suntuosas.<sup>3</sup>

Si bien este tipo de comentarios y respuestas eran comunes en la literatura de vanguardia (especialmente si se considera que este fue el primer texto en prosa de tal estilo en Latinoamérica), es necesario comprender en qué radica su rareza o extrañeza. Es cierto que la trama es difícil de seguir (y eso se comentará más adelante), pero no “es apenas perceptible”, como apunta Martín Rogero, ni es tan sencilla de seguir como propone Benedet<sup>4</sup>. Ciertamente Benedet tiene razón cuando afirma que esta “obra experimental se considera la primera novela hispanoamericana que rompe con la representación lineal del tiempo y el espacio”<sup>5</sup>. Evodio Escalante la llamó “conexión sonambúlica”, lograda por un “nexo emocional de la búsqueda que impone una lógica consecutiva a la organización del texto”<sup>6</sup>. Tomando esto en cuenta, se ha de aceptar que la novela conlleva una complejidad estructural y temática que requiere de la atención de la crítica.

---

1 Título en inglés: *La señorita Etcétera* by Arqueles Vela: Woman, City, Modernity. El capítulo 7 de *The Stridentist Movement in Mexico. The Avant-Garde and Cultural Change in the 1920s* (2009) de Elissa Rashkin tiene un título similar al del presente trabajo: “Women, Sexuality, and Modernity”. Si bien el presente artículo utiliza varios hallazgos de este importante estudio sobre el estridentismo, la semejanza en el título se debe a que ambos trabajos enfatizan la relevancia de estos elementos en el estridentismo, aunque lo hacen desde distintas perspectivas. Se optó por utilizar un título similar al del capítulo de Rashkin por la importancia de estos elementos para el presente trabajo.

2 En 1926, Ediciones de Horizonte publicó nuevamente la novela en forma de libro en Xalapa. Esta edición incluyó, además, otros dos textos del autor: “Un crimen provisional” y “El Café de Nadie”.

3 Nieves Martín Rogero, “Arqueles Vela. Máximo representante de la prosa estridentista en México”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, p. 229.

4 Sandra María Benedet, “La narrativa del estridentismo: *La Señorita Etc.* de Arqueles Vela”, *Revista Iberoamericana*, p. 756.

5 *Ibid.*, p. 754.

6 Evodio Escalante, *Elevación y caída del estridentismo*, p. 79.

El acercamiento a *La señorita Etcétera* que se propone es desde distintos ángulos: primero se pretende analizar el cuerpo femenino y su mecanización como eje temático y estructural de la novela; después se analizará el *yo* narrativo como personaje, puesto en relación dialéctica con la figura femenina; en tercer lugar se analizará la ciudad como el espacio social y físico donde operan las relaciones entre el *yo* y la figura femenina; por último se trabajará con la idea del humor en la novela como resolución de las tensiones creadas por los temas antes mencionados. El concepto de tiempo vertebrará los distintos apartados, pues se interrelaciona con todos ellos.

Para comprender cómo se relacionan todos estos elementos entre sí y con el tiempo, hemos de tomar un concepto que se colige de la teoría del espacio de Pierre Bourdieu:

Objective and subjective states of affairs are not moments, as traditional dialectics labels them. Rather, they are mutually reproductive structures [...] in which each phase of their interaction depends on the structure (positional or dispositional) of the previous iteration of the system as a whole. Each “phase” of the system is a complex relational structure, a result of the structure of the previous phase, and determinative of the structure of the succeeding phase. This kind of system is described as nonlinear.<sup>7</sup>

Estas consideraciones que Nikolaus Fogle deriva del pensamiento de Bourdieu serán de suma importancia para comprender la extrañeza de la que habla el prólogo de la novela. Ella consiste esencialmente en un sistema no-lineal, en el que múltiples estructuras se transforman mutuamente; de ahí que Fogle agregue: “Nonlinear systems have the property of being sensitive to initial conditions. This means that their structure at any given moment, at whatever arbitrary starting point one begins to observe them, will determine the future shape of the system”<sup>8</sup>. A través del concepto de sistema no-lineal puede explicarse la estructura de *La señorita Etcétera*; sin embargo, se requiere revisar varios conceptos para que el sistema tenga sentido.

## 1. Cuerpo y mecanización

El primer cuadro de la novela nos presenta al narrador junto a una mujer genéricamente denominada *ella*. Sabemos que están en un tren y que el narrador tiene como destino último la Capital, pero también dice en la primera línea: “Llegamos a un pueblo vulgar y desconocido”<sup>9</sup>. No sabemos de qué ciudad o de qué punto parte el narrador, pero tampoco en

<sup>7</sup> Nikolaus Fogle, *The Spatial Logic of Social Struggle: A Bourdieuan Topology*, p. 74.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>9</sup> Arqueles Vela, *El café de nadie. Un crimen provisional. La señorita Etc.*, p. 56.

dónde se encuentra. Es un pueblo desconocido, pero “los huelguistas habían soltado un tumulto de sombras y de angustias sobre la turbia ciudad sindicalista”<sup>10</sup>. La ciudad y el trayecto son excesivamente misteriosos y contradictorios, pero es ahí donde “por un caso de explicable inconsciencia resolví bajar en la estación que ella abordó. Al fin y al cabo, a mí me era igual... Cualquiera ciudad me hubiese acogido con la misma indiferencia. En todas partes hubiera tenido que ser el mismo”<sup>11</sup>. Esta primera estructura que se nos propone es por demás oscura; hay una relación opuesta entre el pueblo y la ciudad (que no está del todo clara) y entre *ella* y el *yo* que habla. Pero estas relaciones no corren paralelas sin tocarse nunca, sino que su proximidad en el flujo narrativo hace que se interconecten. Inconsciencia, ciudad y mujer (contrapuestos a: explicable, pueblo y yo) se vuelven parte de una misma estructura que no se aclara ni se resuelve en el primer capítulo.

El cuerpo de ella se le presenta por primera vez por medio de una acción que implica una penetración mutua (la mutua contemplación): “Ella me contemplaba en silencio. Yo no podía eslabonar ningún pensamiento con mis ideas ‘empasteladas’ por los sacudimientos de la alta marea”<sup>12</sup>. Nuevamente, el espacio donde esta acción sucede ha cambiado sin ningún aviso, pues el narrador se ve afectado por los “sacudimientos de la alta marea” y no se sabe si ésta es literal o metafórica; sin embargo, de mayor importancia es la mirada de ella, a la cual él no puede responder. El narrador dice que “había estado alucinado de un sueño”<sup>13</sup>, pero no parece ser del todo un sueño, pues “su languidescencia [*sic*] doblada sobre mis brazos con la intimidad de un abrigo, se había dormido. Era natural. Seis días de viaje incómodo, la hicieron perder su timidez. No era por nada... El cansancio también la desligaba de todas sus ligaduras sensitivas”<sup>14</sup>. Primero lo mira y después se duerme, pero no se sabe si él estaba soñando. Cuando se tocan mutuamente (como un abrigo), ella está desligada de sus ligaduras sensitivas y al final del primer apartado él termina por irse al lado contrario de su mirada.

En el apartado cuarto encuentra a otra mujer, ahora en el tranvía. En la novela se registra un caligrama que se refiere a la mirada de ella: “CRUCERO PELIGROSO. VÍA LIBRE”<sup>15</sup>. Evodio Escalante<sup>16</sup> hace una lectura en dos planos de este “dispositivo tipográfico”: la parte superior (primera oración) es una negación y la inferior (segunda oración) es una

---

10 *Idem.*

11 *Idem.*

12 *Idem.*

13 *Idem.*

14 *Idem.*, p. 57.

15 *Ibid.*, p. 61.

16 Evodio Escalante, *op. cit.*, p. 87.

aceptación, como el rojo y el verde de los semáforos. Elissa Rashkin<sup>17</sup> sigue la lectura de Escalante y añade que el cuerpo femenino, representado por el caligrama, aparece a la vez como una forma de peligro (parte superior) y como disponibilidad para el hombre (parte inferior). En el presente trabajo se propone que, además de las lecturas de Escalante y Rashkin, el caligrama se puede entender como una intersección de otro orden. En el caligrama, tres ejes se encuentran y se confunden: texto, mujer y ciudad<sup>18</sup>. El texto es la señal vial, pero ésta se refiere a la mirada de la mujer, mientras que la mirada es metafóricamente la de un automóvil en la calle. Semióticamente es un eje (a la mitad de la novela) del cual dependerá el cuerpo femenino y su mecanización, pues es ahí, a través de esa “vía libre”, donde el cuerpo femenino empieza a mecanizarse: “Sus senos y mi corazón se quedaron temblando, exhaustos, con ese temblor incesante del motor desconectado repentinamente de un anhelo de más allá”<sup>19</sup>. El cuerpo de ella y el de él son, por medio del temblor de su excitación sexual, máquinas automotoras<sup>20</sup>.

Gilles Deleuze y Félix Guattari<sup>21</sup> dicen sobre las máquinas y los cuerpos: “Les machines désirantes sont des machines binaires, à règle binaire ou régime associatif; toujours une machine couplée avec une autre. La synthèse productive, la production de production, a une forme connective: ‘et’, ‘et puis’”<sup>22</sup>. De ahí que: “Les machines désirantes nous font un organisme”<sup>23</sup>.<sup>24</sup> Sin embargo, este organismo, creado por el reflejo de la máquina, carece de órganos. El cuerpo sin órganos se vuelve así “improductif”, encarnación de “l’anti-production”<sup>25</sup>. Por eso el narrador de nuestra novela dice:

Era, en realidad, ella, pero era una mujer automática. Sus pasos armoniosos, cromométricos de fox-trots, se alejaban de mí, sin la sensación de distancia. Su risa se vertía como si en su interior se desenrollara una cuerda dúctil de plata. Sus miradas se proyectaban con una fijeza incandescente. Sus movimientos eran líneas rectas, sus palabras las resucitaba una delicada aguja de fonógrafo.

Sus senos temblorosos de “Amperes”<sup>26</sup>.

---

17 Elissa Rashkin, *op. cit.*, pp. 135-136.

18 Yanna Hadatty Mora, *Autofagia y narración. Estrategias de representación en la narrativa iberoamericana de vanguardia, 1922-1935*, pp. 126-127.

19 Arqueles Vela, *op. cit.*, p. 61.

20 Yanna Hadatty Mora, *op. cit.*, p. 127.

21 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. L’Anti-Œdipe*, p. 11.

22 “Las máquinas deseantes son máquinas binarias, con reglas binarias o régimen asociativo; siempre una máquina conectada a un otro. La síntesis productiva, la producción de producción, tiene una forma conectiva: ‘y’, ‘y además’”.

23 “Las máquinas deseantes nos hacen un organismo”.

24 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. L’Anti-Œdipe*, p. 14.

25 *Ibid.*, pp. 14-15.

26 Arqueles Vela, *op. cit.*, p. 62.

La mujer es la máquina que desea, pero es también el cuerpo sin órganos, pues éstos han sido sustituidos por cuerdas de plata, agujas de fonógrafo, amperes. Y el narrador dice también: “me volvía mecánico”<sup>27</sup>. Así, la sexualidad y el deseo se convierten en procesos automáticos:

Me sentí asido a sus manos, pegado a sus nervios, con una aferración de polos contrarios. Las insinuaciones de sus ojos eran insostenibles; yo los asordaba con una pantalla opalescente. Cuando ella desató su instalación sensitiva y sacudió la mía impasible, nos quedamos como una estancia a oscuras, después de haberse quemado los conmutadores de espasmos eléctricos<sup>28</sup>.

De este modo, la relación entre ellos se ve transformada por la mecanización de sus cuerpos. Por ello, la atracción ya no es sexual o sentimental, sino “de polos contrarios”, deshumanizada. La “instalación sensitiva” del hombre es “impasible”, idea ya implícita en la expresión “instalación sensitiva”, pues una instalación en lugar de una sensibilidad carece de *pathos*; así los dos se quedan como una estancia a oscuras: el contenido se vuelve el continente y, por lo tanto, no queda más que vacío (de órganos y organismos). Dentro de este proceso de mecanización corporal, es lógico que la mujer “había llegado a ser un APARTMENT cualquiera, como esos de los hoteles, con servicio ‘cold and hot’ y calefacción sentimental para las noches de invierno”<sup>29</sup>. La relación entre los dos personajes se vuelve completamente improductiva, pues el cuerpo de ella es muchos cuerpos, es un espacio vacío, mecánico, que termina por no producir nada (en el sentido más literal del término). La producción corporal no se entiende ya en términos de capital –producción de humanos–, sino de cualquier tipo de placer personal también.

Comenta Jorge Mojarro que “Vela apeló en consecuencia a la creación de nuevas obras donde la poliédrica vida de las ciudades y su influencia demoledora en el sujeto estuvieran representados, a ‘un arte en que el sincronismo emocional’ poseyera, en palabras de Arqueles, ‘una equivalencia con ese ritmo sincrónico del ajetreo de la vida moderna’<sup>30</sup>. En el caso de *La señorita Etcétera*, uno de los elementos en que se puede observar ese sincretismo es la figura femenina, que se convierte en una máquina y subsecuentemente en un apartment, donde se va cargando la figura de emociones transitorias, como un espacio abierto a la múltiple significación<sup>31</sup>. El narrador dice: “Todas las noches, como en un sueño, yo desarrollaba mi ilusión cinematográfica”<sup>32</sup>; el cuerpo de la mujer se convierte

27 *Idem.*

28 *Idem.*

29 *Idem.*

30 Jorge Mojarro, “Arqueles Vela, el estridentismo y las estrategias de vanguardia”, p. 78.

31 Silvia Pappé, *Estridentópolis: urbanización y montaje*, p. 99.

32 Arqueles Vela, *op. cit.*, p. 64.

en la pantalla donde él proyecta sus deseos mecanizados. Es, entonces, el cuerpo de la mujer un espacio vacío donde se plasman las imágenes de un *yo* mecánico.

Varias vanguardias de inicios del siglo XX asociaron el amor, la belleza y el placer erótico con lo mecánico: “For Breton, using his feelings for X as a point of departure, Beauty has an electric, short-circuit effect and ‘is made of sudden jerks’: as an example he uses the startling image of ‘a train that jumps ceaselessly in the Gare de Lyon’”<sup>33</sup>. La obra de Breton es posterior a la de Vela y es poco probable que aquél conociera la de su contraparte estridentista, pero puede verse una tendencia dentro de las vanguardias a la mecanización de los sentimientos humanos: “*La señorita etc.* es una novela que describe la vida tumultuosa y mecanizada interior creada por el industrialismo y la mecanización del hombre en la sociedad contemporánea”<sup>34</sup>. Si bien esto es cierto, hay que considerar también que “la mayor parte de su obra [de Vela] refleja una reacción subjetiva, introspectiva y llena de ansiedad hacia la vida urbana”<sup>35</sup>. Pero, como vimos con la postura de Fogle que se citó al principio, en la novela de Arqueles Vela el interior no podría existir sin el exterior, la máquina no puede existir sin el organismo; por lo tanto, la reacción subjetiva, introspectiva y llena de ansiedad no es una relación metafísica aislada, sino una serie de relaciones entre el exterior y el interior.

De lo anterior se colige que la ansiedad de la que habla Benedet encarna en la señorita Etcétera (*et caetera*, que significa “y lo demás”). Ese “demás” parece ser las multiplicidades identitarias que se le pueden atribuir a la señorita Etcétera. En latín la palabra es neutra plural, mientras que “señorita” es singular; esta relación opuesta se explica precisamente en la señorita Etcétera (que no adquiere nombre sino hasta después de un par de encuentros del narrador con mujeres) como espacio de encarnación de lo múltiple. Esto produce movimiento, pues las encarnaciones de la identidad de la señorita Etcétera pueden ser contradictorias (como se ve en la novela) y entrar en una oposición dialéctica: “Arqueles Vela, narrador y ensayista del estridentismo, afirma que ‘el verdadero contenido suministrado por la revolución fue la dinámica’”<sup>36</sup>. Y así es como la señorita Etcétera queda caracterizada en una relación dialéctica consigo misma *ad infinitum* al final de la novela: “Estaba formada de todas ellas... Compleja de simplicidad, clara de imprecisa, inviolable de tanta violabi-

33 Katharine Conley, *Automatic Woman: The Representation of Woman in Surrealism*, p. 118.

34 Samuel Gordon, “Modernidad y vanguardia en la literatura mexicana: Estridentistas y Contemporáneos”, *Revista Iberoamericana*, p. 1091.

35 Sandra María Benedet, *op. cit.*, p. 753.

36 Francisco Javier Mora, “El estridentismo mexicano: Señales de una revolución estética y política”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, p. 260.

lidad”<sup>37</sup>. El encuentro de los opuestos en el espacio corporal de la señorita Etcétera genera un arremolinamiento sin fin, una tirantez perpetua.

## 2. El yo narrador

Yanna Hadatty Mora apunta los temas ciudadanos que atraían a Arqueles Vela en algunas de sus colaboraciones para *El Universal Ilustrado*: “Relaciones impersonales, tiempos frenéticos, angustiada sensación de soledad, visiones apocalípticas del entorno, sociedades de suicidas, masificación de los individuos, manías persecutorias, despliegue de clisés en el manejo social, mercantilización del amor y la literatura”<sup>38</sup>. Estos temas pueden verse también en el narrador de *La señorita Etcétera*. Benedet afirma también que “Vela representa una cara muy diferente de la respuesta estridentista a la modernidad”<sup>39</sup>. Nuestro autor no tiene el tono generalmente triunfalista de Manuel Maples Arce; por el contrario, presenta a un personaje en conflicto con la modernidad, como lo ha afirmado Evodio Escalante<sup>40</sup> y Elissa Rashkin<sup>41</sup>. Sabemos que el narrador,

Tras llegar a la ciudad, se encuentra realizando un rutinario trabajo administrativo. [Además,] Le disgusta el automatismo de la ciudad, su apresurado ritmo de vida y el efecto desestabilizador que tiene en su identidad personal; pero al mismo tiempo se siente atraído por las emociones y oportunidades, especialmente románticas y artísticas, que le ofrece la ciudad.<sup>42</sup>

De ahí que su experiencia de la ciudad sea sumamente heterogénea. No concordamos con la lectura que hace Benedet de la novela cuando dice que “está estructurada alrededor de las andanzas de este personaje”<sup>43</sup> ni de que sea la novela de un artista frustrado, pues precisamente la lectura que se propone en este trabajo es que es una novela que carece de centro, que se estructura a partir de las relaciones entre la señorita Etcétera, el narrador y los espacios y los tiempos. Sin embargo, nos parece que Benedet acierta al decir que el acercamiento del narrador a la ciudad y a la modernidad no es homogéneo ni triunfalista. La propia Hadatty apunta que en algunos artículos de Vela “se abordan en varias ocasiones los cambios visibles que produce la modernidad, sobre todo a nivel de las

37 Arqueles Vela, *op. cit.*, p. 64.

38 Yanna Hadatty Mora, “Literatura de instantes a infinitos: Estridentismo y modernidad en Arqueles Vela,” *Literatura Mexicana*, p. 164.

39 Sandra María Benedet, *op. cit.*, p. 753.

40 Evodio Escalante, *op. cit.*, p. 82.

41 Elissa J. Rashkin, *The Stridentist...*, *op. cit.*, p. 49.

42 Sandra María Benedet, *op. cit.*, p. 756.

43 *Idem*.



repercusiones manifiestas en el marco de la ciudad de México; y, de manera más sutil, en la secuela emocional que marca a los sujetos que los viven”<sup>44</sup>. Esta misma idea la han enfatizado Evodio Escalante<sup>45</sup> y Elissa Rashkin<sup>46</sup> respecto de la literatura estridentista en general y de la prosa de Vela en particular.

Por ello es que donde Maples Arce ve una ciudad sindicalista llena de vida, triunfos y estridencia, el narrador de *La señorita Etcétera* “veía naufragar en el agua de los espejos sindicalistas sus miradas de ‘Un Jour Viendra’”<sup>47</sup>. Esta expresión en francés puede compararse con un poema que Louis Aragon le dedica a Federico García Lorca: “Un jour pourtant un jour viendra couleur d’orange / Un jour de palme un jour de feuillages au front / Un jour d’épaule nue où les gens s’aimeront / Un jour comme un oiseau sur la plus haute branche”<sup>48</sup>. Las miradas de este futuro bello y prometedor zozobran en la narración de Vela, pues “la vida casi mecánica de las ciudades modernas, me iba transformando. Mi voluntad ductilizada giraba en cualquier sentido. Me acostumbraba a no tener las facultades de caminar conscientemente. Encerrado en un coche, me perdía en el sonambulismo de las calles”<sup>49</sup>. El personaje que va de la provincia a la ciudad no nota que precisamente la modernidad es un flujo de relaciones socioeconómicas que mecanizan la vida; él, por su parte, “todas las noches, como en un sueño, yo desenrollaba mi ilusión cinematográfica”<sup>50</sup>. Esa ilusión es la “remembranza cosmopolita de suntuosidades de ‘hall’”<sup>51</sup> que el personaje no encuentra en su deambular por la ciudad ni en su trabajo. Garfield y Schulman apuntan bien que:

El sexo, en especial la relación mujer/hombre es central, omnipresente y contradictoria en este relato, sugiriendo una polaridad imantada hacia un reposo milenar, andrógino. A menudo, la relación heterosexual es más mecánica que erótica tanto para el hombre como para la mujer.<sup>52</sup>

Es cierto, las relaciones sexuales y las mujeres se mecanizan, pero eso no hace que la polaridad tienda al “reposo milenar, andrógino” sino, por el contrario, impulsa la narración y los personajes hacia un choque perpetuo, en el que ambos se están construyendo y deconstruyendo; la

44 Yanna Hadatty Mora, “Literatura de instantes...”, *op. cit.*, p. 162.

45 Evodio Escalante, *op. cit.*, p. 80

46 Elissa J. Rashkin, *The Stridentist...*, *op. cit.*, p. 48.

47 Arqueles Vela, *op. cit.*, p. 63

48 “Un día sin embargo un día vendrá color de naranja / Un día de palma un día de follajes en el frente / Un día de hombro desnudo donde las personas se amaron / Un día como un ave sobre la más alta rama”.

49 Arqueles Vela, *op. cit.*, p. 62.

50 *Ibid.*, p. 64.

51 *Ibid.*, p. 62.

52 Evelyn Picon Garfield e Ivan A. Schulman, “La estética extravasante de la innegausencia o la modernidad de Arqueles Vela”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, p. 210.

diferencia es sutil, pero existe. El propio narrador dice: “Aunque ella había adivinado la oscuridad de mis primeros pasos en la ciudad, aunque ella me sacó con su mirar ‘eclatante’ de ojo de automóvil –de la callejuela apagada de barrio bajo en que transitaba... Ella no podía ser ella...”<sup>53</sup> No queda del todo claro quiénes son estas dos *ellas*, pero pueden ser la ciudad, la mujer, ambas o múltiples mujeres y quizá múltiples ciudades (o todas las posibilidades). En esa simple oración no cabe el reposo, sino la multiplicidad y el movimiento.

En el *yo* narrador no están claras nunca a lo largo de la novela las barreras entre el interior y el exterior, lo subjetivo y lo objetivo. El *yo* se transforma conforme va avanzando la novela, pero también conforme se van transformando las mujeres; este proceso transformativo no solamente afecta a los personajes, sino también a la ciudad. Es una configuración mutua: no es que la ciudad afecte a hombre y mujeres ni que las mujeres transformen a la ciudad y al narrador, sino que todos se transforman y se reconfiguran mutuamente. En este sentido es que podemos entender la no-linealidad de Fogle (*q. v.*) en las relaciones entre los personajes; no es una relación estática sino móvil, que se está creando constantemente y que difiere según el punto en el que se la aborde. Por eso se puede hablar de descentralización en esta novela: la presencia del *yo* narrativo parece abarcar todo el texto, pero es muy claro que no es este yo el que controla la acción ni las mujeres ni la ciudad, sino la forma en que éstas chocan con él y entre ellas y se van configurando mutuamente.

### 3. La ciudad y el tiempo

Comenta Nieves Martín Rogero que “la exaltación del mecanismo y la técnica responde en los escritores vanguardistas al deseo de romper con los límites que impone el mundo real; la ciudad se convierte entonces en el ámbito más idóneo para expresar las emociones”<sup>54</sup>. De esta propuesta hemos de abocarnos a las ideas de la ciudad como medio de expresión y de la ruptura de los límites del mundo real.

*La señorita Etcétera* comienza con una ruptura temporal; los pasajeros llegan al pueblo “por un accidente inesperado, [y] tuvimos que dejar un momento los vagones y asaltar la primera estación del itinerario”<sup>55</sup>. Dicho sea de otro modo, el accidente rompió con un itinerario dado, con una relación espacio-temporal perfectamente establecida y mecanizada. Hay una fractura en la “rigidification imposed by the scheduling and routines of modern life, of the duration of events or activities,

53 Arqueles Vela, *op. cit.*, p. 62.

54 Nieves Martín Rogero, *op. cit.*, p. 230.

55 Arqueles Vela, *op. cit.*, p. 56.

their sequential order, the rate of recurrence of events or activities, all of which lead to a loss of spontaneity. Even purely biological activities are standardized”<sup>56</sup>. Esta fractura permite la entrada de una concepción distinta del espacio-tiempo: la sincronía. El concepto de sincronía que presentan Crow y Heath<sup>57</sup> implica la ocurrencia de dos o más eventos en un mismo tiempo, pero también la posibilidad de que sea un evento objetivo y uno psíquico que transformen al sujeto. Cualquiera de estas posturas que se tome, lo cierto es que: “To be aware of synchronicity, it is necessary to be open to the moment, in a way that is made difficult, if not impossible, by adherence to rigid timetables and tempos”<sup>58</sup>. De este modo, la fractura en el itinerario ferroviario del narrador le permite conocer a la señorita Etcétera (o, mejor dicho, a la primera mujer que habitará ese espacio) y su lucha frente a la ciudad será precisamente para mantener ese tiempo-espacio sincrónico abierto frente a la ciudad que los estandariza y mecaniza: “El azar, interrumpiendo la perspectiva de un viaje arbitrario, nos acercaba sin presentaciones, sin antecedentes”<sup>59</sup>.

El tren es el catalizador de esta experiencia multitemporal y profundamente erótica. Pero lo es también en la medida en que vuelve sincrónico el mundo exterior: “De cuando en cuando, la fuga del paisaje al carbón, emborronada por la acelerada carrera del tren, hilvanaba mi vida interrumpida por las estaciones”<sup>60</sup>. La sucesión de estaciones bajo un régimen espacio-temporal lineal representa una percepción única del tiempo, mientras que el movimiento del tren sin paradas emborrona el paisaje, lo hace uno solo en donde los tiempos se encuentran y permite la ruptura.

La ciudad no aparece del todo clara en el texto de Vela. Es difícil reconocer edificios, esquinas, estaciones o calles. Sin embargo, la Ciudad de México está allí y su presencia es abrumadora aun en su indefinición. El *Ulysses* de James Joyce se publicó en 1922 en París, el mismo año en que se publicó *La señorita Etcétera*; Vela no tuvo ningún contacto con la novela del irlandés sino hasta un par de años después, pero entonces dijo que su proyecto estético había sido similar, aunque el de Joyce era monumental<sup>61</sup>. En el *Ulysses* es relativamente fácil seguir a Leopold Bloom por un Dublín a la vez real y ficcional. Sin embargo, no se puede seguir al narrador de nuestra novela por la Ciudad de México, debido a que:

---

56 Graham Crow y Sue Heath, *Social Conceptions of Time: Structure and Process in Work and Everyday Life*, p. 223.

57 *Ibid.*, p. 224.

58 *Idem.*

59 Arqueles Vela, *op. cit.*, p. 57.

60 *Ibid.*, p. 58.

61 Sandra María Benedet, *op. cit.*, p. 754.

On the one hand, the map provides an authoritative geographical entity that facilitates the possibility of a territorial, sovereign statehood; on the other hand, the potential infinitude of individual narratives inevitably gives way to the wider abstractions of a coherent, bounded surface onto which they can be mapped. <sup>62</sup>

Entonces, la imposibilidad de mapear la ciudad a través de la narración de un hombre desconocido libera de sus coordenadas cartesianas a la ciudad. Ésta está ahí, no ha desaparecido; desde el primer apartado se nos dice que el narrador va a la Capital y su recorrer por la Capital se sigue mencionando hasta el séptimo apartado, donde el narrador, “divagando por las calles desteñidas de lluvia, con la tenacidad de eternizar su inencontrable figura, me refugiaba, intermitentemente, bajo las pestañas de las marquesinas”<sup>63</sup>. La ciudad es una presencia constante, pero bajo los términos del narrador, que la libera de su espacialidad bidimensional para hacerla sincrónica, a la vez psíquica y física, abstracta y concreta<sup>64</sup>; es una ciudad que eterniza a la mujer y es ella misma una figura femenina cuyas marquesinas son pestañas capaces de dar refugio.

Vela crea para su novela, su señorita Etcétera y su ciudad un tiempo alternativo, que podríamos llamar “afectivo”:

Affective time presents itself as continuous, but not as a smooth sequence for the one who is caught up in grief. There is a felt suspension of the present, a folding of parallel pasts into the present in ways that do not fit, a discontinuity of selves who are also grieved along with the one lost. Reflection on the involuntary event loosens us from the thought of time as a causal chain. The event, whether joyful or painful, enables us to remember many other suppressed things. <sup>65</sup>

Este es el tiempo sincrónico, que al presentarse múltiples veces en los distintos apartados crea lo que Fogle llama un sistema no-lineal.

En el primer apartado de la novela se ve que los espacios se confunden; no sabemos si el narrador está en una urbe sindicalista, un pueblo desconocido o una ciudad tropical. De igual forma, la ciudad nunca se termina por definir del todo; el narrador deambula por sus calles, pero no sabemos cuáles. Tampoco sabemos de dónde sale y a dónde va el tranvía. Lo que es importante en realidad es cómo la novela va registrando esos tiempos y esos espacios y sus relaciones; nos dice Kavanaugh que no es el mapa bidimensional detallado (herencia de Descartes), sino una cartografía urbana y humana no-lineal.

Arqueles Vela hace una cartografía desde la ciudad, la mujer y el *yo* a través de un espacio-tiempo sincrónico: “Para retener estas imágenes

<sup>62</sup> Jon Heggland, *World Views: Metageographies of Modernist Fiction*, p. 109.

<sup>63</sup> Arqueles Vela, *op. cit.*, p. 63.

<sup>64</sup> Silvia Pappe, *op. cit.*, p. 74.

<sup>65</sup> Leslie Jaye Kavanaugh, *Chrono-Topologies: Hybrid Spatialities and Multiple Temporalities*, p. 151.

de mujeres, nuestro narrador se ve obligado a reflexionar sobre la mejor manera para captarlas de una forma permanente y estable, y aún así ser fiel a la manera rápida y fragmentada en la que percibe la vida urbana”<sup>66</sup>. El novelista ciertamente se cuestiona esta problemática, que es la misma que la de Joyce, pero no parece que desee “captarlas de una forma permanente y estable”, sino solamente encontrar recursos literarios que permitan reproducir este fenómeno estética y literariamente: “Para Arqueles Vela, la proliferación de poemas sintéticos y relatos, esto, la tendencia a la brevedad, es el resultado de la vida sintética actual a que se ven abocadas las personas en un mundo vertiginoso”<sup>67</sup>. En el café, el narrador le dice a la mesera: “Balbuceó no sé qué palabras, como en secreto, y le hice una promesa: –Nos veríamos siempre”<sup>68</sup>. El problema que se plantea la novela y Arqueles Vela como novelista de vanguardia es cómo presentar a esa mujer múltiple, a la ciudad múltiple y al sujeto múltiple en una novela. La respuesta la da el propio narrador en el apartado tercero: “No me quedaría de ella sino la sensación de un retrato cubista”<sup>69</sup>. Así, el problema central de la novela es la traducción de todos estos elementos sincrónicos y no-lineales en una sola novela que tenga sentido.

#### **4. Dadaísmo, cubismo, estridentismo, etcétera**

La solución a este problema es una novela que conjugue todos los elementos posibles en distintos tiempos y lugares en un solo plano: el textual: “Como Vela no es pintor, sino escritor, debe presentar sus imágenes de forma escrita; esto hace que utilice una elipsis para fragmentar la imagen en diferentes partes del cuerpo, intentando crear así el efecto que consiguen las pinturas cubistas”<sup>70</sup>. Para expandir un poco la idea de Benedet, podríamos agregar que el cuerpo de la mujer se vuelve un espacio en sí mismo donde las múltiples imágenes (que son estructuras completas en sí mismas, representadas como apartados dentro de la novela) van acumulándose sincrónicamente. De ahí que Elissa Rashkin haya notado que “lo que caracteriza a estas mujeres [de las que hablan los estridentistas] es su flamante modernidad, pero también notamos su intercambiabilidad: son atractivas como accesorios del hombre, pero carecen de identidad propia”<sup>71</sup>. Lo mismo pasa con la ciudad: los tiempos y espacios se encuentran en distintos puntos geográficos que representan pasado y

66 Sandra María Benedet, *op. cit.*, p. 769.

67 Jorge Mojarro, “Arqueles Vela, el estridentismo y las estrategias de vanguardia”, *Hipertexto*, p. 79.

68 Arqueles Vela, *op. cit.*, p. 58.

69 *Ibid.*, p. 60.

70 Sandra María Benedet, *op. cit.*, p. 772.

71 Elissa J. Rashkin, “Mujeres, modernidad y la cultura de consumo en la narrativa estridentista”, *UniDiversidades*, p. 47.

presente con vistas al futuro en un solo apartado de la novela, como es el caso del primero. El tren y el tranvía son los catalizadores de esta unión espaciotemporal que hace que la(s) ciudad(es) sea(n) disfrutable(s) y erótica(s) en lugar de la que participa de las relaciones de producción de la modernidad, ajustadas a un reloj que mide el trabajo en horas y lo aliena. Como se comentó anteriormente, apoyándonos en los hallazgos de Haddaty, Vela hereda una visión modernista de la ciudad, la misma que llevó a Baudelaire a decir en “Le Cygne”: “Le vieux Paris n’est plus (la forme d’une ville / Change plus vite, hélas! que le cœur d’un mortel)”<sup>72</sup>. El narrador de *La señorita Etcétera* siente y vive este desajuste temporal entre su corazón y la forma de la ciudad. Si Vela se hubiese centrado, en su novela, en la representación de este desajuste, habiéramos tenido una novela modernista. Empero, Vela representa las nuevas posibilidades artísticas que estas urbes de celerísimos cambios permiten.

Uno de estos cambios lo toman los estridentistas, y Vela en particular, del dadaísmo:

El humor entendido como arma para corroer las convenciones sociales y literarias y asumido, al mismo tiempo, como positiva afirmación de amor a la vida por encima del arte fue un aspecto de dadá que pasó a formar parte de la ideología estridentistas [...] El humor constituyó, sin duda alguna, un elemento clave de los manifiestos estridentistas, usado para desautorizar y deslegitimar a las figuras más respetadas del mundo artístico e intelectual [...] El humor constituyó así mismo un elemento vertebrador que atentó contra el mimetismo servil de la narración tradicional.<sup>73</sup>

El humor sirve así para paliar el terror a la ciudad de cambios desenfrenados y a la vez para atacar las convenciones literarias que no se correspondían con la realidad del México de la primera mitad del siglo XX.

La disposición capitular es también importante:

Los distintos capítulos de *La señorita etc.* no siguen un orden lineal desde el punto de vista cronológico y existe una marcada disociación entre diferentes estados de conciencia. Estos distintos estados de conciencia y sus correspondientes discursos están ligeramente conectados con diferentes experiencias regionales e históricas.<sup>74</sup>

Benedet misma reconoce el orden no-lineal de los capítulos y afirma que la figura de la mujer es uno de los principios que los unen<sup>75</sup>. Otros de estos son el *yo* y la ciudad. Por lo tanto, la novela no está organizada en función de un desarrollo cronológico, sino de un desarrollo temático en

72 “El Cisne”: “El viejo París ya no existe (la forma de una ciudad / Cambia más rápido, ¡por desgracia!, que el corazón de un mortal”.

73 Jorge Mojarro, *op. cit.*, p. 76.

74 Sandra María Benedet, *op. cit.*, p. 757.

75 *Ibid.*, p. 758.

coordenadas espaciotemporales irregulares que se transforman y se configuran mutuamente. El cuerpo femenino y la ciudad se vuelven espacio y se relacionan con el gran espacio de la novela<sup>76</sup>: el texto en sus formas abstracta y física: “El final de *La Señorita Etcétera* nos revela además el carácter lúdico que confería esta corriente al texto. Los atributos de la mujer soñada-evocada llegan a confundirse con los signos convencionales de la lengua escrita”<sup>77</sup>. Nieves Martín Rogero se refiere específicamente al momento cuando el narrador dice: “Mis evocaciones estaban agujereadas de sus miradas de puntos suspensivos”<sup>78</sup>. Ciertamente el espacio de la figura femenina y el del texto se confunden y, para afincar mejor la idea, se puede hablar también del pequeño caligrama del que hablamos en la sección “Cuerpo y mecanización” de este trabajo; en él, texto, ciudad y mirada femenina se vuelven una misma cosa, se encuentran todos los planos espaciotemporales (incluido el del lector) en un erotismo lúdicamente mecanizado. La señorita Etcétera produce así un espacio de perpetuo movimiento, un espacio dialéctico que se permite el humorismo y el erotismo, ligado con una ciudad real, pero reconfigurándola según la feminidad múltiple y un *yo* que se construye y construye en todos los tiempos.

## 5. Conclusión

Los distintos apartados de la novela funcionan como estructuras dentro de un sistema no-lineal que tienen como eje las figuras de la mujer, el *yo* y la ciudad. Estos se conforman como espacios que adquieren sentido en función de sus relaciones y de los contenidos y tiempos que se les transvasa en cada apartado. Arqueles Vela recurre a múltiples recursos de la literatura vanguardista para hacer que la mujer, la ciudad y el texto formen, en su novela, una misma coordenada a través de la cual se pueda adquirir sentido a pesar de la fragmentación. La fragmentación y la carencia de fronteras cartesianas posibilitan el humor y una lectura sincrónica que trasciende las convenciones literarias pre-vanguardistas. De este modo, la “extrañeza” de *La señorita Etcétera* no es otra cosa que una nueva manera de dar sentido a la relación entre literatura y realidad y una novísima forma de estructurar la literatura por medio de un sistema no-lineal que permite la sincronía y la novela sintética.

---

76 Yanna Hadatty Mora, *Autofagia y narración...*, *op. cit.*, p. 128

77 Nieves Martín Rogero, *op. cit.*, p. 231.

78 Arqueles Vela, *op. cit.*, p. 64.

## Bibliografía

- BENEDET, Sandra María. “La narrativa del estridentismo: *La Señorita Etc.* de Arqueles Vela”, *Revista Iberoamericana*. Vol. 74, núm. 224, 2008, pp. 753–775.
- CONLEY, Katharine. *Automatic Woman: The Representation of Woman in Surrealism*. University of Nebraska Press, Lincoln, 1996, 179 p.
- CROW, Graham y Sue Heath. *Social Conceptions of Time: Structure and Process in Work and Everyday Life*. Palgrave MacMillan, Houndmills, Basingstoke, Hampshire; Nueva York, 2002, 266 p.
- DELEUZE, Gilles y Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie. L’Anti-Édipe*. Vol. 1, Éd. de Minuit, París, 1973, 470 p.
- ESCALANTE, Evodio. *Elevación y caída del estridentismo*. Ediciones sin Nombre/ Conaculta, México, 2002, 121 p.
- FOGLE, Nikolaus. *The Spatial Logic of Social Struggle: A Bourdieuan Topology*. Lexington Books, Lanham, 2011, 195 p.
- GARFIELD, Evelyn Picon e Ivan A. Schulman. “La estética extravasante de la innegausencia o la modernidad de Arqueles Vela”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*. T. 29, núm. 1, 1980, pp. 204-212.
- GORDON, Samuel. “Modernidad y vanguardia en la literatura mexicana: Estridentistas y Contemporáneos”, *Revista Iberoamericana*. Vol. 55, núm. 148, 1989, pp. 1083-1098.
- HADATTY Mora, Yanna. *Autofagia y narración. Estrategias de representación en la narrativa iberoamericana de vanguardia, 1922-1935*. Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2003, 165 p.
- \_\_\_\_\_. “Literatura de instantes a infinitos: Estridentismo y modernidad en Arqueles Vela”, *Literatura Mexicana*. Vol. 18, núm. 1, 2007, pp. 161-175.
- HEGGLUND, Jon. *World Views: Metageographies of Modernist Fiction*. Oxford University Press, Nueva York, 2012, 191 p.
- KAVANAUGH, Leslie Jaye. *Chrono-Topologies: Hybrid Spatialities and Multiple Temporalities*. Rodopi, Amsterdam, New York, 2010, 240 p.
- MARTÍN Rogero, Nieves. “Arqueles Vela. Máximo representante de la prosa estridentista en México”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Vol. 26, núm. 2, 1997, pp. 221-248.
- MOJARRO, Jorge. “Arqueles Vela, el estridentismo y las estrategias de vanguardia”, *Hipertexto*. Núm. 10, 2009, pp. 74-81.



- MORA, Francisco Javier. “El estridentismo mexicano: Señales de una revolución estética y política”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Núm. 29, 2000, pp. 257-276.
- PAPPE, Silvia. *Estridentópolis: urbanización y montaje*. Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2006, 141 p.
- RASHKIN, Elissa J. *The Stridentist Movement in Mexico: The Avant-Garde and Cultural Change in the 1920s*. Lexington Books, Lanham, 2009, 275 p.
- \_\_\_\_\_. “Mujeres, modernidad y la cultura de consumo en la narrativa estridentista”, *UniDiversidades*. Vol. 4, núm. 15, 2014, pp. 40-50.
- VELA, Arqueles. *El café de nadie. Un crimen provisional. La señorita Etc.* Conaculta, México, DF, 1990, 70 p.