

EN BREVE

la novela corta en México

EN BREVE

la novela corta en México

Anadeli Bencomo Cecilia Eudave

Coordinadoras

Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades
Universidad de Guadalajara

Primera edición, 2014

D.R. © Universidad de Guadalajara

Centro Universitario
de Ciencias Sociales y Humanidades
Editorial CUCSH-UDG
Juan Manuel 130
Col. Centro, 44100
Guadalajara, Jalisco, México
Consulte nuestro catálogo en
www.publicaciones.cucsh.udg.mx

ISBN

Se prohíbe la reproducción, el registro o la transmisión parcial o total de esta obra por cualquier sistema de recuperación de información, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro, existente o por existir, sin el permiso previo por escrito del titular de los derechos correspondientes.

Impreso y hecho en México

Printed and made in Mexico

La búsqueda del artista: Ella(s) en *La señorita Etcétera*

ESNEDY AIDÉ ZULUAGA HERNÁNDEZ
Universidad de Guadalajara

A pesar de que su transfiguración había sido sistemática,
yo estaba seguro de que, en el fondo, ella seguía pensando
con los pensamientos míos...

Protagonista-narrador de *La señorita Etcétera*

Los múltiples personajes femeninos (ellas) en *La señorita Etcétera* (1922), de Arqueles Vela (1899-1977), aparecen a lo largo de breves capítulos. Su presencia en el texto, una figuración cinematográfica y segmentada a la vez, nos dificulta rastrearlas con algún grado de precisión, pues la novela responde a los preceptos de desambientación propuestos por las llamadas vanguardias. De ahí nuestro interés por desentrañar el sentido de esa multiplicidad de figuras femeninas ligadas a una doble búsqueda del protagonista-narrador. Nos interesa discutir cómo esa búsqueda de una mujer ideal (Ella) se complementa en el texto con el interés del narrador por definir su propio temperamento artístico.

Para ilustrar un poco el contexto general de las vanguardias, en el que se ubica la producción literaria de Arqueles Vela,¹ conviene citar el primer párrafo de «Los avatares de la vanguardia» del escritor y crítico argentino Saúl Yurkievich:

La vanguardia instaura la ruptura de la tradición y la tradición de la ruptura. Surge íntimamente ligada a la noción de crisis generalizada, de corte radical

[1] Arqueles Vela además incursionó en la crítica literaria con títulos como *Evolución histórica de la literatura universal* (1941), *Teoría literaria del modernismo: su filosofía, su estética, su técnica* (1949), *Fundamentos de la literatura mexicana* (1966) y *Análisis de la expresión literaria* (1965).

con el pasado, de gran colapso. Aparece consubstanciada con la necesidad de cambio e impone al arte una transformación continua. Promueve una renovación profunda de las concepciones, las conductas y las realizaciones artísticas concorde con aquella que se opera en el orden tecnológico, revolución instrumental que tiene por correlato una revolución mental (351).

De ahí que hablar de vanguardias suponga un contexto global de renovación artística que se opone al realismo y que abraza las imágenes vinculadas a la industrialización urbana. El fenómeno se origina en Europa durante la Primera Guerra Mundial (1914-1918) pero se diversifica en múltiples movimientos complejos, autónomos y divergentes: futurismo, cubismo, surrealismo, dadaísmo, imaginismo, entre muchos ismos que además trascienden a otras latitudes continentales. En México el estridentismo hace su aparición en diciembre de 1921 con el primer manifiesto fijado en los muros de la capital, bajo el título «Actual N° 1. Hoja de vanguardia. Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce». Para introducir este movimiento resulta pertinente acercarse al extenso y detallado estudio de Luis Mario Schneider, que además incluye una selección muy amplia de la producción literaria estridentista; bajo el título *El estridentismo o una literatura de la estrategia* señala en el apartado final, a modo de conclusión:

El estridentismo es sin lugar a dudas el primer movimiento literario mexicano que en este siglo introduce algo novedoso [...] 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 pirotecnias verbales, íntimamente fusionadas con elementos que constituyen el ritmo de la historia cultural de ese momento [...] Por medio de un acendrado subjetivismo que muchas veces conduce a un desarraigo, al derrotismo o a un estado de soledad, crea atmósferas que están más sugeridas que declaradas. Nuevas formas sintácticas, búsqueda incesante de una musicalidad, y un vértigo espiritual que se produce por el cultivo excesivo de los sentidos, complementan el proceso técnico de la imagen estridentista (212).

Ahora bien, para tratar de entender el estridentismo como parte de un fenómeno más amplio, que fue tomando matices particulares en el territorio mexicano, resulta práctica la división que Yurkievich propone en el

artículo ya citado, sobre todo a la luz de la novela que nos ocupa. Según el crítico argentino las vanguardias pueden ser clasificadas en modernólatras o apocalípticas. La primera idolatra la modernidad, dirigida resueltamente hacia el futuro, no duda en creer en los vertiginosos avances científicos y tecnológicos a los que celebra sin reparo. La otra es pesimista, existencial, la del individuo solo que se resiste a la modernidad pero está convencido de la necesidad del cambio; así la angustia de lo desconocido lo acerca a algún referente del pasado que le proporciona cierto grado de sosiego, frente al desborde indigerible de las nuevas transformaciones. Entre estas dos estrategias podría ubicarse el estridentismo, como bien lo señala Escalante:²

La vanguardia mexicana [...] me parece en términos generales como una vanguardia *híbrida*, que se lanza hacia el futuro a la vez que se retrotrae, que exalta la modernidad a la vez que no deja de resistirla, como si al apostar por la transformación de todo lo existente la estremeciera la angustia secreta de lo desconocido, y algo de ella, en el fondo quisiera asirse de alguna figura familiar con el fin de aquietar la zozobra (42).

Además, de acuerdo a nuestro interés por la novela breve, y en este caso de la mejor representante de la narrativa estridentista, podemos pensar en dos movimientos diferentes:³ estridentistas y contemporáneos, aparen-

[2] Cabe anotar que para el caso específico de *La señorita Etcétera*, a pesar de ubicarse entre estas dos vanguardias, hay una evidente inclinación por el polo apocalíptico o pesimista como se verá en el desarrollo del trabajo.

[3] Aunque el interés de nuestro estudio está en la narrativa es importante mencionar que los escritores de ambos grupos fueron esencialmente poetas, de ahí el carácter de su prosa, que nos interesa en función de sus novelas breves. Schneider reconoce la superioridad estética de los contemporáneos en comparación con la poesía estridentista, sin embargo afirma que una lectura superficial de sus obras muestra la falta de elementos vanguardistas: «Toda la poesía de los Contemporáneos es medularmente racionalista [...] ninguno de ellos presenta elementos de profunda y drástica renovación [...] llevaron adelante, dentro del lento proceso de una evolución natural, el ritmo histórico de la poesía» (216). Y es que en términos generales el vanguardismo de los estridentistas es más evidente que el de los contemporáneos, pero como señala Rogelio Guedea en «México hubo varias vanguardias o varios puentes colgantes de transición prosódica» (158), y además con diferentes grados e intensidades vanguardistas, de ahí que en su libro *Reloj de pulso. Crónica de la poesía mexicana de los siglos XIX y XX* se ocupe principalmente de los poetas contemporáneos en un capítulo titulado «Vanguardia».

temente antagónicos, pero con muchas semejanzas en el género que nos ocupa. Ambos buscan renovar la literatura mexicana anclada en los modelos narrativos asociados la Revolución mexicana, a los que consideran obsoletos y agotados. Pero mientras los contemporáneos rechazan abierta y decididamente al país posrevolucionario, los estridentistas asimilan esa realidad política y estética como respuesta al actualismo que Maples Arce proclama en el primer manifiesto (3-13).

El estridentismo es considerado un movimiento vanguardista, primero porque fija su programa estético en un manifiesto, con evidentes influencias del futurismo, el cubismo y el dadaísmo, pero con todas las particularidades propias de un pensamiento original y autóctono, presente en buena parte de su producción literaria, en el que se reconocen abiertamente como vanguardistas. Los contemporáneos, que surgieron como opositores a los estridentistas, responden a los preceptos surrealistas, pero carecen de un manifiesto que los visibilice como vanguardia en el sentido canónico, lo que no implica que estén desligados de los ismos.

Según Rosa García Gutiérrez los rasgos generales de las novelas hispanoamericanas de vanguardia⁴ constituyen un terreno fértil para la proliferación de la novela breve, que tuvo gran auge en México con la narrativa vanguardista: «la buscada brevedad, el cuestionamiento de la dicotomía ficción/realidad, el carácter metaliterario o autoconsciente, la experimentación, la disolución del yo, el predominio del tiempo subjetivo, la eliminación de la anécdota, el aprovechamiento de técnicas líricas y cinematográficas, lo atmosférico y nebuloso» (211) podrían calificar la producción narrativa tanto de estridentistas como de contemporáneos.

Características fácilmente identificables en *La señorita Etcétera*, desprovista de descripciones excesivas y rica en sugerencias, que intensifican una narrativa ágil, incoherente y original, pactada por la «poesía pura, suprimiendo todo elemento extraño y desnaturalizado (descripción, anécdota, perspectiva)» (Maples 9). Además, a pesar de la atmósfera neblinosa e irracional, que responde a la lógica onírica, la novela no abandona el

[4] Rosa García Gutiérrez reúne las características de las novelas hispanoamericanas de vanguardia discutidas por Niemeyer, Pérez Firmat, Burgos, Verani, Bustos Fernández, Pino, entre otros (211).

asunto central de la doble búsqueda, a la que retorna una y otra vez el protagonista-narrador bajo la introducción de mujeres múltiples, que son una sola y todas ellas. Este proceso hace parte de su construcción artística, en el que descubre extrañado y exaltado la ciudad moderna en él.

La trama en la novela breve

En «La novela estridentista y sus etcéteras» Rodolfo Mata se pregunta por la trama de *La señorita Etcétera* (233). Esta pregunta es pertinente no sólo para la obra de Arqueles Vela sino para la novela breve en general. De entrada los movimientos vanguardistas cuestionaron la centralidad de la trama, al igual que otros aspectos de la narración realista (211). Mata no responde a su pregunta, dejándola en simple enunciación interrogante. De ahí que nos propongamos retomarla no sin dificultades; al tratar de dar respuesta terminamos evocando una serie de eventos que se suceden uno tras de otro, aunque aparentemente no pasan, de ahí que cueste identificar un momento narrativo relevante. Las pocas acciones que se describen en *La señorita Etcétera* se concentran en la búsqueda que emprende el protagonista por una Ella, esa mujer idealizada que lo obsesiona.

¿Estamos ante una novela breve? ¿No ocurre nada en la novela breve? Estas nuevas preguntas nos aproximan al concepto de «proceso» (233), que propone Benedetti en «Cuento, *nouvelle* y novela: tres géneros narrativos», como característico de la *nouvelle*, donde se identifica un proceso «rodeado de pormenores, de antecedentes, de consecuencias» (223). Precisamente en este proceso, que se da a través de la experiencia urbana en *La señorita Etcétera*, el protagonista se topa con mujeres muy diversas, inmersas en espacios y ambientes diferentes, en los que se activa su idea romántica de la mujer.

Desde el primer apartado del libro hasta el último podemos rastrear la búsqueda de esa mujer ideal, Ella, que se confunde y se funde con las ellas a las que accede en la ciudad: «Acaso ella, era ELLA» (Vela 57), «En mi imaginación ya no existía solamente ella, no era solamente ella» (59), «No tenía seguridad de que fuese ella, pero su figura descolgada de mis recuerdos se estatizaba en la penumbra de un daguerrotipo» (60), «Ella no podía ser ella» (65). Una relación, confusión y fusión de los diferentes

prototipos de mujeres que diluyen ese ideal, y que permiten la aparición de la señorita Etcétera al final del octavo apartado sin que nada especial ocurra para convocar tal encuentro.

De este modo es lógico entender que al preguntarnos por la trama de esta novela breve aparezcan una serie de encuadres cinematográficos que cambian a medida que la historia avanza. Hay un proceso mediante el cual el protagonista experimenta una transformación que se extiende a sus ideas, a las mujeres con las que trata y al mismo escenario urbano en el que opera. En palabras de Benedetti estaríamos frente a una novela breve, la *nouvelle*, «el género de la transformación. A tal punto que no importa demasiado dónde se sitúe el resorte aparente de su trama (a diferencia del cuento y la novela, donde ella es casi siempre un dato esencial)» (225). Estos últimos, géneros bien delimitados y estructurados, sirven para definir la novela breve, cuya caracterización depende de la comparación con el cuento y con la novela, como se aprecia, entre otros, en los estudios de Benedetti y Piglia, que definen la novela breve a partir de la existencia y características de esos otros géneros próximos de los cuales se distingue.

¿Pero hay trama en *La señorita Etcétera*? ¿La novela corta tiene trama? Al respecto Schneider se pregunta por el género de la propuesta de Arqueles Vela:

¿Es *La señorita Etcétera* una novela o un cuento? Creo que ni lo uno ni lo otro. Más bien es una breve crónica poética, donde no existe ninguna trama y toda ella está sostenida en base a un recuerdo, a una evocación. La fábula, sin acción, trata de perseguir a través de una serie de mujeres de ambientes distintos el reencuentro, o la reencarnación, de una, de la primera que selló el conocimiento amoroso en el escritor. Nuevas y más mujeres, pero siempre la obsesión de la única, una que se prolonga en todas. De ahí el adjetivo etcétera del título (63).

Aunque la primera mujer referenciada pertenezca al plano de la idealización, más que a una posible mujer de la que estuvo enamorado el protagonista, su descripción en *La señorita Etcétera* responde precisamente al proceso que se da en la novela breve. El término *fábula*, que emplea Schneider para definir el libro, «fábula, sin acción», nos remite a una serie

de acontecimientos que se suceden, mientras en la trama hay conexiones entre los elementos de la narración. Trama y fábula son dos propuestas narrativas diferentes.

Ahora bien, Escalante retoma esta apreciación de Schneider para matizar la afirmación de la no existencia de la trama en *La señorita Etcétera*. Inicialmente subraya el carácter poético de la «crónica», a la que se remite Schneider, de ahí que la «narración consecuyente de hechos» (79), propia de la crónica, pueda ser entendida en este estatus poético que la aleja de la «realidad por decirlo así periodística de todos los días» (79), que implica la ausencia de «una trama en el sentido realista de la palabra» (79), pues es evidente en general la falta de vínculos causales entre los apartados del libro. Sin embargo para Escalante si no hay trama no hay relato y por eso justifica la trama de *La señorita Etcétera* en el «nexo emocional de la búsqueda que impone una lógica consecutiva a la organización del texto» (79). De ahí que Escalante proponga la existencia de una «trama expresiva, una concatenación por decirlo así sonambúlica, de algún modo subliminal, sin la cual la revelación última no podría darse. Esta conexión sonambúlica y no convencional de los acontecimientos, por cierto, es lo que la convierte en una novela de vanguardia» (79).

Es importante subrayar que esta idea de «trama expresiva», que pretende establecer relación entre los apartados del libro, remite de nuevo a la transformación del protagonista-narrador en función de la búsqueda que emprende. Por tanto esa mujer que se le revela al protagonista no es propiamente una revelación en la novela, no hay una verdad o secreto oculto que al final se dé a conocer, sino que hace parte de la culminación de un proceso que él experimenta en la búsqueda que emprende. Y en ese proceso es sin duda clave la aparición de la Ella/señorita Etcétera, un encuentro cifrado desde el título de la novela, para cerrar esa transformación que se relata.

La trama desempeña un lugar secundario,⁵ no es el motor narrativo, por lo que es común toparse con novelas breves vanguardistas que carez-

[5] La trama dentro de las novelas vanguardistas mexicanas breves ocuparía un lugar secundario, y no constituiría el motor narrativo por excelencia. En parte porque su prosa está muy cerca de la poesía de las sensaciones, que dispersan el hilo narrativo, pero además el

can de ella, por lo menos una trama narrativa, (caso de *La señorita Etcétera*, que explica la dificultad para dar respuesta a la pregunta de Mata). De ahí que el intento de buscar conexiones entre los capítulos («trama expresiva» en Escalante), más que justificar la existencia de una trama esclarece la importancia y relevancia del proceso al que se enfrenta el protagonista. La novela breve no se sostiene sobre la trama sino en una unidad de impresión determinada por un proceso, y que busca ese efecto de tensión paulatina, de evolución parcial, propia de este género intermedio.

La doble búsqueda: el arte nuevo y la ruptura del pacto realista

En *La señorita Etcétera* es evidente la ruptura del pacto realista que reconocemos en la novela burguesa tradicional al modo de *El evangelista* de Federico Gamboa (publicada en el mismo año que la novela de Arqueles Vela). Sin embargo, no hay en el caso de *La señorita Etcétera* una ruptura definitiva con un marco referencial extratextual, o un deslinde total de la realidad, como atestiguamos a partir de la referencia en el texto a la presencia de los huelguistas en la ciudad, que evocan a los movimientos sindicalistas propios de las primeras décadas del siglo XX. Aunque quizás sea más pertinente hablar de alusiones que de referencias, pues el dato aparece incorporado dentro de la atmósfera enrarecida y lírica que caracteriza a esta novela: «Los huelguistas habían soltado un tumulto de sombras y de angustias sobre la turbia ciudad sindicalista» (Vela 55). Ahora bien, en esta novela breve estridentista los planos reales y ficticios se solapan a tal

carácter experimental de sus propuestas fragmenta y hasta rompe el desarrollo formal de la trama. En México más que en otro país hispanoamericano hubo una gran producción vanguardista narrativa de carácter tanto teórico como literario (García Gutiérrez 233). Un número considerable de estas novelas de vanguardia caben en el subgénero de novela breve. Entre otras tenemos del estridentista Arqueles Vela: *La señorita Etcétera* (1922) y *El café de nadie* (1926); y de los contemporáneos: *Novela como nube* (1927) de Gilberto Owen, *Margarita de niebla* (1927) de Jaime Torres Bodet, *Dama de corazones* (1928) de Xavier Villaurrutia y *El joven* (1923) de Rafael Novo. Esta última de discutible inclusión, si es que cabe entre los lineamientos de la novela breve por el hecho de que no pase nada, en respuesta a la ausencia total de trama, como hace alusión el título con el que inicialmente se publica bajo el rótulo de breve crónica, género al que mejor responde: «¡Qué México! Novela en que no pasa nada».

punto que no nos queda ninguna certeza de los acontecimientos en el plano estrictamente narrativo, donde parecen a veces meras elucubraciones del narrador o aparentes contradicciones —¿o claves narrativas que nos acercan al entendimiento del texto?—. Tal inestabilidad de la prosa nos permite hablar de una suerte de antirrealismo, rico en contradicciones, paradojas, antítesis, ambigüedades; abanico figurativo propio de las propuestas vanguardistas en su búsqueda por la novedad artística que cundió en muchas obras de la segunda década del siglo xx.

Precisamente a estas formas inusuales de la literatura, a través de las cuales opera la novela breve de Vela, se enfrenta el lector de 1922, acostumbrado a textos cercanos a la experiencia objetiva en general. Así es como esta inquietud frente a la posible reacción del público se evidencia en el «Prólogo del director», que acompaña la primera publicación de *La señorita Etcétera*.⁶

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 [...] Nosotros nos lavamos las manos... Cada quien opine según su personal criterio (Noriega 3 15).

La inquietud sobre la reacción del público está relacionada con el surgimiento de un nuevo arte, que se opone a las formas realistas a las que el público está acostumbrado. Carlos Noriega Hope es consciente de este fenómeno que despierta en los lectores reacciones de rechazo y apela a la pluralidad de *El Universal Ilustrado*, en el que todas las propuestas son bienvenidas. Pero más allá de ese sentido inclusivo del periódico está presente una discusión que Ortega y Gasset ilustra muy bien en *La deshumanización del arte* (1925) en relación al arte nuevo, representado por los vanguardistas: «el arte nuevo tiene a la masa en contra suya, y la tendrá

[6] La primera publicación de *La señorita Etcétera* aparece el 3 de noviembre de 1922, en el suplemento del periódico semanal *El Universal Ilustrado* titulado *La novela semanal*, dirigido por Carlos Noriega Hope. Este semanario fue uno de los pocos escenarios artísticos que acogieron las propuestas estridentistas (Schneider X).

siempre. Es impopular por esencia: más aún es antipopular [...] No se trata de que a la mayoría del público *no le guste* la obra joven y a la minoría sí. Lo que sucede es que la mayoría, la masa, *no la entiende*» (161).

Ortega y Gasset alude a una brecha entre el artista y el pueblo en función del arte nuevo, caracterizado por una ruptura con las formas realistas tradicionales. El empleo de una atmósfera distorsionada, unos personajes sonámbulos, la expresión de nuevas ideas, la desconexión de las partes, la incorporación de aparatos, conceptos asociados a las nuevas tecnologías que invaden la vida corriente, entre muchas otras características de las vanguardias, hacen que la asimilación de las nuevas obras no sólo sea lenta sino que se rechace de entrada, sin accederse a plenitud a ellas, verdaderamente sin entenderlas. En la medida que el artista se ve relegado del apoyo del público general se acerca a los creadores que vibran con sus mismos intereses, «el arte joven contribuye también a que los “mejores” se conozcan y reconozcan entre el gris de la muchedumbre y aprendan su misión, que consiste en ser pocos y tener que combatir contra los muchos» (162). Criterio que divide a los seres humanos entre artistas y pueblo, entre aquellos que son capaces de innovar y los que son incapaces de acceder comprensivamente al nuevo arte. Además tal valoración del arte vanguardista carga con un substrato que pone de manifiesto el carácter superior del artista por oposición a la inferioridad del hombre corriente, lo cual no estaría lejos de los planteamientos fascistas que bordearon a los movimientos vanguardistas.⁷

[7] Un ejemplo de esta relación la encontramos tempranamente en el futurismo italiano, fundado por Marinetti con la publicación del *Manifiesto futurista* (1909). «El futurismo y el fascismo estuvieron indisolublemente unidos [...] pero mantuvieron una relación sutilmente tensa, confusa e incluso cómica» (Humphreys 15). Marinetti estuvo involucrado en la política italiana, muy cerca de Mussolini y el fascismo, fue elegido miembro del Comité Central del Partido Fascista en Milán creado en 1919. Mussolini a su vez expresó «su profunda admiración por el futurismo, trató de incorporar a su partido figuras importantes de la cultura, tales como Marinetti» (71). Pero pronto se empezó a distanciar, no podía permitirse la cercanía con un poeta que «hacia 1920, hablaba de una revolución anti-burguesa y anti-papal, demasiado visionaria y libertaria para los instintos pragmáticos y autoritarios de Mussolini [...] Marinelli y los futuristas contribuyeron en gran medida a los esfuerzos de Mussolini, a través de la violencia, la agitación o propaganda, pero sufrieron una gran decepción por el lugar que finalmente ocuparon dentro del Estado fascista» (71). Pero esta relación entre la vanguardia y el fascismo, y más exactamente entre el futurismo

Al respecto, Maples Arce destaca, en el punto XII del primero manifiesto, el deslinde de los estridentistas con el otro no formado intelectualmente: «¿Qué el público no tiene recursos intelectuales para penetrar el prodigio de nuestra formidable estética dinámica? Muy bien. Que se quede en la portería o que se resigne al “vaudeville”. Nuestro egoísmo es ya superlativo; nuestra convicción, inquebrantable» (10). Los estridentistas en la misma tónica que las vanguardias de otras latitudes se alejan del entendimiento popular, basados en el mismo principio de superioridad artística que les confiere su condición privilegiada de creadores frente a la ignorancia de los otros.

Estas referencias, a la luz de *La señorita Etcétera*, ubican a la novela en un marco teórico que pretende dar explicación a estas nuevas propuestas de las primeras décadas del siglo XX, como respuesta a un realismo que había dominado al arte burgués del XIX, bajo las directrices del Romanticismo, Realismo o Naturalismo, pero que además abrió discusiones sobre el sentido del artista y su obra. Y es precisamente este artista nuevo, el narrador-protagonista de *La señorita Etcétera*, el que asiste en consonancia con la ciudad a los cambios de la modernización, en busca de cualquier lugar para dar continuidad a su proyecto artístico. Desde el primer apartado del libro es posible rastrear la imagen del artista en una búsqueda cifrada en ELLA. La ciudad indiferente, como cualquier otra, le ofrece el anonimato, la soledad, el aislamiento, pero en especial una incomprensión que se extiende en los puntos suspensivos, ligados a su condición de artista:

Me acostumbraría a vivir detrás de una puerta o en el hueco de una ventana. Solo. Aislado. Incomprendido... Tendría que pregonar por unas cuantas miradas o unas cuantas sonrisas, algunos EXTRAS de mi vida inédita.

Como no hablo más que mi propio idioma, nadie podrá comunicarse conmigo... Tendría que volver a contemplar, confundidos con los programas idio-

italiano y el fascismo, está dada desde la misma propuesta literaria de Marinetti, que conecta el campo estético con el político olvidando la función social del arte, la politización del arte, como nos lo recuerda Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* (1936). «En Italia, el futurismo se ha despojado de sus elementos revolucionarios para proclamar, en el espíritu del rabioso pequeño-burgués Marinetti, la estetización de la política» (127).

tas que se embobaliconan en las esquinas intelectuales de las ciudades civilizadas, mis sensaciones desbordadas con la tinta dolorosa de mi vida (Vela 56).

Este nuevo artista se enfrenta a una ciudad que lo ignora. Y esta falta de atención responde a la ruptura de la comunicación con los otros, en función de un idioma incomprendible para ellos. Este hecho lo obliga a revisar su obra, la que puede pensarse como literaria por la alusión a la tinta con la que escribe sus «sensaciones desbordadas», propia de las expresiones vanguardistas. Además hay una referencia importante a los círculos intelectuales urbanos, que operan desde las calles, pero que a su vez responden a un programa, tal vez trazado por los nuevos tiempos, en los que él tiene cabida.

Este arribo del protagonista a la ciudad, con el propósito de concretar un proyecto de vida iniciado posiblemente en la provincia, remite a una existencia plasmada en recortes literarios, que sugiere de esta forma su carácter artístico. En este proceso experimenta una transformación, dada por «la influencia del ambiente» (61), que lo obliga a cambiar sus ideas del viaje, a modular su rebeldía de artista incomprendido en el trabajo ordinario de oficinista, desvirtuando su propósito inicial: «El motivo de mi llegada a la metrópoli, la causa de haber abandonado tantas cosas, se iba borrando, hundiendo. La realidad de que podría llegar a los ascensores intelectuales, me impulsaron a hacer muchas arbitrariedades imborrables que agitaban mi espíritu» (62).

Las ideas del protagonista se diluyen, pues para responder a las dinámicas urbanas traiciona sus convicciones artísticas, que se ven aplazadas en función al rutinario horario de oficina. Ahora el salario de su trabajo le permite dejar de vivir «en una casa de huéspedes mediocre» (63), para mudarse a «un cuarto en el hotel más lujoso de la ciudad» (63), que poco utiliza dado que «pasaba los días y las noches en lugares inusitados» (64), explorando otro tipo de vida, muy lejos de la artística que originalmente pretende. El protagonista llega entonces a fundirse con la urbe, como él lo expresa en el apartado quinto: «La vida mecánica de las ciudades me iba transformando. Mi voluntad ductilizada giraba en cualquier sentido» (64).

Estas palabras confirman el proceso que ha experimentado el protagonista desde la llegada a la ciudad, en la que emprende una búsqueda

que posee dos caras: la concreción de su proyecto artístico y el encuentro con la mujer ideal. El primero se funde en un proceso de embotamiento producido por la dinámica urbana, que le imposibilita la creación artística; el segundo, más explícito, se resuelve en el último apartado de *La señorita Etcétera*, después de una búsqueda más concreta y detallada que la primera, y en la que se presenta la experiencia con una serie de mujeres reales que no responden al ideal del protagonista, pero que terminan esclareciendo la no existencia de la ELLA.

En ambas caras de la moneda se evidencia una imposibilidad, dada en la búsqueda mediada por un propósito idealizado, tanto de la vida artística o de la escritura, según se lea, como de la mujer ideal. Sin embargo aunque la búsqueda de la ELLA concluye con el final del libro, la búsqueda de la vida artista por parte del protagonista se extiende más allá del final que propone Arqueles Vela. Hecho que nos recuerda «el lugar del final», mencionado por Ricardo Piglia, que «en el caso de la *nouvelle*, no coincide, como en el final mismo de la historia, sino que está puesto en otro lado» (204).

La caracterización de las ellas

Las múltiples ellas atraviesan *La señorita Etcétera*. Sin embargo es posible aproximarnos a su caracterización con el fin de dilucidar el sentido de su participación en la propuesta narrativa de Arqueles Vela. A veces la multiplicidad de los personajes femeninos opera en el interior de los mismos capítulos, basta con rastrearlas en detalle para pensar en la presencia de más de una en algunos de ellos. Sin embargo nos proponemos caracterizarlas desde esta incertidumbre, porque intuimos que cada apartado nos devela un tipo particular de mujer en escenarios cambiantes, determinantes en el significado de la señorita Etcétera.

En el vagón: ella estática

Aparentemente en el primer capítulo de la novela breve hay tres mujeres: la que entra cuando él sale del vagón, la que está sentada con él en la calle o cerca del mar y la que se encuentra en el interior del tren. Tales personajes operan desde los cánones románticos: quietas, pasivas, silenciosas, contempladas y admiradas por el narrador. Pero es posible pensar que estas

tres mujeres son una, porque las escenas en las que aparecen no siguen una secuencia lineal sino que se caracterizan por una narración alterna. Así que, recurriendo a la propuesta cinematográfica revelada en la misma novela, particularmente en esta primera parte, podemos pensar en una serie de escenas diferentes del mismo acto.

Este apartado inicia en el vagón del tren, lugar en el que se da el primer encuentro con una ella: «El sueño comenzaba a desligarme. Sentí cansancio. Su languidescencia doblada sobre mis brazos con la intimidad de un abrigo, se había dormido [...] Era natural. Seis días de viaje incómodo, la hacían perder su timidez» (Vela 56). Esta imagen silenciosa de la mujer recostada en el hombre está conectada con la segunda escena, en la que el narrador llega a sublimar sus sentidos al punto de la alucinación del sueño, con tintes románticos e irreales que dominan el plano estático: «Ella me contempla en silencio [...] Sin embargo, sentado allí, junto a ella, en medio de la soledad marina y de la calle, me sentía como en mi casa... Disfrutaba de un poco de música, de un poco de calor de un poco de ella» (56). Escena que opera en el nivel onírico, pues una vez descrita por el narrador, quien la imagina, mientras la mujer está junto a él en el vagón, afirma: «Cuando comencé a estilizarse la decoración imaginista, me di cuenta de que había estado alucinando de un sueño» (56). El hombre sigue sentado junto a la mujer en el tren mientras se imagina a lo lejos con ella, en otro escenario diferente. Este extenso trayecto le permite al protagonista pensar una vida con esta ella que recién conoce, y a la que se acerca con una mirada etérea: «Para asirme más a la absurda realidad de mi ensueño, volví a verla de vez en cuando. El azar nos bajó de un viaje arbitrario y nos acercó sin presentaciones, sin antecedentes; era pues, inevitable y hasta indispensable que siguiéramos juntos. Además, la casi furtiva amistad que enhebramos, me había hecho creer que estaba enamorado de ella» (56).

Ahora bien, miremos la conexión entre estas dos escenas y la primera que aparece en el libro. En los dos primeros párrafos del apartado hay una voz en primera persona que narra, al parecer el acontecimiento de todos los pasajeros del tren, un accidente que los obliga a bajarse del vagón en otra ciudad: «Yo compré mi pasaje hasta la capital, pero por un caso de explicable inconsciencia, resolví bajar en la estación que ella abordó» (55).

Esa «explicable inconsistencia» o aparente contradicción, que en principio imposibilita el encuentro que se da efectivamente como se describe, está encauzada en el párrafo siguiente a una propuesta de lectura en la que las certezas no existen: «el destino, acostumbrado corregidor de pruebas, se propuso que yo me quedase aquí, precisamente aquí. Con ella...» (55).

Sin embargo es posible entender esa aparente paradoja, si conjeturamos que el protagonista se baja del tren dejando a la mujer a la suerte de su destino para iniciar su vagabundeo por la ciudad en la que se queda. Él baja-ella aborda es una metáfora del cierre del encuentro sin futuro, una metáfora del abandono de esa ella estática, objeto más que mujer. Por esta razón se justifica que la contemplación en la que el protagonista está sumido se rompa cuando piensa en el estorbo que será esta ella para su vida errática, haciendo mención a las búsquedas que el protagonista asume: «Acaso ella, era ELLA... Y me eché a andar yo solo. Hacia el lado opuesto de su mirada...» (57). Búsqueda que se repite y que está asociada a su vez con una búsqueda interior, que hace que el protagonista esté en constante movimiento. A este personaje siempre deambulando le corresponde la figura del *flâneur* urbano, concepto moderno que puede rastrearse en «El pintor de la vida moderna» (1863) de Baudelaire, que nos presenta la imaginación activa de un solitario inmerso en una búsqueda urbana al igual que nuestro protagonista. Finalmente es importante mencionar que este volver sobre la misma situación, recurrente en *La señorita Etcétera*, genera una estructura repetitiva en la que insiste el protagonista y que bien puede entenderse como el procedimiento estructural alrededor del cual gira la novela breve (Leibowitz 16).

En el café: ella empleada

La segunda ella con la que se topa el protagonista es la empleada de un café, mujer activa que se mueve entre las mesas del establecimiento. De esta forma se explica la apertura del capítulo con una enumeración que remite a las cuentas del día a día, a los horarios laborales, al paso del tiempo, a las mesas que debe atender, a la aparición de una mujer móvil, de la ella trabajadora que participa de la dinámica laboral de la vida urbana: «1, 2, 3,

4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26... ¡Un reloj!... No. No es posible» (Vela 57).

Sin embargo a pesar de que hay una nueva mujer, el protagonista recuerda la ella estática que deja en el vagón del tren: «Ella se quedó, allá lejos, descendiendo del paracaídas, de un sueño. Yo arrastrando su recuerdo me dirigí al café [...] Sus miradas, sus sonrisas, sus palabras me envolvían en la bruma de los instantes vividos en un vagón sahumado de imposibles» (58). Esa ella etérea, romántica, lejana, se funde con la ella concreta, activa, la que ahora conoce en el café, y la que a pesar de su movilidad sigue cosificando, pero esta vez en función del lugar en el que se mueve: «Cuando la vi por primera vez, estaba en un rincón oscuro de la habitación de su timidez, con una actitud de silla olvidada, empolvada, de silla que todavía no ha ocupado nadie [...] Parecíase a esas mesas de los cafés, embrolladas en números, de cuentas, de monigotes, de intimidades de los parroquianos asiduos» (58).

En esta descripción cosificada de la mujer se menciona además esa multiplicidad de mujeres que empezamos a rastrear en la voz del protagonista: «En mi imaginación ya no existía solamente ella, no era solamente ella; se fundía, se confundía con esta otra ella que me encontraba de nuevo en el rincón de un café» (59). El narrador juega con las ellas que conoce y se le vuelven indistinguibles, sin importar cuál es el referente alude directa o indirectamente a Ella. La ella empleada le seduce, se le acerca para «decirle muchas cosas» (59), pero cuando le responde no escucha las palabras de la mujer, tal vez porque las únicas relevantes son las del artista: «Balbuceó no sé qué palabras, como en secreto, y le hice una promesa» (59). Sin embargo es importante anotar que mientras sólo quiere contemplar a la ella estática, que abandona, con la ella empleada desea trabar una conversación, aunque no la escuche atentamente, y permanecer a su lado, con la promesa del enamorado, pero disipada rápidamente en el capítulo tercero con la aparición de una nueva mujer.

En las vitrinas: ella consumista

Nuevamente el hilo narrativo se fractura con el inicio del tercer capítulo que retoma el viaje en el tren: «El balanceo premeditado por las irregulari-

dades de la vía, sacudiendo las sombras del vagón, desintegraba un sueño de doscientos kilómetros» (Vela 59). Este retorno romántico al viaje, que se suponía culminado desde el primer capítulo, se rompe cuando los pasajeros se enfrentan a los insistentes «claxons de los automóviles» (59). De ahí la importancia de la alusión a «esa profunda nostalgia que se va acumulando en las estaciones solitarias» (60) para intensificar el apego a las formas tradicionales representadas en el tren.⁸ El protagonista opone el pasado idílico al auge de los automóviles, marca de la modernización instaurada, en la que ahora él se mueve y se reconoce, pero que a su vez rechaza:⁹ «Mi espíritu se ensombrecía como esos carros desorillados de rieles mohosos, en los escapes de las vías [...] Yo no era más que un carro en donde todo se había ido, un carro olvidado, con sus miradas perdidas paralelamente, a lo largo del camino» (60).

Una vez presentado este contraste al que se enfrenta el protagonista, entre la tradición y la modernidad, regresa al vagabundeo de la ciudad moderna en la que vive, retoma la búsqueda. En medio de los anuncios luminosos y la congestión de las calles visualiza la silueta de una ella, a la que asocia con Ella, y que a su vez relaciona con los encuentros de las mujeres descritas anteriormente: «Su andar ligero impulsaba mi astenia. Casi me arrepentía de haberla dejado instintivamente a la orilla del mar o en la habitación obscura del café» (60). En este punto hay una conexión de las ellas en el vaivén de los planos reales e imaginarios narrativos, se arrepiente de haberla dejado en el mar o en el café, dos lugares en los que se da el encuentro. Pero con esta nueva mujer no será posible tal cercanía, sólo podrá contemplarla a lo lejos, enmarañada en la materialidad, frialdad y fugacidad de los adornos excesivos que proveen los nuevos tiempos. Ella se pierde «a través del cristal de la vitrina de un almacén» (60), «entre perfumes, embalsamada de alucinaciones, de esperanzas. Se quedaba allí, eternizada. Se esfumaba» (61). Ella se disuelve para quedar en la sola «sensación de un retrato cubista» (61), en la indefinición.

[8] Este desasosiego por la estridencia de la ciudad moderna, que obliga al protagonista-narrador a recurrir al pasado representado en el tranvía, es un claro ejemplo de vanguardia pesimista.

[9] Lo que recuerda a la vanguardia híbrida que propone Escalante.

Esta nueva mujer se adapta a la apariencia consumista que provee la modernización, se esconde entre los objetos y artificios materiales al punto de fusionarse con las vitrinas que exhiben el material en venta: «Una pierna a la moda con medias de seda, ruborizada de espejos... La otra en actitud de hinojos... La insinceridad de sus guantes crema... Su mirar impasible... Su ropa interior melancólica... Su recuerdo con pliegues... Se disasociaban en la vitrina de un almacén lujoso, infranqueable» (61). Ella se convierte en uno de los productos ofrecidos en los catálogos, alimenta su vanidad con la utilización desbordada de objetos materiales que la presentan como sujeto artificial y consumista, y que la alejan del ideal de la mujer que el protagonista busca.

De nuevo en el tren: ella libre

En el cuarto capítulo el protagonista trata de adaptarse a la dinámica urbana, sin embargo cada vez siente más lejos sus proyectos artísticos. Su rebeldía se acopla en función de las obligaciones laborales, su aspecto ahora se corresponde con el de oficinista, pero su vida sigue anclada a una vagancia que por «irrevocable necesidad» (Vela 61) lo obliga a subir al tranvía, a retomar esos ideales que se diluyen en las obligaciones cotidianas del mundo moderno. En esta avalancha de cambios el entorno es protagónico, lo encierra en el fastidio monótono de los días: «Por influencia del ambiente tuve que agregar a los recortes literarios de mi vida, sellos oficiales, ideas mecanográficas, frases traslúcidas de papel carbón, impresiones de goma de borrar, pensamientos agudos uniformemente con *sharpeners...*» (61).

Por eso toma el tranvía, para huir del peso de las responsabilidades que reducen sus posibilidades artísticas. Cambia los rutinarios horarios y escenarios de la ciudad para retomar su doble búsqueda en el tren, en el que «empujada por la precisión» (62) la ve subir anonadado. Esta mujer es muy diferente a la del primer encuentro en el vagón, su apariencia está cargada de una libertad conferida desde el inicio por su descripción física: «El esmalte de sus cabellos cortos, en espirales, acariciantes, su voluptuosa transparencia al andar, la comisura de su sonrisa» (63). Su presencia le asusta, le impulsa a dejar el tranvía para impedir el encuentro, pero

finalmente culmina en la búsqueda premeditada, termina «Sentado, silencioso, contemplándola» (62). Y es que esa ella está cifrada en «su mirada fulgurante» (63), en la peligrosidad de la libertad que representa, en la fuerza del símbolo con el que el escritor la asocia a través de una señal que anuncia un «CRUCERO» «PELIGROSO» de «VÍA LIBRE...» (63) al que teme el artista. Al final ella es abandonada como las otras mujeres, pero esta vez no hace ninguna alusión a las anteriores ellas, ni siquiera le recuerda esa mujer ideal que añora y que siempre referencia, quizás porque la libertad que representa desborda cualquier estereotipo, esta mujer lo «encerraba en su propia diferencia» (62).

En el hotel: ella mecánica

A pesar de vagar por las calles sin descanso el artista desconoce la ciudad, no direcciona su búsqueda que se presenta automática y desorientada. Se fusiona a la mecánica urbana que lo mueve como a una más de sus piezas prescindibles, sin reflexionar en el proceso al que se entrega desde la consciencia de su proceder: «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, paseaba sonambúlico, por las calles» (Vela 64). Esta mecanización a la que responde el protagonista se amplía igualmente a la ella que ahora se topa, por extensión del ambiente que los determina. Incluso instalarse en un lujoso hotel es la respuesta vacía a una adaptación material a la modernización, que sólo cobra sentido en la medida que ella penetra el lugar: «Era, en realidad, ella, pero era una mujer automática. Sus pasos armónicos, cronométricos de figuras de fox-trot [...], su risa se vertía como si en su interior se desarrollara una cuerda dúctil de plata [...] Sus movimientos eran a líneas rectas, sus palabras las resucitaba una delicada aguja de fonógrafo... Sus senos, temblorosos de amperes...» (64). Y esta descripción, que al parecer alude al preludio del encuentro sexual, se concreta en una escena de fuerte carácter estridentista:

Nuestros receptores interpretaban silenciosamente, por contacto hertziano, lo que no pudo precisar el repiqueteo del labio.

Me sentí asido a sus manos, pegado a sus nervios, con una aferración de polos contrarios.

[...]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... (64).

Esta mujer mecánica es cosificada al punto de «APARTMENT cualquiera, con servicio *cold and hot* y calefacción sentimental para las noches de inviernos...» (65). Descripción perpetuada por el goce sexual, que lo aleja del recuerdo de otras ellas y de la constante alusión a la Ella que busca insistentemente. Pero esta cosificación no sólo está asociada a la mujer, la ambientación ejerce sobre ambos el poder mecanicista, tal como el protagonista lo sostiene: «La vida eléctrica del hotel nos transformaba» (64). La ella mecánica se convierte en la extensión del espacio transformado por la electricidad, que se hace habitable por el goce y la satisfacción corporal que provee al protagonista.

En la peluquería: ella rebelde

Nuevamente el protagonista retoma la obsesión de la búsqueda en este capítulo. Las ellas aparecen insistentemente para desvirtuar la posibilidad del gran encuentro: «Ella no podía ser ella» (Vela 29). El parque es el escenario en el que tiene lugar el acercamiento con la mujer que responde a las ideas modernas, alejada de la banalidad que proveen los nuevos tiempos. Pero es realmente en la peluquería en la que acontecen los hechos importantes. La ella es presentada con novedad por la rebeldía y capacidad de responder a una suerte de orden de ideas en el que antes no había operado: «Ahora era otra. Había seguido las tendencias de las mujeres actuales. Era feminista [...], sindicalista [...]. Azuzaba la necesidad de que las mujeres se revelaran, se rebelaran...» (66).

Sin embargo, la peluquería como escenario no sólo disminuye la importancia de esta mujer pensante, sino que el protagonista la emplea para burlarse de las iniciativas femeninas, reduciendo sus palabras a simples comentarios sin trascendencia. Las feministas se reúnen allí, con su «voz de ruido telefónico del feminismo» (66), que supone la risa del protagonista. Pero a su vez la peluquería como escenario público revela un hecho significativo: las mujeres de los años veinte piensan en liberarse de

la opresión a la que han sido sometidas históricamente por una estructura de poder patriarcal.¹⁰

Esta ella a pesar de no poseer voz, al igual que las otras mujeres presentes en la novela, se expresa por primera vez a través de la voz del protagonista, que muestra la imagen de una mujer que habla, que trata de convencerlo de la vulgaridad de sus vidas, de la necesidad de una revolución espiritual, de «Sanear las mentalidades de tanto romanticismo morboso...» (66). Romanticismo retrógrado al que sin duda él responde, en su búsqueda idealizada de la mujer y de una carrera artística que no concreta. Pero estas reflexiones de índole profunda son desechadas por el narrador, que las replica sin considerarlas, las pone en el nivel corriente de los comentarios de peluquería: «Yo escuchaba sus palabras con la ecléctica indiferencia que tenía para la charla de las peluquerías...» (66). Porque en el fondo este tipo de conversaciones, que se extienden al orden corriente de los establecimientos públicos, le producen miedo: «medroso de que intentaran arreglar mi modo de ser... De cepillarme las ideas, de quitarme algo... De ponerme algo...» (66). Miedo a un cambio que se opone a la insistencia de una búsqueda inútil en tiempos modernos.

En la calle: ella autónoma

Esta transformación que experimenta la mujer, a lo largo de los capítulos de *La señorita Etcétera*, hace parte del proceso al que asiste a su vez el protagonista. Hasta el punto que la obsesión por ella o ellas incide directamente en él: «No podía desarraigarme de su influencia. Sin embargo, de cuando en cuando, lograba olvidarla momentáneamente, mientras herían mis saudades las voces de las demás mujeres» (Vela 67). El tema domina el penúltimo capítulo del libro, una ella presente que le pesa al protagonista, que empieza a aparecer de manera independiente al hombre con un brillo particularmente extraño: «Toda ella se había quedado en mi memoria, con una opalescente claridad de celuloide...» (67). A pesar de los cambios que

[10] Los movimientos feministas en Latinoamérica, originados a finales del siglo XIX, sólo reaparecen y se consolidan para reivindicar los derechos de la mujer después de la década del 20. Entre 1870 y 1880 se originaron movimientos de mujeres en Yucatán (México), San Felipe (Chile), Río Grande do Sul (Brasil) y Lima (Perú) (Fuentes, 1992:55).

se van dando, la mujer sigue representándose dentro de una realidad menor, la única que le confiere la voz masculina.

Esta mujer que empieza a perfilarse está determinada por el pensamiento dominante del hombre, del que no puede desligarse, según la percepción del narrador masculino, a través del cual aparecen las ellas en el libro: «A pesar de que su transfiguración había sido sistemática, yo estaba seguro de que, en el fondo, ella seguía pensando con los pensamientos míos...» (67). Y este pensar con los pensamientos del hombre está muy ligado al tipo de transformación que experimenta la mujer, «trasfiguración». Es decir, el cambio de figura o aspecto, que remite exclusivamente al orden físico o exterior, al que asiste por primera vez, respondiendo a los cambios que se avecinan con los nuevos tiempos. A pesar de que supuestamente la mujer no piensa con sus propios pensamientos, en respuesta a un sistema dominado por el hombre, ella está cambiando. En general su cambio se evidencia en el ámbito material, sin alcanzar el desarrollo de un pensamiento moderno, a la altura de los nuevos tiempos.

Fusión y confusión: la señorita Etcétera

La aparición de la señorita Etcétera se concreta finalmente en el último capítulo como cierre del proceso de la búsqueda. En ese último apartado, aunque queda abierta la vía del proyecto artístico que el protagonista se fija en el arribo a la ciudad, se resuelve el asunto de la mujer ideal: «Había peregrinado mucho para encontrar la mujer que una tarde me despertó de un sueño. Y hasta ahora se me revelaba» (Vela 68). Y es en este punto en el que se da la única reflexión del protagonista en relación a esa mujer inexistente con la que pretende el encuentro. Al expresar esa imposibilidad, y aceptar la multiplicidad de la mujer moderna inmersa en los nuevos tiempos, cierra el estrecho vínculo establecido con el pasado, con la tradición, asimilando la transformación que tanto él como ellas experimentan: «Presentía sus miradas etc.... sus sonrisas etc.... sus caricias etc.... Estaba formada de todas ellas... Era la Señorita Etc. Compleja de simplicidad, clara de imprecisa, inviolable de tanta violabilidad...» (68).

Algunos apuntes finales a modo de cierre

El proceso que experimenta el protagonista-narrador de *La señorita Etcétera* implica una transformación, que le permite vislumbrar el sentido de la búsqueda de la mujer ideal. De modo que volver una y otra vez a la búsqueda visibiliza el foco temático sobre el cual gira la novela breve. Además del proceso (Benedetti) y la focalización (Leibowitz) que caracterizan la *nouvelle*, el libro de Arqueles Vela responde a otras particularidades determinantes del género como la concentración en el desarrollo de un solo protagonista, la narración ágil, breve y precisa; desprovista de adornos y digresiones.

Pero esta búsqueda tiene dos caras. La primera está dada por la conservación de la tradición fijada en el encuentro con la mujer ideal (foco), que abarca la mayor parte de la narración estridentista. Esta idea repetitiva es una clara manifestación de la vanguardia apocalíptica (Yurkievich), evidencia de la crisis del artista que aun asumiendo la modernidad experimenta una angustia que lo obliga siempre a mirar atrás. Este carácter también está presente en otros sucesos de la novela, por ejemplo, en el retorno de personaje al tren, para escapar de las odiosas obligaciones que lo agobian en la ciudad. La segunda vertiente, más sugerida y menos abarcada que la primera, delata el carácter modernólatra (Yurkievich) de la búsqueda del artista: el protagonista se desplaza de una población intermedia a la ciudad para concretar su proyecto artístico. Este primer suceso marca su filiación con la modernidad, fijado en la vida de la urbe por oposición al espacio rural o por lo menos periférico que abandona, que es también marca del inicio modernólatra de la narración estridentista. Pero la búsqueda de la mujer ideal que predomina en la obra abona más al carácter de la vanguardia pesimista, sin olvidar que al final de algún modo el protagonista responde a la modernidad aceptando la fusión de todas las ellas en la mujer que encuentra, la señorita Etcétera.

La búsqueda del artista no termina por resolverse al final de *La señorita Etcétera*, este objetivo se va diluyendo en las obligaciones laborales y se intensifica cada vez más el interés por encontrar la ELLA. Esta otra cara de la búsqueda culmina cuando el protagonista descubre la multiplicidad y versatilidad de las ellas, evidencia de la inexistencia de esa mujer ideal.

Y que en otro orden de ideas también podríamos interpretar, en términos del contexto sociopolítico de las primeras décadas del siglo XX, como la venida abrupta de la modernidad a los países latinoamericanos, que se fueron adaptando particularmente a una realidad que les llegaba de golpe.

El tratamiento de la mujer en esta novela breve se aleja de las conocidas connotaciones de ángel del hogar, sin embargo hay una suerte de contemplación que se mantiene. La mujer es presentada como un objeto mecánico cuya capacidad intelectual está determinada por el pensamiento del hombre, que la incapacita para asumir su propia existencia, una idea romántica de la que el autor protagonista sólo logra desprenderse al final. La mujer opera como ente cosificado y mecanizado que responde a los mismos principios tradicionales que la reducen a la realización masculina, invisibilizándola como individuo pensante de la sociedad. Sin embargo esta mujer tiene nombre y aparece en el panorama literario como todas y como única. Ella es la fusión y confusión de las ellas, la que es capaz de adaptarse a los nuevos desafíos y cambios vanguardistas, pero cuya presencia muda y mecánica nos indica una suerte de adaptación física a la que las piezas de un artefacto se acoplan para funcionar.

Las ellas aparecen siguiendo una suerte de orden progresivo en el que se puede identificar la forma como las mujeres se visibilizan en la sociedad. Eso no significa que hay una marca ascendente de los cambios sino un encuentro con otros prototipos de mujeres. No carece de importancia el hecho de que el primer encuentro se dé con la mujer estática, detenida en un romanticismo ya obsoleto, seguida de la trabajadora, la consumista, la libre, la mecánica, la rebelde, la autónoma, que según el protagonista sólo puede pensar con los pensamientos de él, hasta llegar a la señorita Etcétera, la Ella, la unión de elementos dispares que dan origen a un ser humano complejo, real, al que el ambiente transforma como lo hace con el hombre en el torbellino de cambios que experimenta el mundo con la llegada del siglo. Es evidente que una lectura desde el siglo XXI puede ser más enfática en la misoginia que el protagonista-narrador delata entre líneas, pero también es cierto que no hay un tratamiento abiertamente machista como lo observamos en otras novelas contemporáneas. *La señorita Etcétera* pudo haber significado un gran triunfo feminista en algún

sentido, sobre todo en el tipo de representación que no limita la mujer al contexto familiar, en la que usualmente se ubica. La mujer múltiple y cambiante aparece como respuesta a los tiempos modernos.

Bibliografía citada

- Baudelaire, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Madrid: Taurus, 2013.
- Benedetti, Mario. «Cuento, *nouvelle* y novela: tres géneros narrativos». En *Teorías del cuento. Teorías de los cuentistas* vol. I. Coord. Lauro Zavala. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995: 217-232.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. México: Editorial Itaca, 2003.
- Escalante, Evodio. *Elevación y caída del estridentismo*. México: Editorial Sin nombre/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002.
- Fuentes, Marta. «Feminismo y movimientos populares de mujeres en América Latina». *Nueva Sociedad*, núm. 118, (1992): 55-60.
- García Gutiérrez, Rosa. «Aventura y revolución: el proyecto novelístico de los contemporáneos». En *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)* tomo I. Coord. Gustavo Jiménez Aguirre. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fundación para las Letras Mexicanas, 2011: 233-268.
- Guedea, Rogelio. *Reloj de pulso. Crónica de la poesía mexicana de los siglos XIX y XX*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- Humphreys, Richard. *Futurismo. Movimientos en el Arte Moderno*. Madrid: Encuentro, 2000.
- Leibowitz, Judith. *Narrative Purpose in the Novella*. Albany, Estados Unidos: Mouton, 1974.
- Maples, Arce. «Manifiestos». En *El estridentismo. La vanguardia literaria en México*. Coord. Luis Mario Schneider. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013: 1-25.
- Mata, Rodolfo. «La novela estridentista y sus etcéteras». En *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)* tomo I. Coord. Gustavo Jiménez Aguirre. México: Universidad Nacional Autónoma de México/Fundación para las Letras Mexicanas, 2011: 211-232.
- Noriega Hope, Carlos. «Prólogo del director». En *El estridentismo o una literatura de la estrategia*. Coord. Luis Mario Schneider. México: Fondo de Cultura Económica, 1997: 315.
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2005.
- Piglia, Ricardo. «Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*». En *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*. Ed. Eduardo Bécerra. Madrid: Páginas de Espuma, 2006: 187-205.
- Schneider, Luis Mario. *El estridentismo. La vanguardia literaria en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- Vela, Arqueles. «La señorita Etcétera». En *El estridentismo. La vanguardia literaria en México*. Coord. Luis Mario Schneider. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013: 53-68.
- Yurkievich, Saúl. «Los avatares de la vanguardia». *Revista Iberoamericana*, vol. XLVIII, núm. 118-119 (1982): 351-366.