

# Imaginarios sobre la ciudad: las significaciones imaginarias del espacio urbano en los manifiestos Futurista y Estridentista

Imaginaires about the city: the imaginary significance of urban  
space in the Manifestos Futurist and Stridentism

Milton Aragón

Centro de Estudios de América del Norte

El Colegio de Sonora

jaragon@colson.edu.mx

## Resumen

A través del uso de la hermenéutica analógica se busca ubicar e interpretar los signos específicos que atribuyen cualidades a la ciudad. Con la finalidad de reflexionar sobre el operar de los imaginarios *sobre* la ciudad en la construcción simbólica de la ciudad imaginada. Se usan como texto base para el estudio: los manifiestos futurista y estridentista, dada la forma en la que describen la ciudad moderna.

**Palabras clave:** Imaginarios, hermenéutica analógica, ciudad, Futurismo, Estridentismo

## Abstract

Through the use of analog hermeneutics seeks to locate and interpret specific signs that attribute qualities to the city. This to be used to explain the operation of the imaginary *about* the city in the symbolic construction of imagined city. The manifestos futurist and stridentim, are used in this study, due to the way in which describe the modern city.

**Keywords:** Imaginaries, analogical hermeneutics, city, Futurism, Stridentism

## Introducción

El presente documento, dividido en dos grandes apartados, tiene como objetivo reflexionar sobre la construcción de la ciudad imaginada, desde los imaginarios *sobre* la ciudad. Para ello en los manifiestos de los futuristas y los estridentistas, se ubicaron los signos específicos que refirieran a una cualidad que operara como analogía. Se parte de la hipótesis que en las cualidades analógicas de los signos específicos se pueden ubicar las imágenes-símbolo de lo imaginario. En su nivel más general lo imaginario corresponde a la imagen *en sí*. En niveles medios a las imágenes-símbolos de los imaginarios adjetivados. En su nivel inferior a los signos específicos que atribuyen cualidades a los imaginarios *sobre* la ciudad. Para ubicar e interpretar esas cualidades se utilizó la hermenéutica analógica de Mauricio Beuchot (2005).

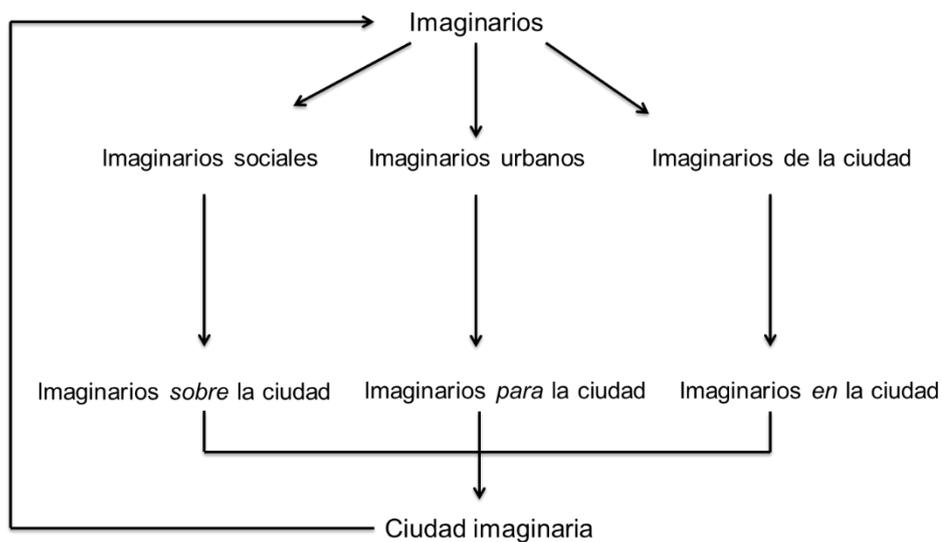
**El primer gran apartado** del documento corresponde la definición de los imaginarios *sobre* la ciudad y cómo estos forman parte de una diferenciación general de los tipos de imaginarios. Lo anterior con la finalidad de poder conceptualizar cada tipo de imaginario adjetivado (social, urbano, de la ciudad). La diferenciación que aquí se desarrolla se centra en los imaginarios sociales, los cuales se relacionan con los imaginarios *sobre* la ciudad respecto a la construcción simbólica de la ciudad imaginada. La forma en la cual se diferenció cada uno de los niveles de lo imaginario de forma vertical (la horizontal se presenta en los imaginarios adjetivados) correspondió a su sentido y significado: de la imagen *en sí* a la imagen-símbolo a los signos específicos que atribuyen cualidades.

**El segundo gran apartado** se construyó empleando la propuesta de la hermenéutica analógica. Se buscaba una interpretación que mediara entre el significado equívoco del signo y el unívoco del símbolo que permitiera ubicar los signos específicos que atribuyen cualidades. El porqué de usar los manifiestos futurista y estridentista, se debe a la construcción simbólica de la ciudad moderna que en ellos se encuentra. Ciudad descrita a través de diversos tipos de analogía que operan en un plano de los imaginarios *sobre* la ciudad.

### 1. Los imaginarios *sobre* la ciudad

En la teoría de sistemas de Luhmann (1998) se presenta tres niveles de abstracción: 1) macronivel que corresponde a los sistemas en general; 2) mesonivel que representa las diferenciaciones entre los distintos sistemas; 3) micronivel constituido por los componentes de la estructura y funciones del sistema. Dividir los sistemas por niveles permite la comparación de sus distintas posibilidades de formación. Para el estudio de los imaginarios, en este caso los de la ciudad imaginaria, resulta pertinente realizar una distinción similar para una posterior diferenciación de los mismos que permita ubicar el tipo de imaginario al que se hace referencia. En ocasiones el uso del concepto imaginario se usa como una metonimia, pero al momento de sumarle un adjetivo, se precisa la forma en la que opera al momento en el que son significados.

En el caso del estudio de la ciudad imaginaria, se puede ubicar lo imaginario como el nivel superior de abstracción del cual se derivan el resto de imaginarios adjetivados. El segundo nivel corresponde a las formas de sentido simbólico de lo imaginario: imaginarios sociales, imaginarios urbanos e imaginarios de la ciudad. Estas formas de sentido simbólico se ubican en las metáforas de las cualidades espaciales de lo urbano, presentes en su narración visual, escrita, oral. El último nivel refiere a las formas de significación de los imaginarios desde los signos específicos que son construidos a partir de los símbolos y las imágenes. Estos signos operan directamente en la construcción del espacio urbano por parte del observador que lo recorre, lo vivencia, lo rememora, lo siente, lo cualifica, lo narra, lo interpreta, lo describe, lo idealiza. De éste último nivel emerge la ciudad imaginaria que actúa como recurrencia con lo imaginario.



El primer nivel, se puede entender, a partir de la idea de lo imaginario de Bachelard (2012: 9): “El vocablo fundamental que corresponde a la imaginación no es *imagen*, es *imaginario*... Gracias a lo *imaginario*, la imaginación es esencialmente *abierto*, *evasivo*”. Al abrirse la imaginación, se aleja de la percepción que corresponde a la imagen estática del significante, que deja poco margen para la alegoría y metáfora, porque “...una imagen que abandona su principio *imaginario* y se fija en una forma definitiva adquiere poco a poco los caracteres de la percepción presente” (Bachelard, 2012: 10). Lo imaginario no corresponde en este nivel de abstracción a una representación de lo observado, al contrario, refiere a la imagen móvil que va construyendo significaciones polisémicas y abiertas para el observador que siente la imagen, pero no la percibe como móvil, ya lo dice Bachelard (2012: 12): “Percibir e imaginar son tan antitéticos como presencia y ausencia. Imaginar es ausentarse, es lanzarse hacia una vida nueva”. Al imaginar se abren las posibilidades de sentido de la imagen fija, se vuelve móvil, se transforma y muta respecto a la imagen fijada en un elemento material que la sustenta. En esta constante mutación de la imagen fija en una móvil, es donde hace presencia lo imaginario como elemento de la autoproducción de la imagen *en sí*. Lo que lleva a una

amplitud de sentido y significaciones que provienen de lo imaginario, que se acotan conforme se llega a niveles de imaginarios específicos, en su producción última de sentido, operan de forma recurrente hacia lo imaginario.

Para el segundo nivel, los imaginarios sociales/urbanos/de la ciudad, en un trabajo anterior (Aragón, 2013), se realizó un primer acercamiento, específicamente, la diferenciación imaginarios de la ciudad/urbanos por medio de la operación del observar en la distinción entre lo morfológico (imaginario urbano) y las redes de interacción en el espacio urbano (imaginarios de la ciudad). Falta desarrollar un ejercicio de abstracción que permita su aplicación en fenómenos específicos del espacio urbano. La intención de este texto es centrar la reflexión sobre la forma de simbolización de los imaginarios sociales en la emergencia de la ciudad imaginada.

La conceptualización de los imaginarios sociales se realiza desde la propuesta teórica de Castoriadis. En ésta no se presenta una diferenciación entre sociedad instituyente y lo imaginario social, cualquiera de las dos formas corresponden a un imaginario segundo, producto de un imaginario instituyente, porque: "...nada es en tanto histórico-social si no es significación, aprehendido por y referido a un mundo de significaciones instituido" (Castoriadis, 2013: 550). En lo histórico-social se crea un tipo ontológico de nuevo orden y "...ese tipo es cada vez "materializado" por medio de otras *formas*, cada una de las cuales representa una *creación*, un nuevo *eidos* de sociedad" (Castoriadis, 2005: 73). La nueva forma de la sociedad corresponde a un imaginario social, es el modo en que se simbolizan los imaginarios instituyentes por medio del *magma* de las *significaciones imaginarias sociales*.

El *magma* es "...la urdimbre inmensamente compleja de *significaciones* que empapan, orientan y dirigen toda la vida de la sociedad considerada y a los individuos concretos que corporalmente la constituyen" (Castoriadis, 2005: 68). En donde se puede construir "...organizaciones conjuntistas en cantidad indefinida, pero que jamás puede ser reconstituido (idealmente) por composición conjuntista (finita ni infinita) de esas organizaciones" (Castoriadis, 2013: 534). El *magma* se presenta como ese entramado que soporta la construcción simbólica, es la red desde la cual se sustenta lo simbólico. Es el medio donde existe y se expresa lo imaginario social.

A través del *magma* las significaciones imaginarias sociales se pueden encarnar, inscribir, presentar y figurar, en y por, una red de individuos y objetos que "...en general sólo son y sólo son lo que son a través de estas significaciones". (Castoriadis, 2013: 554) Los sujetos y los objetos adquieren su significado al ser simbolizados por las significaciones imaginarias sociales, que son la parte significante de las significaciones imaginarias centrales que "...son *creadoras* de objetos *ex nihilo*, y organizadoras del mundo..." (Castoriadis, 2013: 560). De las significaciones imaginarias primarias se derivan las secundarias y a éstas corresponden los imaginarios sociales, pero no ocurre de forma lineal, sino recurrente.

La conexión entre las significaciones imaginarias primarias y secundarias se da vía los símbolos. Beuchot (2007: 14) define el símbolo como "...un signo, con al menos, doble significado. Uno directo y otro escondido". Esas dos partes corresponden, por un lado a una la realidad que enriquece y por el otro el resto que simboliza. El sentido oculto es lo que emerge de la reducción del exceso de información que contiene el signo dentro del contexto comunicativo en el que está inmerso.

El símbolo tiene una función aglutinante, cuando vuelve presente al observador, las significaciones imaginarias sociales, porque es "...el signo más rico en significado, pues siempre tiene más de un sentido (el aparente) y nos remite a su sentido oculto. Además, el símbolo está cargado de afecto, es un signo que vincula, que une" (Beuchot, 2007: 9). Ese vínculo se da por medio de una significación social imaginaria, que se construye por "...unos significantes colectivamente disponibles, pero sobre todo unos significados que no existen del modo en el que existen los significados individuales (como percibidos, pensados o imaginados por tal sujeto)" (Castoriadis, 2013: 233-234). Esos significados que aparentemente no existen son la parte oculta del símbolo presente en el *magma*.

Del símbolo emergen los signos específicos presentes en los imaginarios de la ciudad que corresponden al tercer nivel. Estos signos específicos hacen referencia a la construcción simbólica en tercera persona sobre el espacio urbano y sus relaciones, pero es una referencia grupal, ya que se sustenta en las significaciones imaginarias sociales que originan los imaginarios sociales.

Los signos específicos, de los imaginarios *sobre* la ciudad que hacen referencia a las cualidades del espacio de la ciudad o esfera urbana; al referir a la cualidad permiten que se busque "...lo otro en el seno de lo mismo" (Bachelard, 2006: 100). Ese otro portador del significado oculto que es connotado en el signo. Plusvalor simbólico que no es observable en una primera mirada, se significa conforme se simboliza por medio de la analogía que está presente en la cualidad permeada por lo imaginario. Como señala Bachelard, (2006:100): "Imaginar una cualidad es darle un valor que rebasa o contradice el valor sensible, el valor real". La cualidad se vuelve acción que permite la emergencia de la metáfora. Al signo específico se le dota de un halo simbólico que enlaza puentes con los imaginarios que dotan de un sentido diferente a la realidad por medio de la metaforización de la cualidad, porque "...la metáfora no se limita a suspender la realidad natural, sino que, al abrir el sentido del lado de lo imaginario, lo abre también del lado de una dimensión de realidad que no coincide con lo que el lenguaje ordinario expresa bajo el nombre de realidad natural" (Ricoeur, 2001). Una forma encontrar el enlace entre ese lenguaje ordinario de signos unívocos y el sentido equivoco de lo imaginario, se da por medio del uso de la analogía que media ambos casos. De esta forma se puede disminuir la tensión entre los sentidos literales y simbólicos producto de lo imaginario, porque para Beuchot:

...en el imaginario hay una tensión entre los dos lados: el de la literalidad y el de la alegoricidad-simbolicidad. El de la literalidad tiende a quitar su simbolicidad a lo imaginario y reducirlo a signo meramente arbitrario. El signo es meramente arbitrario, es artificial, mientras que el símbolo tiene cierta parte de naturalidad; por eso ha de conservarse (o recuperarse) esa parte natural, que es precisamente la de imagen... Hay que salvaguardar esa parte de imagen de las cosas representadas que tiene el símbolo, so pena de empobrecerlo demasiado". (Beuchot, 2008: 82)

La forma de recuperar o conservar la imagen del símbolo, se puede dar por medio de ubicarlo en la cualidad de los signos específicos usando la analogía como referencia. La cualidad vista como signo y símbolo, usando la definición de Durand (2007: 22); al operar como signo es una cualidad dotada de un sentido arbitrario y adecuado, pero al operar como símbolo su sentido es no arbitrario, no convencional, se basta a sí mismo al no necesitar un significante material.

Sí la cualidad opera como analogía (alegoría de Durand) se presenta como punto medio: no es arbitraria, es parcialmente adecuada, una cualidad de lo significado. La analogía al mediar entre el símbolo y el signo, permite mantener una relación con su referente externo, determina *para sí* la estructura, establece relaciones y sirve como punto de partida para el desarrollo y constitución de isotopías (Greimas y Courtés, 1990). La analogía posibilita la apertura del signo a su significado oculto por medio de la imagen, permite vincular la posibilidad de lo imaginario con la consecuencia de la realidad.

Otra característica de la analogía son sus tres elementos que permiten clasificarla como análoga o analógica. Los elementos para Beuchot (2004: 14) son: "...un nombre común a varias cosas, una razón o concepto significado por ese nombre, y unas relaciones que tienen las cosas analogadas con esa razón significada. Y según esas relaciones, un tipo de analogía es más fuerte que otro". De ahí que la forma en la que opere la analogía respecto al significante, el signo, el símbolo, determine su significado y sentido. Lo que resulta importante al momento de atribuir la cualidad de los signos específicos.

Un modo de ubicar la cualidad analógica de los signos específicos, se puede dar a través de las divisiones de la analogía propuestas por Beuchot (2004, 2005 y 2006) que son: analogía de desigualdad, analogía de atribución y analogía de proporcionalidad.

En la analogía de desigualdad "...la razón significada por el nombre no es diversa en cada uno de los analogados, sino solamente participada de manera desigual, según mayor o menor perfección en el significarla" (Beuchot, 2004: 14-15). Es la analogía más cercana a la univocidad, porque "No hay diferencia en la noción, sino sólo en el grado de su participación..." (Beuchot, 2004: 16). Se predica al atributo en los nombres o las cosas según sus cualidades similares, dando un orden por medio de un nombre común, no una homogenización. Las cualidades de los signos específicos se pueden agrupar por sus atributos, pero diferenciar por su disimilitud de escala de observación, agrupación o participación.

La analogía de atribución "...cumple con la prioridad y la posterioridad en cuanto a la significación... [Por lo tanto]... la razón o noción significada por el nombre sirve de polo o término por relación con el cual los significados son diversos y guardan una jerarquía" (Beuchot, 2004: 16). En los signos específicos no existe un nombre común, se presenta un concepto significado de relación, estructura y orden. Beuchot la divide en cuatro clases: final, eficiente, material y formal, las cuales se relacionan con un analogado principal presente en el resto. Es una cualidad principal que abarca los atributos de las otras.

Respecto a la analogía de proporcionalidad: "El nombre que se da en esta analogía es común, y la razón significada por ese nombre es sólo proporcionalmente la misma. Es decir, los analogados se unifican porque proporcionalmente significan lo mismo..." (Beuchot, 2004: 17). Se divide en dos tipos: analogía de proporcionalidad propia y analogía de proporcionalidad impropia. La primera "es el modo más perfecto de la analogía, pues en ella, el nombre común se dice de ambos analogados sin metáfora, y respetando proporcionalmente las diferencias de uno y otro..." (Beuchot, 2004: 17). La segunda "...es la más cercana a la equivocidad, y sólo se aplica a uno de los términos relacionados, pues sólo uno recibe la denominación o la predicación de manera literal, mientras el otro la recibe de manera metafórica..." (Beuchot, 2004: 17). En los signos específicos su relación con la razón significada se da por medio de la

cualidad que designa la proporcionalidad en base al desnivel del sentido metafórico entre ambos o sus atributos.

Entonces, por medio del uso de la analogía es como se puede dotar de una imagen a los signos específicos que permita identificar el significado oculto, atribuyéndole una cualidad o ubicando la cualidad en los signos por medio de las divisiones de la analogía de Beuchot. De esta forma el significado oculto puede remitir al nivel de los imaginarios sociales, y éstos a la imagen móvil de lo imaginario.

## **2. El imaginario sobre la ciudad en los Manifiestos Futurista y Estridentista**

A principios del siglo XX se vivía un ambiente de transformación en las formas de vida urbana, fenómeno descrito de forma excelente por Simmel (2005). Había nuevos elementos en la escena urbana que cada vez cobraban más importancia: la máquina, el tiempo, la velocidad. En las corrientes artísticas se venían arrastrando relictos del neoclásico, la fuerza del impresionismo y corrientes que mezclaban diseño, arquitectura y arte como el *Art Nouveau* y el *Jugendstil*. Se apostaba que la manufactura de los diseños fuera punto intermedio entre la manufactura industrial y la artesanal. Aún se vivía cierta añoranza por el pasado artesanal pero con expectativas sobre la facilidad que otorgaban las máquinas a ciertos procesos de manufactura o como le nombra Benjamin (2012), la reproducción técnica de la obra, que presentaba nuevas interrogantes respecto a la reproducción manual como el daño al *aura*, o lo que, Anders (2011) llamaba como desnivel prometeico del hombre frente a los productos industriales.

Se estaba frente a una bifurcación que suponía la nueva forma de vida. Por un lado los nuevos desarrollos socio tecnológicos que presentaban nuevos retos y esperanzas en la vida moderna por la popularización de la tecnología, la ciencia y la cultura. Por el otro, la forma de vida tradicional que mantenía modelos de siglos atrás de elites ilustradas y mayorías sin acceso a los nuevos avances. Era una sociedad escindida en la cual emergía una nueva forma de vida del hombre moderno: el sujeto masa de Simmel (2003). Ante este escenario las primeras décadas del siglo XX fueron un caldo de cultivo para el surgimiento de nuevas vanguardias y corrientes que le apostaban a la nueva forma de vida moderna que imperaba en Occidente. A pesar de la herida a la modernidad, que representó la Primera Guerra Mundial como intento de mantener formas políticas premodernas como los imperios, el proyecto de la modernidad se pudo reorganizar.

Aprovechando la masificación de los medios de comunicación por los avances en las técnicas de reproducción, surgió en el arte, un nuevo modo de presentar las vanguardias: los manifiestos. Para Hobsbawm (2013) los manifiestos corresponden al siglo XX y eran el medio por el cual las vanguardias se anunciaban y hacían propaganda, donde se tenían posturas colectivas, no personales, escritas con humor e ingenio.

Para este texto de los imaginarios *sobre* la ciudad se emplean dos manifiestos representativos para Europa y México de las primeras décadas del siglo XX: el futurista y el estridentista.

El futurismo hace su aparición en la escena artística moderna, a través, de una inserción pagada en la primera plana del periódico italiano *Le figaro* el 20 de febrero de 1909 firmado por Filippo Tomaso Marinetti. Esa publicación fue el provocativo Manifiesto Futurista, el cual marca la pauta e inicio de una serie de manifiestos en diversas corrientes artísticas, así como su contenido, construyó un imaginario de ciudad basado en una modernidad que rompe con el pasado que apuesta por la tecnificación, la velocidad, el progreso y el dinamismo de la vida moderna. En cuanto a su estética, el movimiento, influyó en la imagen de la tecnociedad de Metropolis de Fritz Lang. El manifiesto fue tan incendiario y provocador, en su sentido de plantear un rompimiento con el pasado y asimilar la modernidad, que en momentos raya en el fascismo, sistema de pensamiento con el que simpatizaba Marinetti que llegó a escribir junto a Mussolini una primera versión del manifiesto fascista en 1919 desechada en el Parlamento (Gompertz, 2013).

La ciudad imaginada presente en el manifiesto futurista sustenta sus cualidades en la movilidad (se elogia a la belleza de la velocidad) y los signos latentes de las ciudades industriales modernas. Asignando lo móvil como elemento diferenciador a las corrientes artísticas anteriores, puntualizado en las corrientes literarias a las que cualifica como una "...inmovilidad pensativa, el éxtasis y el sueño". Ante esto ellos su autodefinición y autorreferencia se dan como un "...movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso de corrida, el salto mortal, el cachetazo y el puñetazo" (Marinetti, 1909). Estas cualidades corresponden a características presentes en las ciudades modernas, donde lo agresivo puede corresponder a la competencia por el espacio, la construcción del Otro como una amenaza, la negación de sujeto. La ciudad moderna deja de ser un espacio de relaciones cara a cara, por lo tanto, la agresión (en un sentido simbólico) se vuelve parte de la forma de vida urbana. El insomnio febril se puede relacionar con la constante luminosidad de las ciudades y sus interacciones constantes en el día y la noche. La ciudad no descansa, no duerme, su metabolismo es constante durante toda la noche. El paso de corrida y el salto mortal son acciones cotidianas de los habitantes de las ciudades, que en su día a día en su modalidad de transeúntes el tiempo y la velocidad son sus elementos que significan sus recorridos porque siempre se tiene que llegar a un punto. El cachetazo y el puñetazo son signos metafóricos de la violencia invisible de la cotidianidad urbana.

Las cualidades que son asignadas en la construcción del imaginario *sobre* la ciudad moderna en el Manifiesto Futurista son: *grandes masas agitadas por el trabajo, marchas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas, violentas lunas eléctricas, estaciones ávidas devoradoras de serpientes que humean, fabricas suspendidas de las nubes por los retorcidos hilos de sus humos, puentes semejantes a gimnastas gigantes que husmean el horizonte, las locomotoras de pecho amplio que patalean sobre los rieles, vuelo resbaloso de los aeroplanos cuya hélice flamea al viento como una bandera y, una masa entusiasta* (Marinetti, 1909).

La multitud de un proletariado de rostros anónimos, el progreso de la tecnificación en las comunicaciones y transportes, los paisajes urbanos de la modernidad. Son fenómenos de la primera modernidad retratados metafóricamente en el manifiesto futurista. Al primer caso corresponden los obreros inconformes y sus manifestaciones, consecuencia de la interacción hombre-máquina. En el segundo caso se representa al alumbrado público, los trenes, los aviones, la modernidad manifestada en su principal conquista: la del tiempo y el espacio. El

último caso refiere a la industria, a las estaciones de ferrocarril, a los grandes puentes que configuraron una nueva imagen de la ciudad que generó un imaginario del progreso.

El manifiesto futurista retrató metafóricamente el estado de la época: el surgimiento y generalización de los grandes desarrollos tecnológicos que transformaban las ciudades. La ciudad hizo a un lado lo animal, lo artesanal, lo oscuro. La ciudad se llenó de máquinas, fábricas y luminosidad. Una nueva forma de vida urbana se gestaba en la época y quedó plasmada, de forma general, en el Manifiesto Futurista que sirvió de pauta e inspiración para subsecuente movimientos artísticos. En el caso de México uno de estos movimientos fue el Estridentismo.

Once años después del Manifiesto Futurista, Europa vivió la Primera Guerra Mundial y México la Revolución Mexicana. En esta coyuntura mundial y regional, México se reconstruía e iniciaba la consolidación del proyecto de la modernidad bajo el nuevo régimen de gobierno revolucionario. Es en este contexto que aparece el Manifiesto Estridentista en 1921.

El Manifiesto Estridentista formó parte de un proyecto cultural de un grupo de jóvenes poetas, artistas gráficos y plásticos, basado en la construcción imaginaria de Estridentópolis, una ciudad literaria. El autor del manifiesto fue Manuel Maples Arce y lo tituló *Actual no. 1, Hoja de vanguardia, Comprimido Estridentista*, el cual aparece en los muros de la Ciudad de México. Así como Marinetti entabló una relación con Mussolini, Maples Arce fue secretario de gobierno en el gobierno del general Heriberto Jara en Veracruz. Además de Maples Arce otros miembros del Movimiento Estridentista trabajaron con Jara, quienes llegaron a proponer en tono de broma, el cambiar el nombre de la capital del Estado (Jalapa) por el de Estrendópolis. El movimiento perdió fuerza con la destitución de Jara como gobernador de Veracruz ocurrida en 1926 lo que obligó que los estridentistas abandonaran la ciudad de Jalapa y con ello el inicio del fin del movimiento (Pappe, 2006).

Tanto en su tono cínico, provocador y transgresor, así como su contextualización y circunscripción al espacio urbano, el Manifiesto Estridentista tiene mucha influencia del futurista del cual retoma parte de sus planteamientos, pero a su vez, le permite profundizar en la propuesta futurista, sobretodo, en lo que concierne a la relación hombre-espacio urbano en la modernidad. Para Pappe (2006: 23-24), lo que en su momento aglutinó al movimiento fue: "...la transformación de la mirada y las perspectivas, el impacto sobre espacio y tiempo, la percepción de uno mismo como sujeto fragmentado en un mundo fragmentado que se encuentra en un proceso de transformación posiblemente más radical de lo que las historias sobre la revolución permitan ver". El manifiesto es la voz del sujeto fragmentado urbano de la modernidad, sujeto-individuo que está inmerso en un mundo de estímulos e imágenes vertiginosas, como lo describía Simmel a inicio del Siglo XX, pero por medio del arte construye una diatriba liberadora.

La ciudad imaginada que presenta el Manifiesto Estridentista, tiene similitudes con la del futurismo, por ejemplo, mencionan las siguientes cualidades de la ciudad: *la belleza actualista de las máquinas, de los puentes gímnicos reciamente extendidos sobre las vertientes por músculos de acero, el humo de las fábricas, el régimen industrialista de las grandes ciudades palpitantes, la crisantema eléctrica se despetala en niveles mercuriales* (Maples Arce, 1921). Por influencia directa del futurismo y por ser los elementos de la época que estaban transformando y configurando el nuevo espacio urbano, es que se presenta la similitud. Un

posible objetivo de dicha descripción del espacio era referenciar a través de la metáfora, los nuevos elementos morfológicos de la ciudad producto del avance socio tecnológico. Pero no todos los elementos que describen se vinculan con los futuristas, por el hecho que el autor del documento provenía de un estado portuario, se presentan elementos vinculados al mar, como: *las emociones cubistas de los grandes trasatlánticos con humeantes chimeneas de rojo y negro, anclados higroscópicamente junto a los muelles efervescentes y congestionados* (Maples Arce, 1921).

El sujeto fragmentado, al que refiere Pappé (2006), presente en el manifiesto, se da en parte por el origen de Maples Arce. Él provenía de la provincia y se instala en la Capital de México, lo cual representa en un gran impacto en los estímulos al sistema nervioso proveniente de la forma de vida urbana, si se ubica desde la postura de Simmel (2005), la cual ayuda a interpretar las analogías usadas por Maples Arce en sus referencias al tranvía, los rascacielos, las noticias, los carteles, los automóviles, la esclavitud del tiempo, los medios de comunicación. Elementos que configuran la nueva forma de vida urbana, a los hace referencia como: *aquel sitio de automóviles remendado de carteles estupendos y rótulos geométricos, el hombre no es un mecanismo de relojería nivelado y sistemático, en el periódico amarillista hay tonterías ministeriales, las noticias se expanden por telégrafo sobre rascacielos, esos rascacielos tan vituperados por todo el mundo, entre sus tejidos musculares se conmueve el ascensor eléctrico y, los provincianos planchan en la cartera los boletos del tranvía reminiscente* (Maples Arce, 1921). Todos estos elementos representan el sentido y la imagen de la ciudad en la interpretación del sujeto que ha llegado de la provincia y se encuentra con la forma de vida de la metrópoli, y desde la cual, construye su imaginario *sobre* la ciudad.

Se pueden ubicar dos formas diferentes en que operan los imaginarios sobre la ciudad en los manifiestos futurista y estridentistas. El primero refiere a las significaciones imaginarias primarias y va construyendo el imaginario social de la ciudad moderna como un imaginario instituyente. El segundo parte de ese imaginario e interpreta la ciudad moderna desde la lectura del observador que se encuentra por primera vez inmerso en esta forma de vida. Los modos de operar la referencia y los atributos corresponden a distintos niveles jerárquicos y de diferenciación, pero tienen su punto de encuentro en los imaginarios *sobre* la ciudad.

### **3. A manera de conclusión**

Una observación importante de Castoriadis (2013: 230-230) respecto a la posibilidad de cosificación de los imaginarios por parte del observador, se centra en su significación y representación, porque: "Las significaciones imaginarias sociales no existen, propiamente hablando, en el modo de una representación; son de otra naturaleza, para el cual es vano buscar una analogía en los otros terrenos de nuestra experiencia". Lo anterior lleva a un punto importante en los estudios sobre imaginarios, porque al momento de no existir un significante que refiera a las significaciones imaginarias sociales, su representación se complejiza. La imagen para ubicarse fuera del orden de lo imaginario tiene que ser simbolizada, de ahí que para Castoriadis pierda su naturaleza. La analogía sobre la imagen que puede mediar entre la imagen reificada y la imagen *en sí*, tiene que ubicarse en la cualidad y regresar la imagen al

símbolo en el que se presentan elementos de lo imaginario. De esta forma la imagen-símbolo opera como mediador entre lo simbolizado y lo imaginado.

Por ejemplo, la imagen-símbolo de la ciudad moderna para los futuristas es construida como un elemento que rompe con el pasado al que hay que sumarse para instaurar un progreso apoyado en los desarrollos tecnológicos. La ciudad tiene que ser móvil, imponente, renovada y reconstituida para que deje de ser un simple museo de sitio. La modernidad está aquí y ahora, el hombre tiene que vivir en la "...eterna velocidad omnipresente" (Marinetti, 1909). El tiempo de la espera corresponde a la esfera doméstica, la ciudad muda y la velocidad se ha vuelto su principal característica, no hay tiempo para esperar y estar inmóvil, la nueva estética es la que representan lo móvil.

Mientras que en los estridentistas la imagen símbolo de la ciudad moderna, la construyen tomando como base las significaciones que provienen del *magma* del imaginario de ciudad moderna de los futuristas, pero parte de una interpretación ligaba a una visión de la forma de vida de una ciudad media, no de la gran metrópoli. Busca reivindicar al hombre emocional frente al racional de la modernidad, porque "La emoción sincera es una forma de suprema arbitrariedad y desorden específico". La cual se antepone a "... las emociones personales electrolizadas en positivo de los nuevos procedimientos técnicos, porque estos cristalizan un aspecto unánime y totalista de la vida" (Maples Arce, 1921). La ciudad moderna es el lugar del hombre alienado, el que ha perdido la voluntad del ser, el hombre masa inmerso en una homogenización totalitaria que ha dado la tecnificación. Pero este hombre moderno por medio de la velocidad encuentra una nueva forma de experiencia estética en el espacio urbano.

Dado la forma en la cual son empleadas las metáforas sobre el espacio urbano por parte de los dos movimientos, se puede decir que el Futurismo opera como un imaginario instituyente y el Estridentismo como un imaginario instituido. Lo cual da pautas para ir comprendiendo la forma en la que operan los imaginarios *sobre* la ciudad.

### **Referencias Bibliográficas**

- Anders, G. (2011). *La obsolescencia del hombre* (Vol. I). España: Pre-Textos
- Aragón, M. (2013). Los imaginarios de la ciudad desde la semiótica de segundo orden. En: González, D., A. Narváez, H. Roldán y J. Chávez (compiladores). *Ciudades Red: Una visión a través de los imaginarios urbanos* (72-89 pp.). México: UdeG/UANL/UAS/UACJ.
- Bachelard, G. (2006). *La tierra y las ensoñaciones del reposo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (2012). *El aire y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W. (2012). *Obras*. Libro I/vol. 2. Madrid: Abada.
- Beuchot, M. (2004). *Hermenéutica, analogía y símbolo*. México: Herder
- Beuchot, M. (2005). *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*. México: UNAM/Editorial Itaca
- Beuchot, M. (2006). *Lineamientos de hermenéutica analógica*. México: CONARTE.

- Beuchot, M. (2007). *Hermenéutica, analogía, símbolo, mito y filosofía*. UNAM, México.
- Beuchot, M. (2008). *Imaginario social y hermenéutica analógica*. En: *Las posibilidades de lo imaginario* (81-93 pp.). Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Castoriadis, C. (2005). *Los dominios del hombre*. Barcelona: Gedisa.
- Castoriadis, C. (2013). *La institución imaginaria de la ciudad*. México: Tusquets.
- Durand, G. (2007). *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Gompertz, W. (2013). *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno*. México: Taurus.
- Greimas, A. J. y J. Courtés (1990). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos.
- Hobsbawm, E. (2013). *Un tiempo de rupturas. Sociedad y cultura en el siglo XX*. México: Crítica.
- Luhmann, N. (1998). *Sistemas sociales. Lineamientos para una teoría general*. México: Anthropos/UIA/ITESO.
- Maples-Arce, M. (1921). *Manifiesto Estridentista. Artes poéticas* <http://artespoeticas.librodenotas.com/artes/1571/manifiesto-estridentista-1921> (consultado agosto 2013)
- Marinetti, F. (1909). *El Manifiesto Futurista*. [www.upf.edu/materials/fhuma/hcu/docs/t5/art/art12.pdf](http://www.upf.edu/materials/fhuma/hcu/docs/t5/art/art12.pdf) (consultado agosto 2013)
- Pappe, S. (2006). *Estridentópolis: urbanización y montaje*. México: UAM-A.
- Ricoeur, P. (2001). *La metáfora viva*. Madrid: Editorial Trotta.
- Simmel, G. (2003). *Cuestiones fundamentales de sociología*. España: Gedisa.
- Simmel, G. (2005). "La metrópolis y la vida mental". *Bifurcaciones*, primavera, número (004). Chile.