

29
20j

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



LA COHERENCIA EN EL DISCURSO POETICO
DE MANUEL MAPLES ARCE

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPANICAS

PRESENTA:

MA. DEL REFUGIO PEREZ PAREDES



SRIA. ACADEMICA DE
SERVICIOS ESCOLARES



MEXICO, D. F.

1997

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

	pp.
1. Introducción.....	1
2. Marco histórico.....	7
2.1. Fenómenos políticos, económicos y sociales de México en la década de los años veinte.....	7
2.1.1. El Ateneo de la Juventud.....	14
2.1.2. La generación de 1915.....	15
2.1.3. La obra vasconcelista.....	16
2.1.4. Las artes plásticas.....	16
2.1.5. Los contemporáneos.....	17
2.2. Causas, postulados y consecuencias del movimiento estridentista.....	20
2.2.1. Orígenes de la vanguardia.....	20
2.2.1.1. Los movimientos de vanguardia.....	25
2.2.2. El estridentismo.....	36
3. Lingüística textual.....	40
3.1. La coherencia textual.....	40
3.1.1. La cohesión superficial.....	43
3.1.2. Coherencia global.....	44

3.1.3. Coherencia pragmática.....	45
3.1.4. Coherencia interna: isotopía.....	46
3.2. Formas de coherencia textual.....	46
3.2.1. Repetición.....	47
3.2.1.1. Sustitución léxico sinonímica.....	47
3.2.1.2. Sustitución pronominal.....	48
3.2.1.3. Elipsis.....	51
3.2.2. Relaciones semánticas entre lexemas.....	52
3.2.2.1. El valor lingüístico.....	52
3.2.2.2. Designación, significado y sentido.....	54
3.2.2.3. Relaciones semánticas entre lexemas (polisemia, homonimia, antonimia, hiponimia e hiperonimia).....	56
3.2.2.4. Teoría del campo semántico.....	59
3.2.3. Topicalización.....	65
4. Análisis de las formas de coherencia textual en cinco poemas de Manuel Maples Arce.....	67
4.1. Repetición (4.1.1.sustitución léxica sinonímica, 4.1.2.sustitución pronominal, 4.1.2.1.proformas, 4.1.2.2.pronombres, 4.1.2.3.proadverbios, 4.1.2.4.pro-oraciones, 4.1.3.elipsis).....	67

1. Introducción

La lingüística tradicional había considerado a la oración (relación predicativa sujeto-predicado) como la mínima unidad comunicativa. La lingüística del texto considera al texto o discurso, es decir, al conjunto signífico coherente como la mínima unidad de comunicación; en efecto, no nos comunicamos con oraciones, sino con un conjunto de oraciones y enunciados llamado texto o discurso. Esta teoría ha alcanzado grandes avances en nuestros días, aunque no ha sido fácil integrar la visión de quien hace microlingüística (análisis oracional) para orientarlo hacia los estudios macrolingüísticos (textuales). No negamos la importancia del análisis microlingüístico, pero consideramos que, una vez superado, hay que abordar el texto. Ya no se discute la necesidad de estudiar la lingüística en niveles supraoracionales, pero todavía hay casos de lingüistas que rechazan la idea de extender la oración y la gramática a niveles macrolingüísticos. No obstante, se puede hablar ya de una tendencia bien definida hacia la lingüística del texto, bastante respetada y aceptada.

Para poder aprehender y comprender en su totalidad la forma en que funciona la lengua (tanto práctica como teóricamente) no es suficiente el conocimiento de las estructuras fonológicas, morfológicas, sintácticas y

el análisis del léxico, también es menester apreciar y analizar las estructuras y funciones del texto o discurso, es decir, los mecanismos que determinan la configuración y contenido del texto, ya que éste es la unidad fundamental de comunicación.

Entre los estudios de lingüística del texto destacan aquellos que se refieren a la coherencia y cohesión del texto. Una de las características del texto es su coherencia, es decir, la relación entrañable y la dependencia que guardan los elementos que lo constituyen, y que, por lo tanto, lo cohesionan para que se nos ofrezca como comunicable. De esta manera, asociamos la coherencia de un texto con su grado de aceptabilidad. Cabe señalar que existen dos tipos de aceptabilidad; la aceptabilidad gramatical, que se refiere al hecho de que un discurso debe estar construido de acuerdo con las reglas sintácticas de una lengua; y la aceptabilidad semántica que, más que tomar en cuenta la buena construcción sintáctica, pone énfasis en el sentido de un texto, es decir, que dicho texto sea entendido por el interlocutor. Así, puede haber textos sintácticamente mal formados, pero que son entendidos por el interlocutor, o bien, textos gramaticalmente aceptables, pero que no expresan ningún sentido.

Por ejemplo,

El inteligente elefante es un tonto reptil fanerógamo.

es una oración gramaticalmente aceptable, ya que respeta todas las reglas de construcción sintáctica de la lengua; pero es inaceptable desde el punto de vista semántico, ya que hay toda una serie de contradicciones en ella. Un elefante no puede ser inteligente, ya que esta es una característica propia del hombre; no puede haber simultáneamente inteligencia y tontería; un elefante no puede ser un reptil; y finalmente, ni un elefante, ni un reptil pueden ser fanerógamos.

En cambio, una oración como

Yo cabo en caja,

donde la construcción sintáctica no sigue la reglas permitidas por el sistema lingüístico, pero es aceptable semánticamente, en tanto que es entendible para el interlocutor.

Es bien sabido que el pensamiento funciona con leyes lógicas y que la lengua es expresión del pensamiento, por lo que la lengua tiene un principio lógico. Esto no significa que aceptemos que la lengua se rija sólo por un tipo de lógica. El hombre es un ser lógico. La lengua es un sistema natural que acepta las leyes de la lógica formal, pero también otros lenguajes formales, como la lógica dialéctica, por eso la lengua necesita

explicaciones que superan a las permitidas por la lógica formal (aristotélica y matemática).

La lingüística textual ha advertido en el texto formas lingüísticas que le dan coherencia y cohesión, como la repetición, la presencia de sinónimos, de pronombres, proformas, proadverbios, pro-oraciones, campos semánticos y orden sintáctico. Así un texto puede ser aparentemente incoherente, pero al encontrar estas formas, apreciamos su coherencia.

Este trabajo presenta un análisis de coherencia en el discurso poético de Manuel Maples Arce; se centra únicamente en cinco poemas: "Esas rosas eléctricas...", "Y nada de hojas secas...", "Canción desde un aeroplano", "T.S.H." y "Primavera", incluidos en *Las semillas del tiempo*.

Manuel Maples Arce es un poeta mexicano de vanguardia; pertenece al movimiento estridentista. Antes de hablar acerca del estridentismo, intentaré definir las tesis fundamentales de los movimientos de vanguardia.

La vanguardia se caracteriza por romper con la uniformidad; son movimientos de ruptura que niegan la racionalidad impuesta por el mundo

moderno; niegan la necesidad del pensamiento lógico-racional y anteponen a él la expresión libre y anárquica del pensamiento, a través de frases inconexas, de discursos "incoherentes".

Se declaran en contra de lo racional, ya que la razón ha llevado al hombre a destruirse. Los vanguardistas vivieron el terror y crimen de las guerras mundiales. Esta vivencia tan dolorosa los empujó a negar toda la cultura y el arte tradicionales, para proponer nuevos valores sociales y estéticos.

En el campo literario, dicha negación de lo racional se manifiesta en un discurso sin nexos gramaticales, en un *continuo* de frases e imágenes inconexas, a través de la eliminación de preposiciones, conjunciones, adjetivos, verbos, etc; se emplean metáforas insólitas y sorprendentes donde unen elementos que en la realidad son abismalmente desemejantes y, entre otras formas incluyen el ruido en la poesía como expresión del mundo contemporáneo.

El propósito vanguardista consistía en irrumpir en forma estrépito en el escenario artístico, para causar desconcierto y escándalo en los espectadores, y así, demandar el caos social.

La vanguardia mexicana, el estridentismo, adquiere sus tesis a partir de una reflexión y crítica del pasado literario mexicano y de un evidente influjo de la vanguardia europea. El estridentismo niega también la racionalidad en pro de la expresión libre e "incoherente" de las ideas.

Los poemas que analizo en este trabajo pertenecen al principal exponente del movimiento estridentista, Manuel Maples Arce, quien se propone romper con toda la tradición decimonónica de la poesía mexicana. Retoma algunas de las tesis futuristas y dadaístas, como la idea de movimiento; el poema debe ser elástico, móvil, ruidoso, estridente. Sus textos cantan a las máquinas, ya que éstas se encuentran integradas a la realidad actual, y la poesía debe hacer arte con todo lo que rodea al hombre. Pretende ser anárquico en el arte y poetizar sin atadura alguna, incluso sin dependencia de la razón.

Mi trabajo se propone demostrar que en el discurso existen elementos lingüísticos que le dan coherencia y lo cohesionan, y que dichos elementos aparecen en los textos de Manuel Maples Arce. Pretendo determinar cuáles son esas formas lingüísticas en los poemas de Maples Arce y, colegir, por lo tanto, que el discurso poético de este autor es coherente y unitario, es decir, aceptable, desde el punto de vista comunicativo.

2.Marco histórico

2.1. Fenómenos políticos, económicos y sociales de México en la década de los años veinte (generalidades).

En el año de 1920 se clausuró la revolución; el obregonismo, aprovechando los daños que aquejaban al régimen carrancista, ascendió al poder, otorgándole estabilidad a una naciente burguesía frente a las masas. El gobierno carrancista se hallaba bajo la presión de los Estados Unidos que exigían la intervención militar en México para proteger las inversiones hechas en la industria petrolera. El ejército mexicano, estando así las cosas, tomó parte en favor de Obregón; la división entre carrancistas y obregonistas era ya pronunciada. Comenzaron las sublevaciones en el interior del país y Carranza se encontraba aislado, de manera que tuvo que huir, mientras Obregón entraba triunfante a la ciudad. El Congreso eligió como presidente interino a Adolfo de la Huerta.

Obregón intentó crear un gobierno con base burguesa, pero una burguesía distinta, formada por los rancheros del norte, excluyendo a los antiguos terratenientes y a los burgueses industriales, que eran todavía muy débiles. Se cuidó de contener a las masas a través de concesiones y, además, se apoyó en ellas para enfrentar la presión estadounidense.

Esta nueva burguesía surgida de la revolución y de la rapiña inescrupulosa del aparato estatal permitió y favoreció la participación económica de la antigua, pero manteniéndola subordinada a ella y negándole toda representación política.¹

Estados Unidos veía una latente inestabilidad en los sucesores de Carranza, por ello no se atrevía a reconocer ni al gobierno de de la Huerta ni al de Obregón. No fue sino hasta 1923 que Obregón obtiene el reconocimiento diplomático, cuando se firman los tratados de Bucareli por los cuales se establecía el compromiso de respetar los derechos de propiedad de los ciudadanos estadounidenses en México. En este mismo orden, Obregón reconoce a la Unión Soviética y establece relaciones diplomáticas con ella, al año siguiente.

La corrupción tomó el carácter de institución oficial, ya que el saqueo en gran escala a los fondos públicos se volvió descarado, con ello se desarrolló la burguesía que invirtió sus hurtos en empresas bancarias, industriales o comerciales conformando el naciente capitalismo.

¹ Gilly, Adolfo. *La revolución interrumpida*, p. 350.

El gobierno obregonista fue el modelo de los posteriores regímenes de la burguesía mexicana que jamás pudieron alejarse de la revolución e hicieron de ella su herramienta de legitimación.

La revolución terminada en 1920 se convirtió desde entonces en la propaganda oficial, en una revolución ininterrumpida bajo la dirección del Estado Mexicano; y en los hechos prácticos, en una revolución estrangulada por ese mismo Estado.²

El problema de la tenencia de la tierra resonaba con mucha más fuerza creando una oposición entre campesinos y terratenientes. El problema no resuelto en los años veinte era el de si la tierra seguiría siendo patrimonio de la nación transfiriendo su usufructo a las comunidades, o si transferiría la propiedad a los individuos. Debido a la detención de la tierra y del poder ocurrieron hechos sangrientos entre la nueva clase gobernante: asesinaron a Lucio Blanco, a Field Jurado, y al mismo Obregón en 1928; tuvo lugar, además, la matanza de Huitzilac en 1927.

La fundación del Partido Nacional Revolucionario en 1929 fue la tentativa institucional de Calles para poner fin a este juego infernal entre la clase gobernante y, dentro de su partido y sede real del poder al mismo tiempo, el ejército surgido en la revolución. Pero era una tentativa al nivel del aparato estatal, no de las realidades sociales, y el propio Calles terminó por falsear el mecanismo con su presencia dominante.³

² *Ibid.*, p. 353.

³ *Ibid.*, p. 360.

Cuando en 1923 Obregón favoreció la candidatura de Calles, Adolfo de la Huerta se rebeló en contra, pero no logró dar un golpe fuerte contra Calles, pues el gobierno mexicano había recibido el apoyo político y militar del gobierno estadounidense, y así Calles asumió la presidencia en 1924. Para dirigir el sistema económico se encargó de crear el Banco de México, las comisiones nacionales de irrigación y de caminos, el Banco Nacional de Crédito Agrícola y Ganadero, etc., que le dieron cierta estabilidad política y económica al país. Dicha estabilidad se pierde, sin embargo, hacia 1926 al enfrentarse la Iglesia y el Estado. Ya durante el gobierno de Obregón las relaciones entre ambas partes eran tensas. Había nacido la Asociación Católica de Jóvenes Mexicanos que se pronunciaba en contra del régimen. En 1923 las relaciones adquirieron un matiz más rígido debido a la expulsión del nuncio apostólico y a la detención de la construcción del monumento a Cristo Rey.

Hacia 1926 salió a la luz pública una declaración del arzobispo José Mora y del Río contra la Constitución de 1917. El gobierno respondió con el cierre de escuelas y conventos, y deportó a 200 sacerdotes extranjeros. Ante tales circunstancias se formó la Liga Nacional de la Defensa de la Libertad Religiosa; se suspendieron los cultos, aunque en algunos sitios prosiguieron de manera clandestina, y estalló la rebelión armada.

El programa del movimiento fue la llamada Constitución Cristera, con la que se pretendía reemplazar la de 1917, eliminando no sólo las cláusulas anticlericales, sino [sic] la reforma agraria.⁴

En 1928 Calles y el episcopado se entrevistaron sin llegar a una solución. En 1929 Portes Gil reanudó el diálogo con la intervención del embajador norteamericano, Dwight Morrow. Se reanudaron los servicios religiosos y el ejército cristero dejó las armas. El gobierno se comprometió a llevar a cabo sus disposiciones originales, pero con tolerancia.

José Vasconcelos se encontraba decepcionado de la revolución por la corrupción de sus líderes, así como por el poco o nulo empeño que tenían los gobernantes para cumplir con la Constitución. Así, en 1929 se presentó como candidato opositor denunciando el vacío moral del gobierno callista. Vasconcelos ganó las elecciones, pero jamás fue reconocido su triunfo y tuvo que salir exiliado.

La política exterior aplicada por Calles favoreció los intereses del gobierno de los Estados Unidos. Modificó la legislación petrolera mexicana para apoyar a empresas norteamericanas; mientras tanto en lo interno declaró el fracaso de la reforma agraria, y las relaciones con el sector obrero organizado perdieron fuerza. No obstante, la política

⁴ Meyer, Lorenzo. "El primer tramo del camino" en *Historia General de México*, p. 1190.

económica callista tenía un plan reconstructor. J. Pani en 1917 organizó el primer Congreso Nacional de industriales que daría lugar al desarrollo de la clase media. La industria petrolera se encontraba en próspera situación; el país ocupaba el segundo lugar en la producción mundial. Se quería evitar la instauración de empresas transnacionales. Se crearon empresas bancarias para sanear los créditos financiero y presupuestal del gobierno. Se tenía gran fe en la técnica como herramienta para mejorar la infraestructura. Las reformas apuntaban hacia varios aspectos: devolución de bienes a manos privadas de los Ferrocarriles Mexicanos; creación del impuesto sobre la renta; un plan de ahorro estatal, eliminando departamentos de diversas secretarías, construcción de caminos y puertos marítimos; creación de un impuesto especial sobre la gasolina, automóviles y llantas. Se planteó una campaña de irrigación y apertura de nuevas tierras de cultivo con el fin de obtener cultivos comerciales para exportación; al mismo tiempo se crearon escuelas agrícolas que fuesen capaces de incrementar tanto la facultad de producción como la de consumo. En 1926 se enviaron técnicos al extranjero para dotar a las escuelas de personal docente de alto nivel.

El país enfrentó una nueva crisis cuando al finalizar el gobierno callista, las dos figuras políticas más importantes, Obregón y Calles, se enfrentaron lanzando cada uno a su propio candidato. Calles a Arnulfo R.

Gómez y Obregón a Francisco R. Serrano. Ambos candidatos terminaron por independizarse de sus jefes, por lo que Obregón consideró que era mejor ocupar nuevamente la presidencia. Calles aceptó la modificación de la Constitución para que Obregón pudiera reelegirse. El primero de junio Obregón se veía como el vencedor, pero el 17 de julio fue asesinado por León Toral, asesinato aparentemente planeado por los cristeros. Sin embargo, Calles fue culpado por los obregonistas. La presidencia fue ocupada provisionalmente por Emilio Portes Gil.

Calles anunció en 1928 la creación del Partido Nacional Revolucionario para tratar de resolver pacíficamente la sucesión presidencial, pero no lo consiguió. En 1929 llegó a la presidencia Pascual Ortiz Rubio sin que hubiera tenido una participación destacada. Un grupo de generales dirigido por Gonzalo Escobar declaró que Calles pretendía perpetuarse en el poder, pero no constituyó un peligro real porque el gobierno central contaba con el apoyo extranjero. Esta fue la última rebelión militar del periodo posrevolucionario.

En cuanto al aspecto cultural marcaremos varias etapas:

2.1.1. El Ateneo de la Juventud.

Hacia 1906 se reunió un grupo de intelectuales entre los que destacan Alfonso Reyes, Antonio Caso, José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña, etc. con el fin de leer a los clásicos, y el 28 de octubre de 1909 se fundó el Ateneo de la Juventud, adhiriéndose al grupo mencionado: Julio Torri, Martín Luis Guzmán, Carlos González Peña, Isidro Fabela, Diego Rivera, Manuel M. Ponce, Julián Carrillo, Enrique González Martínez, etc. En 1910, con motivo del centenario de la Independencia, Justo Sierra creó la Escuela de Altos Estudios y la Universidad Nacional. Vasconcelos comenzó su proyecto de incorporación cultural de México al resto de Hispanoamérica, y en 1912 los ateneístas iniciaron la Universidad Popular Mexicana. Intentaron destruir las bases sociales y educativas del positivismo con un retorno al humanismo y a la tradición clásica, propusieron un método riguroso y estricto en las tareas de investigación, criticaron la relajación moral del régimen porfirista, opusieron el libre albedrío al darwinismo social. Fueron precursores de la revolución y creadores de la revolución cultural. Afirmaron que la autonomía cultural, exenta de imposiciones políticas, es un factor determinante en el proceso de reorganización social.

Finalmente el grupo se disolvió y cada uno de sus integrantes trabajó aisladamente, ya sea por razones de exilio o porque se hallaban decepcionados del proyecto libertario que suponía el movimiento revolucionario.

2.1.2. La generación de 1915.

Estaba integrada por Vicente Lombardo Toledano, Manuel Gómez Morín, Alfonso Caso, Teófilo Olea y Leyva, Miguel Palacios M., Alberto Vázquez del Mercado, Manuel Toussaint, Narciso Bassols, Antonio Castro Leal y Daniel Cosío Villegas. Estaban unidos por razones comunes como la repercusión social del asesinato de Francisco I. Madero, la dictadura huertista, el desencanto de la revolución y el desamparo, ya que invadía al país un desinterés cultural (aumenta el analfabetismo y la sociedad se reduce al caos).

Consideraron que el problema esencial de México no radicaba en el desorden económico, sino en la carencia de una espiritualidad superior; aceptaron que la revolución no se interesa por la estructura cultural, sino por la económica. La solución que propusieron ante el caos social, político y económico residía en una creencia inminente en la ciencia, en la técnica; el país se salvaría a través del conocimiento riguroso. Había que

construir el país, y a las instituciones, observando las leyes científicas que determinan la realidad y afianzándose en la técnica.

2.1.3. La obra vasconcelista.

Después de la revolución se intentó llegar a la esencia del nacionalismo. Vasconcelos elaboró un plan de reconstrucción nacional a través de la cultura. Con la creación de centros culturales intentó disminuir el analfabetismo. Para fomentar las artes creó un Departamento de Bellas Artes. Empezó un programa de incorporación indígena por medio de un sistema escolar nacional. Su interés nacionalista se debe, primero, al desorden en que quedó el país después del movimiento revolucionario, segundo, a la desilusión ante el ideal europeo y, tercero, al creciente influjo norteamericano.

2.1.4. Las artes plásticas.

Bajo el mecenazgo vasconcelista la Escuela Mexicana de Pintura logra reflejar la época revolucionaria. El muralismo toma su contenido del libro del *Génesis*, y del marxismo y la lucha de clases populares. Los muralistas afirman el hecho de que su arte es del pueblo y repudian a los pintores elitistas. En 1923, David Alfaro Siqueiros, Xavier Guerrero,

Fernán Revueltas, Diego Rivera, J. Clemente Orozco y Carlos Mérida firman el Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores:

El arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas [...] Repudiamos la pintura llamada de caballete y todo el arte de cenáculo ultraintelectual por aristocrático y exaltamos las manifestaciones del arte monumental por ser de utilidad pública. Proclamamos que toda manifestación estética ajena o contraria al sentimiento popular es burguesa y debe desaparecer porque contribuye a pervertir el gusto de nuestra raza, ya casi completamente pervertido en las ciudades.⁵

Pretendían captar lo genuinamente mexicano en pos de abreviar en el nacionalismo, pero desde un punto de vista original. El muralismo presenta obras de calidad extraordinaria, de una riqueza de contenido y de una absoluta originalidad.

2.1.5. Los contemporáneos.

Aunque en materia poética pervivía el Modernismo, figuras como Tablada y López Velarde contribuyen a que surja un nuevo tipo de poesía. Tablada decidió romper con el Modernismo, negando el academicismo e introduciendo formas poéticas importadas del Japón en sus conocidos *Hai-kú*. Por su parte, López Velarde logró nacionalizar el idioma español a

⁵ Cindo por Monsiváis, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX" en *Historia General de México*, p. 1423.

través de una poesía donde lo sagrado se seculariza, es decir, adquiere tintes paganos. Un Modernismo agotado, nuevas formas poéticas que se tomaban ya necesarias, dieron origen a un grupo de poetas, buscadores de novedades, retomadores de la literatura europea de principios de siglo. Su interés era hacer de la literatura mexicana, en particular, y de la cultura, en general, una cuestión de índole universal. Con el apoyo vasconcelista intentaron llevar a cabo el proyecto que éste había formulado para construir una sociedad mejor, recuperando la educación humanista. El acontecimiento que les dio nombre fue la publicación de la revista *Contemporáneos* (1928-1931). Sin embargo, sus integrantes habían comenzado a escribir desde principios de los años veinte, e incluso, tenían publicada ya parte de su obra. Fue una generación que dio un gran impulso a la cultura mexicana: promovieron revistas, crearon grupos teatrales, fundaron el primer cineclub del país; difundieron a los poetas internacionales e iniciaron la crítica de las artes plásticas. Renegaron del nacionalismo recalcitrante, pues veían con apatía el movimiento revolucionario, así lo que se halla de esencia mexicana en su obra es, precisamente, esencial y no mero accidente, es un elemento constitutivo de la obra en sí.

Los integrantes del grupo son Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo, Carlos Pellicer, José Gorostiza, Jaime Torres

Bodet, Xavier Villaurrutia, Jorge Cuesta, Gilberto Owen y Salvador Novo. Ellos negaban ser un grupo, somos el "grupo sin grupo" decía Villaurrutia, o un "grupo de soledades" apuntaba Torres Bodet. No obstante, hay aspectos que los caracterizan como grupo, como generación, pues pudieron unirse bajo el título de una revista, dar un carácter nacional y universal a la poesía mexicana, tenían edades semejantes, una formación muy parecida y.

[...] la poesía de cada uno tiene momentos en que puede ser la de otro; es asombroso cómo existen versos, temas, imágenes que si bien no son idénticos a otros, tienen ritmos, palabras, evocaciones que los hacen semejantes [...]. Un juego de espejos, de reflejos es permanente en la producción poética de los Contemporáneos.⁶

⁶ *Los Contemporáneos, una antología general*, prolog. seleg. y notas de Héctor Valdés, p. 3.

2.2. Causas, postulados y consecuencias del movimiento estridentista.

2.2.1. Orígenes de la vanguardia.

Evidentemente, las causas que dieron vida, no sólo al estridentismo, sino a las vanguardias en general, radican en el impulso acelerador que trajo consigo el avance tecnológico, el surgimiento de las sociedades de consumo y las crisis económicas, cada vez más profundas, del sistema capitalista. Todo ello contribuyó a que la vida del hombre se tornara terriblemente rápida, incompleta, trunca, llena de temor y de angustia, porque la ciencia comienza a salirse de las manos. El arte, como expresión eminentemente humana, resiente tal situación. El arte refleja las crisis materiales y espirituales de la humanidad y la condena a la permanencia inevitable en el caos, es decir, cancela todo mejoramiento del hombre, pues en la realidad no hay opciones, no hay posibilidad de salvación; en otras palabras, se pierde la perspectiva.

Le avant gard surge a partir de una ruptura con la cultura decimonónica que, había estado perfectamente consolidada; era una unidad política, social y cultural, cuya base se asentaba en las ideas revolucionarias de 1848. A partir de la Revolución Industrial, la burguesía había ascendido, no sólo como clase, sino también como forma

gubernamental, pues se consolidaba ya el Estado burgués. El siglo XIX fue el siglo de la tendencia revolucionaria, bajo la cual se organizaron el pensamiento filosófico, político, literario y, la producción artística en general. Los movimientos revolucionarios de 1848 habrían de mover todo el mundo europeo y unirlo, a pesar de las notables diferencias lingüísticas, raciales y económicas. La bandera de la libertad, el socialismo y el anarquismo cobrarán una verdadera importancia; los intelectuales comprometen su labor con la revolución no sólo ideológicamente, sino también activamente. La idea de pueblo adquiere una nueva dimensión, la teoría del arte por el arte ya no es aceptada, hay que hacer un arte capaz de expresar la vida del hombre, una vida, por demás, involucrada en una estructura social. El centro de la nueva estética es el hombre. La ciencia y tecnología avanzan, nace el socialismo científico; estos son cambios que provocan una visión distinta del mundo. El realismo cobra un carácter relevante y su objetivo será captar al hombre en todos los aspectos de la vida, al hombre eminentemente histórico. La ruptura de esta unidad cultural, cuyo ápice se halla en los movimientos revolucionarios de 1848 es, precisamente, la generadora del arte vanguardista. Hay que hacer notar que tiene su antecedente en una serie de crisis que se dan en el transcurso de la historia; de hecho, los brotes revolucionarios de 1848 ya entrañaban en sí ciertas discrepancias y contradicciones. La crisis comienza con el fin de las revoluciones europeas a mediados del siglo XIX, pero no es sino

hasta los sucesos de la Comuna de París donde estos indicios tendrán mayor claridad. El fracaso de la comuna de París (1871) acelerará las contradicciones marcadas en las revoluciones burguesas y se tomarán radicales. Justo la Comuna es el último episodio de la unidad cultural de la que hablábamos. Esta ruptura con la cultura caracteriza a toda sociedad contemporánea.

Los artistas comprometidos con un arte capaz de reflejar al hombre en su historicidad son Millet, Courbet y Daumier, principalmente, que influirán de manera decisiva en artistas como Vincet Van Gogh quien, antes de llegar a París y por su contacto con los mineros y campesinos, exalta el carácter revolucionario y el sentido social del individuo; su arte es arte realista con una fuerte carga social.

La Tercera República repudiará el arte realista, sobre todo a Courbet, y este odio se extiende también a los impresionistas debido a la actitud profundamente conservadora que había adoptado la clase burguesa. Estos ataques ocasionaron la descomposición del grupo impresionista en 1886. Van Gogh llega a París con las ideas de un arte realista y social encontrándose con un ambiente de ruptura, de contradicciones; adopta las premisas impresionistas, pero en él subsisten las tendencias anteriores.

Los artistas ya no están integrados en la sociedad, sino opuestos a ella y son desechos de ella; sin embargo, él insiste en buscar esa integración..

Otro artista de tendencia realista-socialista lo es Ensor, pintor belga. Comienza pintando los personajes más humildes de Ostende; no obstante, esta posición no duró mucho y el artista se convertirá en anarquista. Sus cuadros entrañan un sentido satírico, burlón y grotesco. Para él toda regla, todo canon es culpable de la muerte artística; la razón es enemiga de lo artístico. En Ensor domina lo demoníaco que atraerá al más apasionado expresionista alemán, Nolde.

Edvard Munch se había formado en el realismo naturalista de Krohg y Heyerdahl. Había aprendido de Ibsen el odio contra una moral convencional. Ibsen intentaba arrancar la máscara de la burguesía y esto mismo hará Munch. Su relación con Strindberg marcará su obra, pues este último pintor ejerce una acérrima crítica contra los valores burgueses. Sin embargo, la obra de Munch irá modificándose al tener contacto con autores como Van Gogh, Gauguin, Toulouse-Lautrec; irá abandonando su visión naturalista y sumergiéndose en otro ámbito, en una atmósfera terrorífica. Muestra de ello es su famosa pintura *El grito*, de 1893 que constituye una deformación de la figura y paisaje de delirio.

Es en estos autores donde la crisis del siglo XIX se hace evidente. Con ellos se cierra una época y surge otra. De los síntomas de crisis pasamos a la crisis manifiesta.

Avant-gard tiene como marco una literatura rebelde, elitista, en tanto que hacía arte para un grupo de intelectuales, pues desdeñaban el mal gusto burgués y la idea de que la obra se tornara mercancía. Esta corriente incluye autores como Baudelaire (padre del Simbolismo francés), Rimbaud, Mallarmé, Verlaine, Valéry, etc., es decir, los poetas malditos o simbolistas, quienes adoptaron una actitud de rebelión crítica contra una sociedad históricamente constituida. Aspiraban a un estado de pureza y poseían la voluntad de hallar un lenguaje virgen, al margen de la tradición contaminada del arte anterior. Cuando Rimbaud escribía:

Me parecían risibles las celebridades de la pintura y de la poesía modernas; me gustaban las pinturas idiotas, los decorados de los saltimbanquis, las ilustraciones populares; me gustaba la literatura fuera de moda, el latín de la iglesia, los libros eróticos sin ortografía; las novelas de nuestros abuelos, los cuentos de hadas, los libros para niños y los viejos libretos de ópera, los estribillos insulsos y los ritmos ingenuos [...]?

De alguna forma ya estaba inmerso en las nuevas exigencias de la vanguardia, que nacían de las condiciones reales de una situación. El término *avant-gard* es una lucha por encontrar nuevas formas de expresión artística y adquiere carta naturalizadora en los días de la Primera Guerra

⁷ Citado por Micheli, Mario de. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, p. 64.

Mundial, justo en las letras francesas. Se trata de una pugna contra todo prejuicio estético, contra los corsés académicos, las normas establecidas y la inercia del gusto. Es la exploración de lo desconocido, una conciencia cambiada por el tiempo, pues ya no recupera el pasado para superarlo, sino que trata de conquistar un futuro todavía no ocupado. Es el espíritu de la decadencia estética de la modernidad. Esta visión continua hacia el futuro, condena a la vanguardia a un constante cambio, a la impermanencia. *Le avant-gard* promueve una nueva estética, una forma novedosa de expresar el mundo; busca lenguajes dinámicos, ajenos a todos los conocidos, de hecho, trata de evitar y clausurar el discurso racional humano.

2.2.1.1. Los movimientos de vanguardia.

Los movimientos vanguardistas surgen debido a que los modelos estéticos anteriores ya no son válidos, no responden a la realidad circundante, una realidad donde está inmerso el hombre contemporáneo. Hay que incorporarse al avance científico y tecnológico desde el punto de vista estético. Así nace la vanguardia como una necesidad del hombre de expresar artísticamente el mundo cambiante, la sociedad en crisis de la que no sólo es espectador, sino también actor. La vanguardia, como reflejo y expresión de las sociedades del siglo XX, es violenta, extravagante; intenta

sacar al hombre del pasado al que se halla aferrado y proyectarlo hacia el futuro, un futuro completamente desconocido e impredecible.

Movimiento de choque, de ruptura y apertura al mismo tiempo, la vanguardia, [...] no aspira a ninguna permanencia menos aún a la inmovilidad. En la misma razón de su ser llevaba encapsulado el espíritu de cambio y evolución, previniendo, ambicionando sucesiones.⁸

Avant-gard es esencialmente fugaz por su carácter dinámico; al rebelarse frente a todo lo tradicional y no mirar hacia atrás, las vanguardias, en su momento, son arte extraoficial, de ahí su fugacidad, ya que si permaneciesen irían contra sus propios postulados de cambio, de negación absoluta del pasado, y se convertirían en arte institucionalizado. Su estética jamás será perenne, porque, según sus tesis, el arte no progresa o progresa menos con la obra inmortal. Poseen un verdadero desinterés estético, buscando la autonomía del arte; de ese modo eludían un compromiso político-social real y transformaban el arte en un código totalmente ajeno a la sociedad, aunque, por supuesto, este arte surgía del propio seno de las contradicciones sociales. El arte no debía tener ataduras de ningún orden, debía hallarse escindido de todo compromiso.

⁸ Torre, Guillermo de. *Historia de las literaturas de vanguardia*, tomo I, p. 24.

Esencialmente, los movimientos de vanguardia se dan en el orden literario y en el de las artes plásticas. Aquí me limitaré a esbozar los movimientos que tuvieron un fuerte influjo en el estridentismo.

2.2.1.1.1. Futurismo.

Su fundador fue F. T. Marinetti y su primer manifiesto vio la luz en el año de 1909. Su expresión se reduce a la actividad de Marinetti y sus hombres y a la redacción de más de cincuenta manifiestos. Su tesis fundamental era la proyección del arte hacia el futuro, que le otorgaba una cinestecia agresiva tratando de encontrar un tiempo absoluto donde imperara la velocidad para así cancelar todo espacio relativo. Su relación estrecha con un tiempo futuro denigraba cualquier expresión del pasado; había que romper con las formas tradicionales de la expresión poética, proponía la destrucción de la sintaxis para dar paso a una pura sucesión de palabras en libertad; la supresión del yo en el poema para exaltar la modernidad a través de la máquina, negando toda conexión con el mundo real. Para los futuristas, la belleza está en la lucha; el arte debe adquirir un tono agresivo, incluso exaltan la guerra. El futurismo es una actitud ante los valores carcomidos de la sociedad burguesa; es por ello que están en contra de toda institución: las bibliotecas, las escuelas, los museos, el moralismo y el feminismo. Cantan a este siglo ruidoso, a la locomotora, al

aeroplano y a las masas de obreros enfurecidos por la explotación. El arte debe ser un trasunto de lo que es el mundo: horror, crueldad, injusticia, violencia, debe reflejar el aturdidor movimiento del mundo contemporáneo:

Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carreras con su capó adornado de gruesos tubos semejantes a serpientes de aliento explosivo..., un automóvil rugiente que parece correr sobre la metralla, es más bello que la *Victoria de Samotracia*.⁹

El futurismo estaba condenado a perecer, no tenía ningún afán de permanencia y su propia teoría señalaba su muerte, pues el futuro de que hablaba muy pronto se convirtió en actual, y el movimiento dejó de ser, por tanto, futurista. Otro error futurista fue ver en la máquina misma a la belleza y no metamorfosearla para extraer su espíritu estético. Un motivo más por el que pereció fue debido a la involucración de Marinetti en el orden político, que evidenciaba su tendencia hacia el fascismo con frases como "la palabra Italia debe dominar sobre la palabra libertad"; en pocas palabras, el futurismo, fue el arte oficial mussolinista.

⁹ Citado por Mario de Micheli. *Op. cit.*, p. 372.

2.2.1.1.2. Cubismo.

El cubismo se remonta al primitivismo y al negrismo. Ya artistas como Gauguin y Van Gogh habían rechazado la herencia figurativa de Europa occidental, inclinándose por el exotismo. El cándido mundo de Rousseau era el mismo oasis de paz que Gauguin había buscado en las islas Marquesas. Rousseau ofrecía un mundo espiritual pleno, que representaba, en realidad, la evasión de un reino de conflictos, tensiones, de monstruos y violencias. Rousseau abre la puerta de la historia del arte a los primitivistas: André Bauchant, Emile Blondel, Camille Bombois, etc. A partir del primitivismo se llegó a la valoración del dibujo infantil, que para muchos artistas constituía una fuente ilimitada de sugerencias, como para Klee y Miró. También se manifestó un interés por el arte arcaico. Todo lo que era bárbaro, aquello que se alejaba de los modelos clásicos grecorromanos, atraía con una insólita violencia. En este sentido, la mayor influencia en los artistas europeos la ejerció la escultura negra. Al parecer, fue Vlaminck quien descubrió una escultura negra en un *bistrot* de Bougival en 1907 y la llevó al estudio de Derain, quien opinó que era tan bella como la *Venus de Milo*, sin embargo, Picasso pensaba que era aún más bella.

En opinión de otros historiadores del arte moderno, el descubridor fue Matisse, quien, en ese mismo año, al comprar en la *boutique* de Heyman en la *rue des Rennes* un fetiche africano, fue el primero en llamar la atención de los artistas hacia el arte negro.¹⁰

Los cubistas admiraron la grandiosa síntesis que en las máscaras y fetiches negros dominaba sobre cualquier otro valor plástico. De ello dedujeron la necesidad de elaborar el cuadro de manera más decidida, con dibujos mejor definidos y marcados y crear una estructura firme y neta.

Reconocían en estas estatuas bárbaras una enseñanza basada en un extremo vigor; comprendían que su eficacia dependía del hecho de que en tales esculturas el procedimiento narrativo se reducía a lo esencial: para los artistas negros no se trataba de describir una emoción, sino de enunciarla sin fragmentarla o dispersarla en un multiplicarse de emociones menores. Los modos plásticos negros eran medidos, secos y simplificados al máximo: anchos planos, volúmenes netos, deformaciones someras.¹¹

El pintor cubista pretende abarcar el presente, el pasado y el futuro; la visión debe ser entera, completa, por ello concibe simultáneamente las figuras. El cubismo es un arte de pensamiento y no de imitación.

En el plano literario, el cubismo entenderá el poema como objeto, como fin en sí, buscando lo propiamente literario a través de la simultaneidad de percepciones, recuerdos, conversaciones fortuitas, etc., lo que se traduce en la miscelánea literaria. Exalta la modernidad por medio del cosmopolitismo y el viaje. Rechaza las actitudes patéticas y sentimentales de la lírica romántica, oponiéndole un sentido lúdico y

¹⁰ Michéli, Mario de. *Op. cit.*, p. 66.

¹¹ *Ibid.*, p. 67.

humorístico. Predomina el intelecto, pero sólo como eje organizador capaz de asociar elementos imposibles de conectar conforme a la lógica racional. El cubismo literario decae frente al dadaísmo y al surrealismo hacia 1924.

2.2.1.1.3. Dadaísmo.

Es “una fórmula de vivir”, según Tristán Tzara, que enarbola la inutilidad de la literatura en general y de la búsqueda experimentalista particular. Pretende no sólo una ruptura con el pasado remoto, sino también con las propias vanguardias precedentes. Hace suyo un vitalismo que reivindica el nihilismo, convirtiendo todo en objeto artístico a través de la mirada fantástica; reivindica objetos prefabricados fuera de su contexto utilitario, así como los materiales más cotidianos y prosaicos.

Dadaí surge en Suiza y E.U.A.; nace oficialmente en Zurich en 1916 en el Cabaret Voltaire, de un grupo de intelectuales constituido por Tristán Tzara, Huel Senbeck y Hugo Ball. El grupo estadounidense cuenta con Man Ray, Marcel Duchamp y F. Picabia y, en 1918 se suma al movimiento Max Ernst. El dadaísmo publica siete manifiestos y algunas revistas, dedicándose casi exclusivamente a celebraciones escandalosas,

auténticos antiespectáculos donde se exhibían ellos mismos en actitudes provocadoras.

Tuvo una actitud violenta contra los mitos de la razón positivista e incluso llega a la negación de toda razón, por eso *Dadá* es antiartístico, antiliterario y antipoético. Está en contra de todo aquello que se encuentre estructurado y organizado de antemano; así está en contra de la eternidad, de lo permanente, de las leyes del pensamiento lógico y de lo universal, proponiendo en su lugar lo espontáneo, lo aleatorio, lo impermanente, lo contradictorio, y la libertad suprema de los individuos. El arte debe ser desenfrenadamente libre, no debe ser esclavo de nada; de ese modo *Dadá* debe ser libre incluso de sí mismo. El dadaísmo es el acto extremo del antidogmatismo. No reconoce ninguna teoría. Propugna por la anarquía frente al orden establecido. El dadaísmo no crea obras sino objetos; lo que interesa es el procedimiento polémico de esta fabricación, la afirmación de la potencia virtual de las cosas, la violencia que causa ante el espectador su presencia entre auténticas obras de arte. El mismo Tristán Tzara describe el método de fabricación en el *Manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo* de 1920:

Tomad un periódico.

Tomad unas tijeras.

Elegid en el periódico un artículo que tenga la longitud que queráis dar a vuestro poema.

Recortad el artículo

*Recortad con todo cuidado cada palabra de las que forman tal artículo y
ponedlas todas en un saquito*

Agitad dulcemente.

*Sacad las palabras una detrás de otra, colocádnulas en el orden en que las
hubéis sacado*

Copiadlas concienzudamente

El poema está hecho

*Ya os habéis convertido en un escritor infinitamente original y dotado de
una sensibilidad encantadora...¹²*

El dadaísmo tiene un grave problema que marca su extinción: si quería ser coherente no podía crear; cuando se intelectualiza se hace literatura y muere. Finalmente habrá una escisión por parte de quienes formarían más tarde la expresión surrealista en el grupo *Littérature*.

2.2.1.1.4. Surrealismo.

Surge de los escindidos de *Dadá*; de hecho muchas de las posiciones dadaístas se mantienen en el surrealismo, pero al contrario del dadaísmo anárquico, el grupo surrealista desea consolidar una doctrina, así André Breton, su máximo representante, huyendo del nihilismo y del escándalo público, opta por sumergirse en lo desconocido, en el mundo de

¹² *Ibid.*, p. 159.

los sueños, reivindicando la teoría freudiana para otorgarle, al fin, al hombre su libertad individual. Retoma el marxismo en busca de la libertad social del hombre. El espíritu de este movimiento es un espíritu positivo, que intenta sacar a la cultura de la crisis en la que se encuentra, pero por medio de una visión completamente nueva.

Basándose en el psicoanálisis, el surrealismo afirma que en el sueño el hombre satisface todos sus deseos y vive plenamente todo lo que sueña, es por eso que se debe liberar, con todos los medios posibles, la fuerza de nuestro yo inconsciente, y el método para llevarlo a cabo es la escritura automática, dictado del pensamiento sin la intervención reguladora de la razón.

En la expresión figurativa surrealista, la base sigue siendo, como en la literatura, la imagen, pero no se trata de la imagen que copia la realidad o que asocia elementos semejantes de la realidad para expresarlos en forma pictórica, sino, muy al contrario, la imagen surrealista se basa en la disimilitud que existe entre los objetos de la realidad; no aproxima elementos que se asemejan, sino aquellos elementos más dispares de la realidad. Con ello el artista surrealista viola las leyes naturales y sociales, creando en el espectador un *shock* para encaminarlo hacia el sueño y la

alucinación. La imagen surrealista atenta, en todo momento, contra la identidad de los objetos reales.

Hacia 1924 sale su primer manifiesto e inicia la politización del movimiento con una serie de cartas-denuncia a los dirigentes políticos y religiosos exigiendo libertad para delincuentes y locos. En 1927 varios surrealistas piden su admisión en el Partido Comunista, afirmando la no oposición de principios entre la revolución social y surrealista.

Ahora, la risa jovial se trocaba en mueca severa y la protesta rebasaba el plano de lo literario llegando al metafísico y alcanzando implicaciones políticas y sociales.¹³

El grupo surrealista se disuelve, primero porque Breton insistía en la necesidad de tener un compromiso social uniéndose al Partido comunista y muchos de los artistas surrealistas se negaron a ello; más tarde será porque él mismo siente la necesidad de separar el alma social del alma individual con lo que muchos del grupo no estuvieron de acuerdo y optaron por separarse sumándose al Partido comunista francés, mientras Breton estrechaba lazos con Trotsky.

¹³ Torre, Guillermo de. *Historia de las literaturas de vanguardia*, tomo II, p. 18.

2.2.2.El estridentismo.

La vanguardia mexicana surge en un periodo poco propicio, después de la Revolución Mexicana. Hace acto de presencia en diciembre de 1921 con la aparición del volante *Actual* número 1, redactado por Manuel Maples Arce, y que constituye una apelación al público con el fin de dar a luz a una nueva sociedad estética, capaz de dar cuenta de la transformación dinámica del mundo. El manifiesto rechaza el sentimentalismo patriótico y religioso; desarrolla catorce puntos extraídos de ideas futuristas. En el primer punto define la verdad estética como un estado de emoción incoercible. El segundo aborda la necesidad de recurrir a herramientas técnicas, cuando los medios de expresión son insuficientes para plasmar las emociones humanas. Declara su predilección por “las máquinas de escribir” y “los anuncios económicos”. Niega todos los ismos y prefiere una síntesis de todas las tendencias modernas. La emoción es una forma arbitraria y desordenada. Critica al creador porque, hasta ahora, ha faltado al principio de sinceridad y se ha negado a ver y a reflejar la movilidad del mundo. Patentiza la urgencia de cosmopolitismo, puesto que las máquinas irradian ya en México; las máquinas transforman y modifican las sociedades y con ello la cultura de éstas. El tono de todo el documento es, eminentemente, anarquista y escandaloso:

Actual número 1 inicia de cualquier manera el gesto más atrevido y escandaloso de la literatura mexicana moderna, pues destruye de un golpe a los patriarcas de la literatura

nacional. Destrucción por supuesto simbólica. Lo que pretendía el manifiesto de Maples Arce era renovar y actualizar, mostrar la falta de vitalidad y modernidad a la que llegó la poesía por su estancamiento y abuso descriptivo.¹⁴

En febrero de 1922 se publica *Actual* número 2, junto con la colección de poemas de Pedro Echeverría; pero el grupo sólo se constituirá como tal con la publicación de *Actual* número 3, aparecida en el mes de julio. El 15 de julio aparece el libro *Andamios interiores* de Manuel Maples Arce, el primer libro de vanguardia mexicana, y el 14 de diciembre se publica *La señorita Etcétera*, novela de Arqueles Vela. Su manifestación, su grito escandaloso no son fortuitos, sino que buscan el apoyo social para justificar el hacer creativo.

Maples Arce considera que la labor del estridentismo en 1922 fue:

- 1) Aportar fuerza espiritual a la lírica mexicana, ya que carecía de ella; 2) improvisar un público para la nueva poesía; 3) cosmopolitizar la literatura; 4) desbandar el academicismo; 5) acelerar los relojes; 6) hacer de la máquina un objeto estético, etc.

En el segundo *Manifiesto estridentista* figuran ya los nombres de Salvador Gallardo, Moisés Mendoza, Miguel N. Lira, Salazar Medina, al lado de Maples Arce y List Arzubide. Este segundo manifiesto consiste en una llamada a los jóvenes poblanos para que se vengán a enlistar en las

¹⁴ Schneider, Luis Mario. *El estridentismo*, p. 13.

filas estridentistas. No tiene un contenido nuevo, sino que repite lo del primer manifiesto: la posibilidad de un arte nuevo, la negación del pasado y de las instituciones, la exaltación de las máquinas como protagonistas de este arte y la proclamación de la verdad estridentista como la única.

El grupo estridentista se reunía en el café Europa de la avenida Jalisco -hoy Alvaro Obregón-, que más tarde nombrarían el Café de Nadie, allí llegaban, además, Manuel M. Ponce, Silvestre Revueltas, Diego Rivera, Germán Cueto, Ramón Alva de la Canal, Jean Charlot y Fermín Revueltas con el fin de hacer exposiciones y discutir problemas de índole editorial. Publican la revista *Irradiador* y en noviembre de 1922 el libro *Esquina* de List Arzubide. *Urbe*, el tercer libro de Maples Arce se publica en 1923, integrando la política a la poesía, haciendo descansar en el poema un programa de acción revolucionaria. El libro será traducido al inglés por John Dos Passos y publicado en 1929 por *The T. S. Book Company of New York*; es la primera traducción inglesa de la poesía mexicana.

El movimiento fue apoyado por el gobierno de Heriberto Jara, gobernador de Veracruz. El grupo comenzó a trabajar en Jalapa y a ésta se le nombró Estridentópolis. Se dedicaron al desarrollo de la vida cultural de Jalapa; en abril de 1926 publican la revista *Horizonte*. En el mes de septiembre, el gobierno de Heriberto Jara sufre una crisis política; lo

destituyen y los estridentistas tienen que alejarse de Jalapa, tomando cada uno rumbos distintos.

La teoría poética estridentista da gran importancia a la metáfora, omite frases de poco peso y los nexos gramaticales; asimismo rechaza los adjetivos ornamentales, prefiriendo los verbos y las imágenes sueltas y el uso del verbo activo en lugar del pasivo. Para hacer corresponder el poema con una realidad cambiante exalta las imágenes dinámicas, pone la palabra en libertad. El tema amoroso se reviste de imágenes mecanizadas; personifica la naturaleza técnica. En su afán de clausurar toda estructura lógica, da paso a una serie de imágenes absurdas, yuxtapuestas, sin ilación gramatical.

[...] siguen las tendencias europeas de la época: abandonan la rima y el número fijo de sílabas en el verso; ponen la palabra en libertad, aunque sin llegar a los extremos de los futuristas. No experimentan, como los dadaístas y surrealistas, con los elementos silábicos dentro de la palabra: la palabra es, para ellos, símbolo del mundo externo [...].¹⁵

¹⁵ Collazos, Oscar. *Las vanguardias en América Latina*, p. 116.

3. Lingüística textual.

3.1. La coherencia textual.

Trataremos, en principio, de definir nuestro objeto de estudio, es decir, el texto o discurso, para, más tarde, referirnos a una de sus características: la coherencia textual.

Lotman y la Escuela de Tartu (herederos de M. Bajtin) consideran al texto como un "conjunto signico coherente" o en el sentido más amplio como "cualquier comunicación registrada en un determinado sistema signico". El texto no sólo se refiere a mensajes en lengua natural, sino a cualquier acontecimiento portador de significado integral; una de las características del texto es su coherencia. Teun A. Van Dijk, en sus estudios sobre coherencia textual, afirma de ésta:

Intuitivamente, la coherencia es una propiedad de los discursos, basados en la interpretación de cada frase individual relacionada con la interpretación de otras frases.¹⁶

Hjelmslev solía afirmar que la coherencia es uno de los tres criterios básicos de la cientificidad de una teoría. Una de las acepciones de 'coherencia' intenta caracterizar un sistema de pensamiento, una teoría,

¹⁶ Van Dijk, Teun A. *Texto y contexto*, p. 147.

un texto, cuyas partes están ligadas solidariamente entre sí. De esta manera, la coherencia entraña elementos de conexión entre las partes. Si no se conectaran los elementos constitutivos del texto, daría por resultado, de acuerdo con la gramática generativa, una construcción inaceptable,agramatical, es decir, no-coherente. Sin embargo, cabe señalar que la coherencia no equivale a la ausencia de contradicciones:

[...] textos aparentemente contradictorios pueden ser textualmente coherentes, o textos aparentemente incoherentes en el nivel de manifestación pueden no serlo en otros niveles.¹⁷

Un texto se le manifiesta como coherente a un interlocutor o lector, no sólo por la capacidad de coherencia que tiene el propio discurso, sino también por la competencia textual del lector o interlocutor. Esta competencia textual nos permite inferir la capacidad de captar la coherencia de textos independientemente de su forma lingüística. La competencia textual es capaz de generar coherencia donde aparentemente no la hay. También, aquí mismo, podemos referirnos al concepto de coherencia intertextual, es decir, todo lector al percibir un texto toma en cuenta su experiencia con otros textos. Esta competencia sólo enmarca los textos, define los marcos por medio de los cuales se puede atribuir coherencia, pero no detecta la coherencia textual en sí.

¹⁷ Lozano, Jorge y otros. *Análisis del discurso*, p. 20.

La coherencia de un texto no sólo radica en lo que el texto tiene explícito, sino también en todo lo que se encuentra implícito en él. Debemos tomar en cuenta que en el discurso en lengua natural, a diferencia de los lenguajes formales, permanecen muchas cosas implícitas. Los discursos pueden interpretarse coherentemente aun si la mayor parte de las proposiciones que le dan coherencia se hallan implícitas. Este tipo de proposiciones son llamadas por Van Dijk "enlaces omitidos" (*missing links*). Lo anterior permite distinguir entre discurso completo y discurso implícito/explicito. Si tratamos al discurso como una descripción de estados y/o sucesos, éste será completo mientras todos los hechos constitutivos de una determinada situación estén presentes, representados. Pero los hechos de una situación son muy numerosos y las descripciones completas son impracticables y, desde el punto de vista pragmático, resultan inadecuadas: "casi toda la información sería redundante o no pertinente en la conversación".¹⁸ Por lo tanto, suele hacerse una selección de la información, y los datos que completan dicha información son mencionados con propósitos estéticos o prácticos. La información implícita de un discurso es un subconjunto del conjunto de presuposiciones del discurso, por ejemplo, en la frase

Pedro envió una carta a su tía¹⁹

¹⁸ Van Dijk, *Op. cit.*, p. 170.

¹⁹ El ejemplo fue tomado de Van Dijk. *Texto y contexto*, p. 174.

la proposición 'Pedro tiene una tía' se halla implícita; también está implícito que 'una tía es un ser humano de sexo femenino' y que 'es hermana de uno de los padres de Pedro'. Lo mismo ocurre en

Llegamos a una casa desierta. Salía humo blanco de la chimenea²⁰

donde ha quedado implícito el hecho de que las casas en general pueden tener chimeneas y que esa casa, en particular, la tiene. La proposición es coherente en tanto aparece el artículo definido 'la' en la segunda frase que denota pertinencia, es decir, se habla de la chimenea de la casa a la que llegaron.

3.1.1. La cohesión superficial.

La cohesión superficial se refiere a las formas gramaticales que le dan coherencia al texto; por ejemplo, las conjunciones y elementos copulativos conforman un grado de cohesión; los pronombres forman el procedimiento principal que determina las conexiones de las frases en un texto. Dressler considera como factores de coherencia a la sustitución diafórica (anafórica y catafórica), la conjunción, las partículas, la estructura de modo, de tiempo y aspecto de los predicados y el orden de las palabras.

²⁰ *Ibid.*, p. 175.

3.1.2. Coherencia global.

Sitúa la coherencia en la estructura profunda o bien en la estructura lógico-semántica²¹. Van Dijk alude a la coherencia discursiva en un nivel macroestructural (nomenclatura propuesta por él) que es la estructura abstracta o forma lógica de un texto y que conforma la estructura profunda textual. Así, la coherencia textual es determinada sólo en el nivel de relaciones interfrásticas (constitutivas de la macroestructura).

[...] la macroestructura puede ser vista como la representación semántica global que define el significado de un texto concebido como un todo único.²²

Aunque, sin duda, hay una fuerte relación e interdependencia entre microestructuras y macroestructuras, ya que dicha relación se manifiesta a través de reglas necesarias para la proyección semántica que enlaza las proposiciones de las microestructuras con las de las macroestructuras textuales; estas reglas son llamadas por Van Dijk "macrorreglas", cuya función es transformar la información semántica.

²¹ De este tipo son los estudios realizados por Greimas, Van Dijk, Bellert, etc.

²² Lozano, Jorge. *Op. cit.*, p. 24.

3.1.3. Coherencia pragmática.

Van Dijk llama a la coherencia global coherencia pragmática y es asignada por el lector, es decir, corresponde a la comprensión y a la interpretación que cada lector hace del texto. Dicha interpretación está sujeta a la recuperación de información semántica del texto y a la introducción de elementos extratextuales: sistema sociocultural, ideológico, económico, etc. El lector desde un nivel metacomunicativo establece determinados marcos al texto. El concepto de marco ha sido definido de distintas maneras y con distintos enfoques. Tomemos en cuenta la definición establecida desde el punto de vista de la psicología cognitiva, que lo define como "el conjunto de operaciones que caracterizan nuestro conocimiento convencional de alguna situación más o menos autónoma: actividad, transecurso de acontecimientos, etc." El lector puede cambiar de marco aunque el texto tenga su propio marco. Esto manifiesta la relevancia del lector, pues él cubre los intersticios y espacios vacíos que el texto tiene.

Eco y Lotman señalan que el texto se deforma en el proceso de decodificación que hace el receptor; sin embargo, debemos reconocer que todo texto contiene una figura de público, es decir, selecciona su público.

En última instancia podría argumentarse que la coherencia depende del lector; [...] sin embargo, pensamos que en la propia estructura textual está prevista una coherencia intratextual.²³

3.1.4. Coherencia interna: la isotopía.

Greimas apunta que la coherencia discursiva se encuentra relacionada con el concepto de isotopía, entendido como la permanencia recurrente en el discurso de un mismo campo de categorías semánticas en una organización paradigmática. Este concepto, en principio, se basa en la redundancia o repetición de elementos similares o pertenecientes al mismo campo semántico que denotan coherencia semántica y textual. Es conveniente manifestar que en un texto homogéneo cabe la posibilidad de encontrar diversas isotopías; se trata de textos pluri-isotópicos.

3.2. Formas de coherencia textual.

Definida ya la coherencia textual y su manera de manifestarse en el discurso, delimitaremos las marcas textuales o formas lingüísticas que le otorgan coherencia al discurso.

²³ *Ibid.*, p. 29.

3.2.1. Repetición.

Alude a la reaparición de un elemento del texto en el mismo, cuyo valor es semántico o funcional²⁴. Es una forma de sustitución, considerada como manifestación de coherencia discursiva. La lingüística y retórica tradicionales observan la necesidad de evitar repeticiones léxicas y usar, en su lugar, sinónimos. Con ello advertimos que esto no es descubrimiento de la lingüística del texto.

Lo que hace la lingüística que toma el texto como punto de partida es delimitar con mayor precisión la forma en que se realizan los diversos procesos de repetición y, en general, de sustitución, así como integrar dichos procesos en el esquema general de la estructuración del texto.²⁵

Hay dos tipos fundamentales de repetición: sustitución léxica sinónímica y sustitución pronominal.

3.2.1.1. Sustitución léxica sinónímica.

La sustitución léxica sinónímica es la repetición de un elemento léxico con otro diferente, aunque también puede referirse a unidades superiores al lexema como sintagmas u oraciones. La repetición más

²⁴ Entendemos por función la relación que se establece entre los diversos elementos de un texto desde un punto de vista morfosintáctico.

²⁵ Bernárdez, Enrique. *Introducción a la lingüística del texto*, p. 103.

frecuente es el empleo de elementos diferentes formalmente, pero semánticamente iguales, es decir, sinónimos.

3.2.1.2. Sustitución pronominal.

La sustitución pronominal utiliza proformas, elementos cuya función es la de servir de sustitutos a un elemento léxico dentro de un mismo texto. Los tipos fundamentales de proformas son:

- a) proformas lexicales
- b) pronombres
- c) pro-adverbios
- d) pro-oraciones

3.2.1.2.1. Proformas lexicales.

Son elementos léxicos especializados en la sustitución. Parecen ser sustitutos universales para los verbos o con un valor nominal. Por ejemplo, el verbo hacer, parecer, resultar, etc.

Blanca baila. Arturo hace lo mismo,

pero sólo parecen porque hay casos en que la sustitución es imposible o inadecuada.

Juan es un payaso. Lo mismo hace Francisco.

Con valor nominal, la proforma cosa sustituye a los objetos, mientras persona sustituye a los seres humanos. Estudios recientes apuntan que más que considerarlas proformas, deben tomarse como superhiperónimos con valor semántico muy amplio. Su uso es restringido y debe considerarse como fenómeno de sustitución léxica.

3.2.1.2.2. Pronombres.

Tomaremos primero los personales. Sólo los de tercera persona pueden considerarse proformas, sustitutos textuales con función catafórica. Los de primera y segunda persona se usan con función exafórica o contextual, haciendo referencia a algo fuera del texto. Los de tercera pueden cumplir esta última función, pero sólo ellos pueden aparecer endafóricamente.

Luis y Patricia se casaron la semana pasada. El está muy contento.

Otros pronombres con función sustitutiva son los recíprocos, reflexivos, indefinidos, posesivos y demostrativos.

El profesor y sus alumnos no están en clase. Aquél ha vuelto a casa, éstos han ido al bar.²⁶

Cabe señalar que tanto el pronombre personal como el demostrativo no son sustitutos universales para clases sintácticas, sino para subclases específicas. Además, los demostrativos introducen distinciones deícticas, de alejamiento/proximidad, etc. Y los posesivos son la sustitución de un sustantivo en una determinada función sintáctica, y no sólo sustituyen al poseedor, sino al sintagma.

Juanito trajo sus juguetes a la escuela. Mario los suyos,

donde 'los suyos' sustituye al sintagma 'los juguetes de Mario'.

3.2.1.2.3. Pro-adverbios.

Sustituyen elementos con función adverbial, además de su utilización exafórica. Aquí nos importa su papel de sustitutos endofóricos.

²⁶ El ejemplo fue tomado de Bernárdez. *Introducción a la lingüística del texto*, p. 110.

Todos estaban en la fiesta. Allí también estaba Luis.

3.2.1.2.4. Pro-oraciones.

Existen también sustitutos de oraciones completas, cuya base está en los demostrativos, y que son llamados pro-oraciones.

Regresó a casa borracho. Lo habían despedido del trabajo y tenía ya cincuenta años. No tenía posibilidad de encontrar otro empleo y se desesperó. Por eso había bebido.

'Por eso había bebido' sustituye a todo el conjunto de oraciones anteriores, es una pro-oración.²⁷

3.2.1.3. Elipsis.

Es una forma especial de sustitución en la que el sustituto es cero. Puede aparecer como sustituto de cualquier forma lingüística, pero por lo general suele limitarse a las que pueden reemplazarse con proformas. La elipsis sólo es posible cuando lo elidido es perfectamente identificado por el oyente. Por ejemplo, en el contexto de un restaurante:

²⁷ *Ibid.*, p. 116.

La limonada de la cinco se fue sin pagar.

donde se elide la persona que tomó una limonada y que estaba sentada en la mesa número cinco.

3.2.2. Relaciones semánticas entre lexemas.

Antes de hablar de las relaciones semánticas entre lexemas (campos o asociaciones semánticas) determinaremos el valor del signo lingüístico, ya que éste es nuestro punto de partida, y es la clave que nos ayudará a comprender el valor sémico de la lengua.

3.2.2.1. El valor lingüístico.

La lengua es un sistema de valores puros. El pensamiento se expresa por medio de palabras, de otro modo, no seríamos capaces de delimitar nuestras ideas. Sin embargo, la lengua no proporciona formas fónicas para expresar las ideas, sino que es el vínculo existente entre el pensamiento y sonido:

Podría llamarse a la lengua el dominio de las articulaciones* [...]: cada término lingüístico es un pequeño miembro, un *articulus* en el que una idea se fija en un sonido y en el que un sonido se vuelve el signo de una idea.²⁸

No podemos separar el sonido del pensamiento ni viceversa. La lingüística trabaja allí donde se combinan ambos órdenes. La elección de tal o cual forma fónica para tal o cual pensamiento es arbitraria.

El valor del signo lingüístico se otorga de manera social. Por un consenso general y una razón de uso lingüístico, la colectividad establece los valores; dichos valores son relativos (en tanto que dependen de las necesidades propias de una cierta comunidad) y esa es la causa de que la relación entre idea y sonido sea arbitraria.

El valor del signo lingüístico radica en la propiedad que tiene de representar una idea. El valor sería así un elemento de la significación.*

Todos los valores están constituidos:

* Según Saussure (*Curso de lingüística general*) en materia de lenguaje, la articulación se refiere a la subdivisión de la cadena hablada en sílabas o a la subdivisión de la cadena de las significaciones en unidades significativas.

²⁸ Saussure, Ferdinand De. *Curso de lingüística general*, p. 160.

* Pero no sólo se restringe a la significación, pues esto reduciría el signo a una mera nomenclatura, pues su valor depende de la relación que guarda con otros signos y no está dado en sí mismo.

1.- Por una cosa desemejante susceptible de ser cambiada por otra cuyo valor está por determinar.

2.- Por cosas similares que se pueden comparar con aquella cuyo valor está en cuestión.²⁹

Así una palabra puede ser cambiada por una idea y puede compararse con otra palabra.

Su valor no está fijado por tanto mientras nos limitemos a comprobar que puede ser cambiada por tal o cual concepto, es decir, que tiene tal o cual significación; tenemos que compararla todavía con los valores similares, con las demás palabras que pueden oponérsele. Su contenido sólo está realmente determinado por el concurso de lo que existe fuera de ella. Dado que forma parte de un sistema, está revestida no sólo de significación, sino también y sobre todo de valor, lo cual es muy distinto.³⁰

3.2.2.2. Designación, significado y sentido.

La semántica es la investigación de los contenidos lingüísticos; comprende todos los dominios de la lingüística que tienen que ver con la función significativa de los monemas (entendiendo monema según André Martinet, como unidad significativa).³¹

²⁹ Saussure, *Op cit.*, p. 163.

³⁰ *Ibid.*, p. 164.

³¹ Heger, Klaus. *Teoría semántica, hacia una semántica moderna II*, p. 1.

La semántica no sólo se refiere al significado de los lexemas, sino que alude también a la realidad extralingüística que tales lexemas representan, así como a la relación que se establece entre la realidad extralingüística y el significado de los lexemas. Es así como dentro de lo semántico cabe distinguir tres aspectos: la designación, el significado y el sentido.

La designación se refiere a la realidad extralingüística como estado de cosas o de pensamiento. Mientras que el significado es lo dado en y por una lengua como tal; por ejemplo, *María es mayor que Inés*__ *Inés es menor que María*, designan el mismo hecho extralingüístico, pero con significados diferentes; en cambio, construcciones como *mesa de madera*, *sábanas de franela*, *pantalón de mezclilla*, etc., designan cosas distintas pero a través del mismo significado.

En lo que se refiere al sentido podemos decir que éste es propio del texto, es aquel contenido semántico que el texto, en su conjunto, expresa:

[...] es decir, el contenido lingüístico especial que se expresa en un texto determinado por medio del significado y de la designación, y más allá del significado y la designación.³²

³² Coseriu, Eugenio. *Gramática, semántica, universales*, p. 136.

3.2.2.3. Relaciones semánticas entre lexemas: polisemia, homonimia, antonimia, hiponimia e hiperonimia.

3.2.2.3.1. Polisemia.

La polisemia es la forma polivalente de la lengua. Una misma palabra puede tener dos o más significados distintos. La lengua es polisémica por excelencia.

cerca - adverbio de proximidad

- sustantivo (algo que circunda o rodea)

- verbo 'cercar' en tercera persona del singular del presente de indicativo

Como toda la lengua es polisémica, nos parece redundante hacer un análisis de este tipo, además de que dicho análisis es inaplicable por su gran extensión. Así que sólo nos detendremos en la homonimia, la antonimia, hiponimia e hiperonimia.

3.2.2.3.2. Homonimia.

La homonimia consiste en el hecho de que dos o más palabras se representan con el mismo sonido, sin embargo, son lexemas distintos con significados diferentes. También pertenecen al concepto de homonimia las palabras cuya ortografía es idéntica. A los primeros los llamamos homófonos como **casa** y **caza**, a los segundos, homógrafos como **banco** y **banco**, uno institución bancaria y, otro, banco de sentarse.

Como puede observarse, las fronteras entre polisemia y homonimia son difíciles de delimitar.

Por lo común se considera condición necesaria de homonimia el reconocimiento de que los lexemas en cuestión hayan partido de dos lexemas formalmente distintos en alguna etapa anterior de la lengua.³³

Por el contrario, si los términos pertenecen a la misma raíz etimológica se considera polisemia. Pero este criterio no resulta eficiente si tomamos en cuenta que el hablante desconoce la etimología de los términos. El fenómeno de etimología popular intenta encontrarle motivación a las palabras, asociándolas con otras con las que no tienen nada en común.

³³ Lyons, John. *Semántica*, p. 491.

3.2.2.3.3. Antonimia.

Uno de los tipos de contrariedad en las relaciones léxicas de significado es la antonimia. Berruto la define como:

[...] la relación oposicional que existe entre términos que indican dos extremos de una dimensión gradual: alto y bajo, bello y feo, largo y corto, viejo y joven, rico y pobre, etc. El carácter de gradualidad que une a los dos extremos se evidencia por el hecho de que podemos encontrar siempre formulaciones intermedias en la escala de esa dimensión: entre alto y bajo, en efecto existen más bien alto, bastante alto, ni alto ni bajo, más bien bajo, etc.³⁴

Sin embargo, es necesario advertir que la antonimia a la que se refiere Berruto es de carácter relativo, ya que dos lexemas sólo pueden ser absolutamente antónimos si pertenecen a la misma clase de palabras y si son antónimos en todos los contextos. En la lengua la antonimia absoluta sólo existe a nivel teórico.

3.2.2.3.4. Hiponimia e hiperonimia.

La hiponimia es la pertenencia de ciertos significados a un campo de significado más amplio, por ejemplo, *narciso* pertenece al significado representado por la palabra *flor*. Digamos que un significado está subordinado a otro más extenso. Al término perteneciente a una clase

³⁴ Berruto, Gaetano. *La semántica*, p. 97.

mayor de significado se le llama **hipónimo**, mientras que al término al que éste se halla subordinado se le conoce como **supraordinado**. Lyons llama a este último **hiperónimo**.³⁵

Por ejemplo,

durazno es hipónimo de **fruta** y **fruta** es hiperónimo de **durazno**.

3.2.2.4 Teoría del campo semántico.

La teoría del campo semántico se ocupa del análisis del sentido. El vocabulario de una lengua es un sistema integrado por lexemas, cuyo sentido se interrelaciona. Si nos restringimos al léxico, observamos que cada lexema se encuentra circundado por otros lexemas con los que se conecta.

El sentido, tal como nos es comunicado en el discurso, depende de las relaciones de la palabra con las otras palabras del contexto y estas relaciones son determinadas por la estructura del sistema lingüístico. El sentido, o mejor, los sentidos de cada palabra son definidos por el conjunto de estas relaciones [...].³⁶

³⁵ Lyons, John. *Introducción en la lingüística teórica*. p. 467.

³⁶ Guiraud, Pierre. *La semántica*. p. 27.

Esto tiene su antecedente en el concepto de valor del signo lingüístico asentado por Saussure y que ya hemos explicado. Así, por ejemplo, 'blanco' tiene valor en relación con la existencia de palabras como 'azul, rosa, amarillo, etc.'

Es el estado del idioma el que determina los valores de la palabra, que no son otros que las posibilidades de relación que definen un campo de empleo en el discurso.

Los signos lingüísticos forman el centro de una constelación de asociaciones, ya sea por su sonido y forma, por su contenido, o bien por su forma fonética. Es así como el campo semántico o la relación entre los signos lingüísticos de un discurso forman una red multidimensional de relaciones, ya que éstas son infinitas. Saussure ya había advertido el concepto de red de asociaciones, aunque no lo desarrolló en su totalidad, y hace un esquema en el que una palabra guarda relación con otras en los aspectos mencionados.

*Enseignement**

<i>enseigner</i>	<i>aprentissage</i>	<i>changement</i>	<i>clément</i>
<i>enseignons</i>	<i>éducation</i>	<i>armement</i>	<i>justement</i>

Donde, la primera línea relaciona la palabra con otras tanto en lo que se refiere a sonido y forma, la segunda línea lo hace sólo en el contenido y, la tercera y cuarta, sólo en cuanto al sufijo derivativo.

Bally, por su parte, introduce el concepto de campos asociativos:

El campo asociativo es un halo que rodea al signo y cuyas franjas exteriores se confunden con su ambiente [...]. La palabra buey hace pensar: 1) en vaca, toro, ternero, cuernos, rumiar, mugir, etc.; 2) en labranza, arado, yugo, etc.; finalmente, 3) puede evocar, y evoca en francés, ideas de fuerza, de resistencia, de trabajo paciente, pero también de lentitud, de pesadez, de pasividad.¹⁷

Jost Trier en 1931 publica su monografía sobre términos intelectuales en el alemán, en el que concibe los campos semánticos:

[...] como sectores estrechamente entrelazados del vocabulario, en el que una esfera particular está dividida, clasificada y organizada de tal manera que cada elemento contribuye a delimitar a sus vecinos y es delimitado por ellos.¹⁸

* El esquema es de Saussure (*Curso de lingüística general* p. 177).

¹⁷ Citado por Stephen Ullmann en *Semántica*, p. 271.

¹⁸ *Ibid.*, p. 275.

La idea de Trier en torno al campo lingüístico proporcionó un gran avance a la semántica; sin embargo ha suscitado críticas y nuevas aportaciones. Para Trier el campo lingüístico es un rompecabezas perfectamente compacto que no funciona para todo el lenguaje, sino sólo para determinados campos, pues el vocabulario carece de una estructura definida. Sin embargo, en esta concepción parece ignorar los cambios lingüísticos y semánticos que sufre constantemente un sistema lingüístico.

Las críticas que se le han hecho a la definición de Trier generaron nuevas definiciones del campo lingüístico o semántico.

Matoré realizó en *La méthode en lexicologie* un estudio de campos nocionales: parte del vocabulario para explicar el funcionamiento de una sociedad. Se interesa, sobre todo, por el sustrato material, económico, técnico, político del léxico de una sociedad. Matoré divide el léxico por generaciones lingüísticas; desde el Renacimiento hasta finales del siglo XIX deslinda once generaciones de 33 años. En cada generación lingüística encuentra palabras clave, es decir, neologismos que dan cuenta de nociones nuevas que surgen en una época determinada.

Sperber (*Einführung in die Bedeutungslehre*) reconoce en la fuerza emotiva uno de los modos de creación lingüística y

del cambio semántico. Tanto en una sociedad como en un sólo individuo predominan esferas de pensamiento sobre otras, es decir, hay temas privilegiados; esto depende del medio social, de las actividades que se realicen, por ejemplo, para un panadero lo más importante en su pensamiento será la harina, el horno, los huevos, etc. También intervienen las circunstancias en las que se desarrolle una sociedad; en tiempo de crisis económica, por ejemplo, se habla con frecuencia del dinero, de los gastos, de las compras, del trabajo. Son ideas obsesivas, a veces, inconscientes. Cuando son muy usadas, frecuentemente pierden su valor emotivo o expresivo y ocurre el cambio lingüístico o semántico; por ejemplo, en época de guerra, para el soldado una "máquina de coser" sustituyó a la metralidora, por el ruido semejante que hacen entre sí; el hablar frecuentemente de la metralidora hizo que ésta se volviera poco expresiva y se sustituyó por una metáfora.

Las ideas de Sperber han proporcionado un gran desarrollo en los estudios estilísticos con un enfoque psicoanalítico.

Bein-Milleron en *La réforme de la connaissance* habla acerca de una lógica "concreto-compleja" que tiene su origen en el lenguaje mismo y en asociaciones verbales formadas gracias a correlaciones lingüísticas del pensamiento. Por ejemplo, analiza el lenguaje de la Revolución Francesa

y se da cuenta de que palabras como **patria** y **libertad** están asociadas a las mismas ideas afectivas y técnicas, asociadas al bienestar general, pueblo, felicidad, unión, sacrificio, etc. Así, estas dos palabras se identifican por los nexos nocionales que poseen, debido a determinaciones espirituales, afectivas, etc., y no por definiciones lógicas abstractas.

Los estudios actuales sobre el campo semántico están orientados hacia una estructuración del léxico, a encontrar sistemas de rasgos semánticos elementales que definan el vocabulario y lo puedan organizar en su totalidad.

3.2.3. Topicalización.

La organización de los elementos en la oración contribuye a la coherencia de un texto. Los constituyentes de una oración suelen identificarse, desde el punto de vista comunicativo o informativo, como información conocida o vieja e información nueva o presupuesta. A la información conocida se le llama tema o tópico; mientras que a la información nueva se le llama rema o comentario. Se entiende por tema aquello de lo que se habla, lo que el hablante considera como conocido por el oyente, es decir, aquello presupuesto por el oyente o interlocutor. En cambio, el rema es lo que se dice sobre el tema. De acuerdo con esta teoría, en la oración aquello de lo que se habla casi siempre es el sujeto, por lo que el tema suele coincidir con el sujeto de una oración; sin embargo, no siempre es así. En una oración como

Cuesta cien pesos el libro,

lo que se topicaliza es el verbo, mientras el sujeto se expresa como rema, por el orden en el que aparecen los constituyentes.

Además del orden de los elementos en la oración debemos tomar en cuenta la entonación con que se pronuncian, ya que el tono es una

marca enfática, y al poner énfasis en alguno de los elementos oracionales, el hablante destaca la información que para él es más importante. Por lo tanto, la topicalización responde también a la intencionalidad del hablante al emitir un discurso. El hablante selecciona lo que quiere destacar y lo coloca en la posición inicial; por ejemplo,

La vida en la provincia suele ser más tranquila,

En este caso el hablante se interesa más por el sujeto.

Cuando aquello que se desea topicalizar ya posee dicha posición, entonces, se hace uso de la pausa, a través de la coma; por ejemplo:

El dinero, ay el dinero, no alcanza para nada.

4.- Análisis de las formas de coherencia textual en cinco poemas de Manuel Maples Arce: "Esas rosas eléctricas...", "Y nada de hojas secas...", "Canción desde un aeroplano", "T.S.H." y "Primavera".

4.1. Repetición.

En este punto analizaremos las formas de sustitución de ciertos elementos léxicos que tienen lugar en los textos del poeta vanguardista Manuel Maples Arce, y cuyo valor es funcional o semántico. Hay dos tipos fundamentales de sustitución: sustitución léxica sinonímica y sustitución pronominal.

4.1.1. Sustitución léxico sinonímica.

La sustitución se lleva a cabo por medio de lexemas de idéntica significación, es decir, sinónimos. Cabe advertir que la transparencia del término no es tal, ya que la sinonimia absoluta equivale a decir que los términos que entran en relación sinonímica son capaces de ser intercambiables en todos los contextos y que pertenecen a la misma categoría de palabras.

[...] es difícil establecer una verdadera identidad de significado entre dos o más palabras, la conmutabilidad perfecta dentro de un mismo contexto no se da más que teóricamente.³⁹

Dos o más palabras no son totalmente intercambiables en todos los contextos porque siempre hay matices de significación que las distinguen, ya sea por motivos sociales, expresivos, etc. Por ejemplo, no es lo mismo decir 'mi papá falleció' que 'mi papá se petateó', pues responden a situaciones sociales diferentes.

En "Esas rosas eléctricas" el lexema **noche** se repite con una variación de número, de plural a singular:

*que estilizan sus **noches**...*

*La **noche** en el jardín*

El lexema **música** se sustituye con sinónimos:

*Esas rosas eléctricas de los cafés con **música**
que estilizan sus **noches** con "poses" **operísticas**,
languidecen de muerte, como las **semifusas**,
en tanto que en la **orquesta** se encienden **anilinas**
el dibujo melódico de un **vals** incandescente*

³⁹ Berruto, Gaetano. *Op. cit.*, p. 92.

El violín se accidenta en sollozos teatrales
Y se atraganta un pájaro los últimos compases
En la sala ruidosa

La relación entre los elementos sustituidos es de sinonimia relativa, ya que en algunos casos se emplean sustantivos (música, semifusas, orquesta, vals, violín, compases, sollozos) y en otros adjetivos (operísticas y ruidosa). Con este tipo de sustituciones se construye el campo de significación sobre música que va desde ópera, orquesta, vals, violín hasta semifusa, sollozos y ruidosa, con lo que nos percatamos de que la música es una preocupación constante para Maples Arce; asimismo, la presencia recurrente de estos lexemas en el texto nos permite apreciar el famoso ruido estridentista. Este texto de Maples Arce es muy ruidoso, muy sonoro, apela, principalmente al sentido del oído.

El autor también recurre a la sinonimia en el uso de adjetivos. por ejemplo:

que desvelan de balde sus ojeras dramáticas
El violín se accidenta en sollozos teatrales

que, en efecto, tienen que ver con las “poses” operísticas, aludiendo a una representación, a un falseamiento de la realidad.

En el poema “Y nada de hojas secas...” repite lexemas sin sustituirlos:

*La mañana romántica como un ruido espumoso
Tiene dobleces románticos de felpa
Y mientras la mañana, atónita de espejos*

por lo que consideramos que estos elementos son centrales en el texto. Cabe advertir que, en el primer verso, la mañana es romántica, mientras que en el verso en el que se repite el lexema, la mañana es atónita, es decir, súbita, sorpresiva. Este cambio provoca una ruptura en el texto.

Ocurre lo mismo en:

la palidez enferma de la súper-amada

de cuyo verso, el adjetivo aparece en otro verso aunque aquí se trata de un modificador directo, mientras en el otro verso es un modificador indirecto:

y duerme en sus cansancios ingravidos de enferma

La enfermedad es romántica, su culminación es la muerte y ésta es atónita, sorpresiva, abrupta; es por eso que hay una ruptura.

Insiste en esta imagen de ruido:

*La mañana romántica, como un ruido espumoso
y es una clara música que se oye con los ojos
se muere haciendo gárgaras
barnizo sus dolencias con vocablos azules
La vida es sólo un grito que se me cuelga al cuello*

Nuevamente constatamos el interés del poeta por la música, por las imágenes sonoras. Para Maples Arce la música es ruido, es un vocablo, es una palabra, es un grito que representa a la vida. Es música que se oye no con los oídos sino con los ojos, es decir, es una impertinencia en el texto que provoca cierta realidad y causa indeterminación.

Hay sustitución sinonímica también en:

*se derrama en la calle de este barrio incoloro
la palidez enferma de la súper-amada
Sol, blancura, etc., y nada de hojas secas*

Todos estos lexemas nos indican falta de color. Esto se ve contrastado con una serie de elementos que nos indican justamente color. El poeta juega con ambas nociones que expresan contradicción, oposición.

Mediante los siguientes lexemas designa el color:

subido a los peldaños de una escala cromática

barnizo sus dolencias con vocablos azules

En el jardín morado

la elegancia de todas las cosas amarillas

En estos versos es muy claro que se trata de sustituciones debido al tipo de construcción gramatical en que se encuentran los lexemas destacados como sinónimos; en todos los casos dichos elementos son formas adjetivas, es decir modificadores directos de un núcleo nominal.⁴⁰ La repetición de lexemas que indican color y no color se muestra en el poema a través de la imagen de 'una escala cromática': en efecto, dentro del texto el color va de menos a más. Recordemos que el barrio es incoloro, la enfermedad es pálida. Luego, los vocablos son azules, el jardín es morado. Más tarde, se centra en la ausencia de color: blancura y cosas amarillas. Advertimos que el morado es lo que propicia la sucesiva falta de color. El morado es la pasión en la religión cristiana, es el

⁴⁰ Alarcos Llorach, Emilio. *Gramática de la lengua española*, p. 86.

principio de la muerte o su antesala. Mientras que el amarillo representa la caída de las hojas, la vejez, cuya cúspide se nos rebela mediante la imagen del tintero derramándose, la determinación del negro, la muerte. Como estas ideas se plasman en el texto con figuras colorísticas, afirmamos que Maples Arce juega aquí con el sentido de la vista.

Sustituye también :

*su vida se evapora lo mismo que un perfume
se rompe el equilibrio fragante de una flor*

donde es evidente la apelación al sentido del olfato. Si consideramos lo ya analizado podemos reconocer que para Maples Arce la enfermedad, la vejez y la muerte se oyen, se ven y se huelen.

En "Canción desde un aeroplano" repite algunos lexemas sin sustituirlos:

de azules continentes

azules litorales

Reglamenta el gobierno los colores del día

la orquesta del viento y los colores desnudas

El color aparece también en este texto, por lo que pensamos que estas sensaciones y puntualizaciones son un elemento predominante en la poética de Maples Arce.

Por otra parte, podemos observar el uso de la sustitución sinonímica en:

La aviación
equilibrio perfecto de mi vuelo astronómico;

También en:

Canción
florecida

comparado con:

en el ambiente ingenuo del poema
sostengo el pulso de mi canto

donde todos los lexemas sustituidos se refieren al poema.

Lo mismo observamos en:

Voltea los panoramas inminentes

con cuyo lexema se quiere expresar la idea de entorno, de ambiente:

*en el ambiente ingenuo del poema,
la naturaleza subiendo*

como en:

y el paisaje entreabierto se me cae de las manos

El vuelo le permite al poeta observar el ambiente que es el paisaje y la naturaleza, es decir, la vida.

La idea de altura, de infinito se expresa a través de los siguientes lexemas:

La aviación

Rosas aéreas

propulsión

de las hélices nuevas

Todo es desde arriba

en el hondo latido del avión

en el trampolín romántico del cielo

el color del firmamento

equilibrio perfecto de mi vuelo astronómico

La aviación es una flor, una rosa; la aviación implica también propulsión de hélices; estos son elementos nuevos, palabras que designan algo nuevo; también es todo lo que se ve desde arriba, es un latido, un estremecimiento, es el cielo, finalmente, es el universo

Las ideas de lo nuevo y lo efímero están contenidas en lexemas repetidos, mediante sustitución:

ejercicio moderno

río canibal de la moda

La noción de ambiente y de paisaje se encuentra en las siguientes sustituciones:

Estoy a la interperie

de azules continentes

voltea los panoramas inminentes

en el ambiente ingenuo del poema

la Naturaleza subiendo

puertos tropicales

azules litorales

y el paisaje entreabierto se me cae de las manos

El vuelo le permite ver estos continentes, los panoramas, los ambientes, la naturaleza, el mar, todo, es decir, las formas extremas de la vida.

Repite también:

*esperaré la caída de las hojas
y el paisaje entreabierto se me cae de las manos.*

es decir, la vida, en tanto que es el paisaje, se le cae.

En "T.S.H." (telegrama sin hilos) sólo se repite sin sustitución, un único lexema:

*las estrellas arrojan sus programas
una estrella de oro*

Los mensajes de este telegrama sin hilos seguramente son estrellas.

Sí hay sustitución en:

*T.S.H. (telegrama sin hilos)
recogen los mensajes inalámbricos*

asimismo en:

de algún adiós deshilachado

En "Primavera" no sustituye el lexema 'corazón':

*y el corazón despierta a las últimas cosas
y el mareo de los puertos dentro del corazón*

que si es sustituido aquí mismo en los siguientes versos:

*su imagen repentina me estremece en lo hondo
La ausencia es el perfume que me deja en el pecho*

y este último lexema es sustituido, a su vez por:

mientras que descñe su busto de suspiros

Siendo 'corazón' un lexema que se repite en forma idéntica y con sinónimos frecuentemente; 'la primavera' es algo que ocurre en el 'corazón', son suspiros del 'busto', pero también es ausencia en el 'pecho'. 'Suspiros' y 'ausencia' guardan también una relación sinonímica.

La sustitución léxica sinonímica, como acabamos de observar, nos permite situar los elementos focales por medio de los cuales se construye el texto y que nos ayudarán a precisar cuáles son los temas de estos cinco poemas, una vez detectados los campos asociativos o semánticos en los

que se desenvuelven estos textos de Maples Arce. Es evidente que este tipo de sustitución manifiesta el grado de coherencia de un texto, pues los sinónimos cohesionan la temática de un texto determinado, como los poemas que acabamos de analizar.

4.1.2. Sustitución pronominal.

Utiliza elementos especiales para sustituir; son conocidos como proformas, cuya función consiste, precisamente, en sustituir a un elemento léxico dentro del mismo texto. Hay esencialmente tres tipos: proformas lexicales, pronombres y proadverbios.

4.1.2.1. Proformas lexicales

Son elementos especializados en la sustitución. Pretenden ser sustitutos universales, por ejemplo, los proverbios. El verbo 'hacer' aparentemente puede sustituir a cualquier otro verbo, pero ya hemos advertido que no es así; el verbo 'hacer' no sustituye los verbos de tipo copulativo. De igual modo las proformas nominales 'cosa' y 'persona' son tomadas como super-hiperónimos con una extensión o alcance muy amplio, más que como sustitutos universales. El uso de estas proformas es muy frecuente en los textos analizados.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

La posibilidad de utilizar proformas lexicales [...] obedece a principios diferentes a los que rigen el funcionamiento de las «proformas verdaderas» y puede considerarse más bien como un fenómeno de sustitución léxica (por hiperonimia).⁴¹

Las proformas lexicales exigen, regularmente, el uso de una verdadera proforma, por ejemplo, 'hacer' va acompañado, frecuentemente, de la proforma 'eso'. Asimismo, 'cosa' va acompañado de un demostrativo.

Este tipo de elementos aparecen frecuentemente en los poemas de Maples Arce que estamos analizando. Sustituye toda una serie de sintagmas con la proforma 'cosa' en el poema "Y nada de hojas secas...":

*(En tanto que un poeta,
colgado en la ventana,
se muere haciendo gárgaras
de plata
electrizada,
subido a los peldaños de una escala
cromática,
harnizo sus dolencias con vocablos azules,
y anclada en un letargo de cosas panorámicas
su vida se evapora lo mismo que un perfume).*

⁴¹ Bernárdez, Enrique. *Op. cit.*, p. 107.

En este caso, evidentemente *cosas* sustituye a los sintagmas anteriores (*a colgado en la ventana, haciendo gárgaras de plata electrizada y subido a los peldaños de una escala cromática*) y a otros más.

En realidad las proformas lexicales más que sustituir un lexema, sustituyen a todo el sintagma.

Aquí mismo *cosa* sustituye a un sintagma teniendo como acompañante a un adjetivo posesivo:

- *Mi tristeza de antes es la misma de hoy.*
- *tú siempre con tus cosas,*

donde *tus cosas* quizás esté sustituyendo a *mi tristeza de antes*; sin embargo, no podemos afirmar tal cosa con plena seguridad, en tanto que *cosas* es aquí un campo vacío, es decir, es todo y nada, es algo impreciso; se trata de una indeterminación en el texto, que ha de ser llenada por el lector; con ello hacemos notar que cada lector llenará este vacío de diferente manera, pues cada lector tiene su propio horizonte cultural, su propia experiencia.

La proforma **cosa** aparece nuevamente en:

*la elegancia de todas las **cosas** amarillas.*

En "Canción desde un aeroplano" la proforma **cosa** se presenta también como una indeterminación textual:

*Hojeando tu perfume se marchitan las **cosas***

Más tarde aparece la proforma **todo**, que también causa sensación de vacío en el texto:

***Todo** es desde arriba
hoy que **todo** se apoya en tu garganta
y **todo** equivocado de sueños y de imágenes*

También emplea la proforma **algo** en este texto:

***Algo** está aconteciendo allá en el corazón.*

Es muy singular que aparezcan tantas proformas en este texto, lo que nos obliga a pensar que es muy indeterminado, tiene muchos vacíos y esto propicia una mayor participación por parte del lector, e incluso le exige una mayor reflexión. Para la literatura mexicana, en estos

momentos (cuando surge el estridentismo), las indeterminaciones textuales son desconocidas, por eso Maples Arce es un innovador.

En "Primavera" la proforma 'cosa' sustituye, el mensaje de todo el poema:

*El jardín alusivo se envaguece de esperas
y el corazón despierta a las últimas cosas.*

Parece que en lugar de punto y aparte fueran dos puntos, ya que cosas se refiere a todo lo que acontece y que se expone en el resto del poema:

*Un soplo de radiolas
avienta hacia nosotros
sus rumores de vidrio.*

*Los poetas comentan la renuncia del día.
Las calles vagabundas regresan del exilio.*

En los otros poemas de Maples Arce que analizamos no aparecen proformas.

4.1.2.2. Pronombres.

De los pronombres personales, sólo los de tercera persona son sustitutos textuales, ya que los de primera y segunda persona se refieren a algo contextual, a los participantes presentes en el acto comunicativo. También los pronombres recíprocos, reflexivos, relativos, indefinidos y posesivos cumplen una función sustitutiva.

El pronombre más empleado por Maples Arce en estos textos es el relativo; ocasionalmente utiliza el posesivo y los otros no aparecen.

En “Esas rosas eléctricas...” sólo sustituye *café*s con un pronombre relativo que introduce una oración subordinada adjetiva:

*Esas rosas eléctricas de los café*s con música
que estilizan sus noches con poses operísticas.

asimismo en:

me galvaniza una de estas pálidas “ísticas”
que desvelan de balde sus ojeras dramáticas

Hace el mismo tipo de sustitución en:

el amor, que es un fácil juego de cubilete

En "Y nada de hojas secas..." también sustituye a través del pronombre relativo:

*se derrama en la calle de este barrio incoloro
por donde a veces pasan repartiendo programas
y es una clara música que se oye con los ojos*

*- La vida es sólo un grito que se me cuelga al cuello
lo mismo que un adiós.*

*(Su voz
tiene dobleces románticos de felpa
que estuvo mucho tiempo guardada en nafialina*

donde también el su de 'Su voz' está sustituyendo a la amada; es la voz de ella.

En "Canción desde un aeroplano" utiliza un pronombre relativo para sustituir:

*y la vida
es el aplauso que resuena
en el fondo latido del avión.*

También utiliza un posesivo en:

*Ciudades del norte
de la América nuestra
tuya y mía*

donde tuya y mía está por nuestra. Este es un recurso para otorgar mayor énfasis al pronombre posesivo, pues no sería necesario repetirlo.

Emplea el relativo **donde** para sustituir:

*azules litorales
del jardín oceanográfico
donde se hacen señales
los vapores mercantes*

En este caso, **donde** sustituye a **azules litorales**.

En "T.S.H." sólo hay una sustitución mediante pronombre relativo:

*Mujeres naufragadas
que equivocaron las direcciones
trasatlánticas;*

donde **que** sustituye a **mujeres naufragadas**.

Ocurre lo mismo en "Primavera", donde sólo hay una sustitución:

La ausencia es el perfume que me deja en el pecho.

Podemos suponer que su frecuente sustitución por medio de pronombres relativos, formando oraciones subordinadas adjetivas, tiene la intención de ampliar los significados. La poesía emplea preferentemente el adjetivo acompañando a un sustantivo para crear imágenes sintéticas. El hecho de que Maples Arce use la oración adjetiva con recurrencia en sus textos es una innovación. Este tipo de construcción gramatical es la forma de adjetivación oracional que permite extender los significados.

4.1.2.3. Pro-adverbios.

Sustituyen elementos con función adverbial. Pueden sustituir ya sea a un adverbio simple o a un sintagma adverbial.

En "Canción desde un aeroplano" los proadverbios aparecen antes del sintagma adverbial o adverbio al que sustituyen, es decir, se trata de una catáfora.

*Aquí, desde esta borda,
esperaré la caída de las hojas.*

Aquí sustituye al sintagma adverbial **desde esta borda**. Lo mismo sucede en:

Algo está aconteciendo allá en el corazón.

donde **allá** sustituye al sintagma en el corazón. Tanto **allá** como **aquí** son formas vacías; allá y aquí nos indican cualquier lugar. Nuevamente encontramos puntos de indeterminación en los poemas de Maples Arce. En los otros poemas no hay sustitución por medio de proadverbios.

4.1.2.4. Pro-oraciones.

Son sustitutos de oraciones completas. Su referencia está en los demostrativos.

En los textos de Manuel Maples Arce no aparecen pro-oraciones, porque estas formas sintetizan toda una serie de sintagmas que son explicativos. Sólo es necesario resumir en la narrativa, no en la poesía, por eso en los poemas de Maples Arce no tienen lugar las pro-oraciones.

4.1.3. Elipsis.

Esta figura también sustituye, pero el sustituto es cero; es decir, cuando en una frase constituida por dos (o más elementos), uno de ellos desaparece, el otro (los otros) adquiere la significación total, por ejemplo, en latín *mala matiana* era un tipo especial de manzanas; en el sintagma lo que hacía referencia a manzana es *mala* (de *malum-mali*) y *matiana*

designaba una clase de manzanas; los cambios semánticos hicieron que de estas dos palabras sólo quedara una con el significado de todo el sintagma, gracias a la contigüidad; es decir, se elidió un elemento y el otro sustituyó a toda la frase. En general, la elipsis sustituye a cualquier forma lingüística, pero suele limitarse a aquellos elementos que pueden reemplazarse con proformas. La elipsis sólo es posible cuando el elemento elidido es perfectamente identificado por el receptor, es decir, cuando se encuentra explicitado en el acto lingüístico

En “Y nada de hojas secas” encontramos:

barnizo sus dolencias con vocablos azules

donde el sujeto está elidido sin que por ello deje de tener sentido la oración completa, pues el verbo lo está marcado; la morfología verbal nos conduce a pensar que el sujeto es yo.

Dentro de este mismo poema en el siguiente verso:

-Tú siempre con tus cosas

está elidido el verbo ‘dices’ (tú siempre dices tus cosas), que no es necesario explicitar, porque se encuentra presupuesto en el contexto del

diálogo introducido. Siempre que la situación comunicativa se establece mediante el diálogo hay elipsis, porque el hablante presupone que su interlocutor se encuentra dentro del mismo código y que, por lo tanto, sabe de qué se está hablando.

En una frase como:

- ¡Oh poeta, perdón!

se tiende a considerar como sujeto el vocativo; pero con respecto al verbo, sí podemos decir que hay elipsis, pues no tenemos una expresión verbal propiamente dicha. El verbo es, en realidad, 'perdonar', y se perdona siempre a alguien; este verbo es de régimen pronominal (perdóname, perdónalo, etc.). Lo elidido no es el verbo en su totalidad, sino la pronominalización. Sin embargo, cabe pensar que no es 'perdóname, sino 'te pido perdón' y entonces lo elidido sería el pronombre objetivo directo y el verbo "pedir".

En el verso:

Hablemos de otra cosa, te lo ruego

se elide el sujeto nosotros, marcado por la terminación verbal.

En "Canción desde un aeroplano" se elide varias veces el pronombre personal de sujeto 'yo'.

*Estoy a la interperie
Tengo las manos
Esperaré la caída de las hojas
Al llegar te entregaré este viaje de sorpresas
Hojeando tu perfume se marchitan las cosas
lanzaré la candidatura de tu amor
mientras capitalizo tu nostalgia
sostengo el pulso de mi canto
y el paisaje entrecubierto se me cae de las manos.*

Todos los casos son claros a excepción de *Hojeando tu perfume...*; se trata de una oración subordinada temporal (cuando hojeo tu perfume); de esta manera ha quedado claro que se elide el sujeto 'yo'. También se elide el pronombre personal tú en:

acaso lloras sobre la palabra otoño

Aunque el sujeto no aparece explícitamente en este verso se sobreentiende, ya que se marca con la terminación verbal. La lengua española regularmente suele no explicitar el sujeto, cuando se trata de pronombres personales, y cuando aparece es enfático. Maples Arce, al elidir los pronombres personales, sólo está siendo coherente con el español.

También se omiten otros sujetos como 'Todo', al que le hace falta el verbo 'es':

*Canción
floreceda
de las rosas aéreas,
propulsión
entusiasta
de las hélices nuevas,
metáfora inefable despejada de alas.*

Cantar.
Cantar.
*Todo es desde arriba
equilibrado y superior.*

El 'Todo es' de la última estrofa es el sujeto que se elidió en toda la cadena de frases nominales anteriores. Ya observamos que 'todo' es una proforma vacía causante de indeterminación textual. Al percatarnos de que esta proforma se repite por medio de una elisión en este texto, aseguramos la profunda indeterminación que hay en el poema. Maples Arce nos tiende una trampa muy suspicaz, puesto que no sólo evade llenar por su propia cuenta el vacío suscitado por esta proforma, sino que, además, la omite para crear un punto de indeterminación en ese mismo vacío.

Hay elisión también en 'New-York, Chicago, Baltimore' sujeto del predicado nominal 'Ciudades de la América nuestra', por lo que el verbo

'ser' está omitido. Asimismo, omite el verbo 'estar' en 'y todo está equivocado de sueños y de imágenes' y en ' La soledad está apretada contra el pecho infinito'.

En los siguientes versos:

*Reglamenta el gobierno los colores del día,
puertos tropicales*

*del Atlántico,
azules litorales
del jardín oceanográfico,*

se puede pensar que lo elidido en los versos siguientes es el verbo 'reglamenta' y que se trata, por tanto, de una enumeración, o bien que son aposiciones de colores del día. En efecto, se presenta la ambigüedad.

En el verso:

Las estaciones girando

se elide el verbo auxiliar 'están', y esto, seguramente, es para otorgarle mayor movilidad al verso, pues 'estar' es un verbo estático, mientras el gerundio solo es mucho más dinámico y nos proporciona la idea de algo no acabado, sino en proceso. Aquí es importante señalar que la cinestecia

es fundamental para la vanguardia, sobre todo en el caso futurista. No debemos olvidar que el estridentismo abreva en el futurismo; el poema debe dar cuenta del mundo cambiante en el que vive el hombre contemporáneo: la prisa de las ciudades, los movimientos acelerados de las máquinas y los procesos continuos de las modas y, por supuesto, el carácter efímero de la vida. Ya hemos visto anteriormente que Maples Arce se preocupa mucho por la fugacidad de las cosas, al hablarnos de cómo palidece la amada, de cómo se marchitan las flores, de cómo se secan las hojas, etc. Hay elisión verbal en:

y el mareo de los puertos dentro del corazón

donde es muy claro que el verbo 'estar' se elide para que el verso sea más abierto, es decir, que no se encuentre determinado por un verbo, sino que el lector coloque alguna de las posibilidades: sentir, hallarse, estar. Esto mismo sucede en:

De pronto el desenlace oscuro de la célula.

En "TSH" se elide el sujeto 'el corazón' y el verbo 'es':

*El corazón
me ahoga en la distancia.
Ahora es el "Jazz-Band"
de Nueva York;
son los puertos sincrónicos
florecedos de vicio
y la propulsión de los motores*

en donde 'el corazón' es el sujeto de los subsiguientes predicados nominales, de los cuales, al último le falta, además, el verbo.

En "Primavera" elide el sujeto 'yo' frecuentemente:

*La pierdo en la espesura
y nuevamente vuelvo
Apuesto a su sonrisa en el juego de pókar
Cuando pongo en sus manos*

Los ejemplos que hemos visto nos llevan a concluir que 'estar' y 'ser' son los verbos de omisión por excelencia en virtud de su función predicativa. Son verbos estáticos, clausuran toda posibilidad de dinamismo, a menos que se construyan como auxiliares de gerundios. Maples Arce quiere evitar la estaticidad para darle libertad al poema, así como para mostrar la impermanencia del mundo contemporáneo. Ésta es la razón por la cual omite estos verbos. No explicita los sujetos, sobre todo los representados por pronombres personales, porque este es también un fenómeno natural en la lengua española.

4.2. Relaciones semánticas entre lexemas: homonimia, antonimia, hiponimia e hiperonimia, y redes multidimensionales de palabras.

En los textos de Maples Arce registramos y no localizamos homónimos.

4.2.1. Antonimia.

Aquí haremos un análisis de la antonimia relativa, ya que la antonimia absoluta es imposible, sólo se propone a nivel teórico, ya que en la realidad lingüística no ocurre. La antonimia relativa es una relación de oposición gradual, en cuyos extremos se hallan los términos antagonistas. En los poemas de Manuel Maples Arce encontramos los siguientes antónimos:

En el poema "Y nada de hojas secas...", por ejemplo:

*(La mañana romántica, como un ruido espumoso,
se derrama en la calle de este barrio incoloro*

barnizo sus dolencias con vocablos azules,

*En el jardín morado
se rompe el equilibrio fragante de una flor.
La elegancia de todas las cosas amarillas*

Azules, morado y amarillas se oponen a **incoloro**, ya que lo carente de color es **incoloro** y tanto **azules** como **morado** son expresión del color. Son antónimos relativos debido a que no necesariamente lo 'no azul' es **incoloro**. También se oponen:

- *Mi tristeza de antes es la misma de hoy.*

Antes y **hoy** son adverbios que expresan una relación temporal opuesta. Ambos se refieren a 'tristeza' a través de una construcción prepositiva o de modificador indirecto.

Las relaciones de contrariedad que acabamos de observar en este poema nos indican que el texto se construye con base en oposiciones, debido a que son elementos cuya presencia es recurrente en el poema (véase sustitución léxico sinonímica), y desencadenan el tema.

Podemos observar que "Canción desde un aeroplano" se oponen:

*Aquí, desde esta borda,
esperaré la caída de las hojas.
Al llegar te entregaré este viaje de sorpresas,
equilibrio perfecto de mi vuelo astronómico*

Caída y **vuelo** son sustantivos en oposición; ambos son objetos directos, aunque 'de mi vuelo' se encuentra en aposición y dentro de ella

funciona como modificador indirecto. También este texto se encuentra construido a partir de esta oposición. Recordemos que caída se repite en el poema, así como también la palabra vuelo se representa con distintos lexemas.

Los antónimos que encontramos en "F.S.H." son:

*y en el audión inverso del ensueño,
se pierden las palabras
olvidadas*

*Las antenas insomnes del recuerdo
recogen los mensajes inalámbricos
de algún adiós deshilachado.*

Olvidadas y **del recuerdo** son antónimos relativos porque, aunque semánticamente indican lo contrario, no pertenecen a la misma categoría de palabra; **olvidadas** es, morfológicamente, un adjetivo que funciona como modificador directo de 'palabras'; mientras que **del recuerdo** es un sustantivo funcionando como modificador indirecto de 'antenas insomnes'.

4.2.2. Hipónimos e hiperónimos.

Los campos semánticos o asociativos, formados por medio de hipónimos e hiperónimos, nos permitirán determinar los lexemas que aparecen con más frecuencia en los textos de Maples Arce y así poder reconstruir el significado para descodificar el mensaje o tema.

En “Esas rosas eléctricas...” encontramos los siguientes campos semánticos:

ROSAS
nombres
margaritas

ATRIBUTOS
eléctricas
deshojadas
pálidas
exóticas
franceses
literaria
fermentados

RUPTURA
estufa
ísticas
pilas
académico

MUSICA
poses
semifusas
orquesta
dibujo
vals
violin
compases

ATRIBUTOS
operísticas
dramáticas
melódico
teatrales
absurda
incandescente
ruidosa

Para Maples Arce las rosas son nombres deshojados, pálidos, exóticos, franceses, fermentados y literarios; son nombres que aparecen en la música que es una "pose", un dibujo, una melodía absurda, operística, teatral, es un melodrama, un ruido incandescente interpretado por una orquesta que toca valsés acompañados con semifusas por medio de violines. En un ambiente así puede ocurrir todo: que aparezcan estufas, físticas (palabra inventada por Maples Arce), y que un mesero pueda ser académico.

Como hemos visto los dos grandes campos asociativos aluden a 'rosas' y a 'música'; ambos son campos muy compactos, pero están estrechamente ligados por medio del lexema 'eléctrica', que los dos tópicos comparten. El poema se desarrolla con la permanencia de estas asociaciones; sin embargo, hay elementos de ruptura desde el principio del poema; tales elementos introducen en el texto nociones impertinentes, cuya cúspide se muestra con la irrupción de la imagen del mesero académico descorchando las horas. Estas impertinencias en el texto permiten crear nuevos sentidos.

Sin duda, el tema de este texto es la belleza acartonada, cursi y afrancesada que se ha cantado en la poesía tradicional mexicana que, para Maples Arce, es una "pose", a la que intenta opacar con lo no coherente.

Para elaborar los campos asociativos predominantes en el poema "Y nada de hojas secas..." hemos recurrido a dos oraciones que nos parecen fundamentales en el texto, ya que marcan el comienzo y el final de la unidad poética. Las oraciones son:

La mañana romántica se derrama

La mañana, atónita, estalla

donde la primera se refiere a todo lo que representa la vida, mientras que la segunda se refiere a la muerte.

VIDA

barrio incoloro
palidez enferma
clara música
escala cromática
dolencias
cosas panorámicas
tristeza
sol
blancura
grito
dobletes románticos
cansancios ingrátidos
elegancia
dolor
partitura

MUERTE

el alféizar
el tintero

TRANSICION VIDA/ MUERTE

tus cosas
otra cosa
cosas panorámicas
cosas amarillas

IMPRECISION

VER/ OIR

jardín morado
barrio ruido
incoloro espumoso
ojos música
escala gárgaras
cromática de plata

AYER/ HOY
siempre

La vida es, según la poesía de Maples Arce, un barrio incoloro, es enfermedad, es una clara música, una escala cromática, una dolencia, todas las cosas panorámicas; también es tristeza, sol, blancura, es un grito, un cansancio, la elegancia, el dolor y una partitura; es decir, la vida es romántica. Mientras que la muerte es el alféizar y un tintero derramándose.

Entre la vida y la muerte hay muchas cosas imprecisas, pues no sabemos a qué se refiere con 'tus cosas', 'otra cosa', etc; son puntos vacíos, como ya hemos anotado anteriormente. También entre la vida y la muerte hay muchas cosas que se ven y se oyen, sin embargo, los límites entre el ver y el oír se confunden y así se crea una clara música audible con los ojos. El jardín morado es la antesala de la muerte. El tiempo deja de ser ayer u hoy para convertirse en un tiempo perpetuo, eterno, marcado con el lexema 'siempre'. La estructura del texto se construye a partir de las relaciones semánticas de contrariedad (antónimos).

El tema de este poema es la vida que languidece para arrojarse súbitamente, repentinamente hacia la muerte, por eso la mañana es atónita, es sorpresiva y, además, estalla.

Los campos semánticos que logramos determinar en "Canción desde un aeroplano" son:

YO	AEROPLANO	TU
operador	interperie grandes sistemas esta borda la aviación rosas aéreas propulsión hélices nuevas arriba vida aplauaso subversión	te manicomio distancias otoño perfume tu recuerdo

El yo poético conduce el aeroplano en un vuelo que es un gran sistema, una propulsión de hélices nuevas, un aplauso y una subversión. Desde el aeroplano puede ver la vida, que es la intemperie, y también puede observar a la amada carente de razón, que está cerca de la muerte, que es tan frágil como un perfume y de la que ya sólo queda el recuerdo.

El tema es la velocidad de la vida contemporánea y su fugacidad. La vida es, precisamente un viaje, una propulsión de hélices nuevas, un momentáneo aplauso, un sistema, pero también una subversión.

Los campos asociativos de "TSH" (telegrama sin hilos) son:

TSH

estrellas
palabras
reloj
luna
soledad
antenas
mensajes
adiós
mujeres
voces
flores
pentagramas
corazón
puertos
propulsión
cerebro
programas

CAIDA

despeñadero
pasos hundidos
balcón
inalámbricos
deshilachado
direcciones
auxilio
hilos
internacionales
distancia
manicomio
hallo
mar

Los telegramas sin hilos son programas o mensajes deshilachados que se caen, se despeñan; son palabras de mujeres pidiendo auxilio desde un balcón, desde su soledad, donde se despiden diciendo adiós. Son voces internacionales, salen de corazón y del cerebro. Es el tiempo que transcurre en el manicomio. Son flores y estrellas que caen al mar.

El tema de este poema es la soledad abierta, de balcones, de despeñaderos, de locura en la que se encuentra inmerso el hombre contemporáneo y desde donde pide auxilio.

En "Primavera" localizamos el siguiente campo asociativo:

PRIMAVERA

jardín	lágrimas
esperas	adiós
corazón	expresos
soplo	tarde
rumor	busto
renuncia	suspiros
esperanza	árboles
caricia	secreto
imagen	ausencia
blancura	perfume
pecho	espesura
vida	deportes
lunas	sonrisa
juego	lecturas
música	sombras
marco	puertos
corazón	

La primavera es algo que ocurre en el corazón, es una espera, un soplo, un rumor. El corazón tiene la esperanza de una caricia, una sonrisa de la imagen del ser amado. En la primavera florecen los árboles, todo se desborda de vida, de lunas. El corazón oye música, suspira, sufre mareos. La primavera es un juego, espesura, perfumes, lecturas y deportes. Pero la primavera también es una renuncia, ausencia, lágrimas, un adiós de un expreso o de un puerto, una sombra, un secreto. El tema del texto es, evidentemente, la melancolía que se experimenta al recordar un amor, ya que el amor es la esperanza que tiene el corazón de obtener una caricia de

la imagen amada; el amor es un marce y un deporte, es la alegría de una sonrisa, pero también es el dolor de la renuncia, de la ausencia y del adiós.

Como podemos observar los campos semánticos nos permiten determinar los temas que trata el autor. En la poesía de Maples Arce tienen lugar los grandes temas de la preocupación humana: la vida, la muerte, la soledad y el amor. Se refleja, además, la intención del poeta de mostrar el mundo y la sociedad que lo circunda, y así nos pinta una sociedad mecanizada con la irrupción del avión, el telégrafo, las pilas eléctricas, los catálogos Osram, los expresos, etc. Es muy importante en Maples Arce la noción de movimiento, de viaje, de vuelo, la idea de altura. El viaje constante representa la escapatoria, la evasión de una realidad trastornada, como la realidad del siglo XX. La presencia de imágenes de altura causan sensación de libertad; la escritura, en general, y la poesía, en particular son acciones liberadoras para el poeta. Asimismo, Maples Arce revela en sus textos una gran preocupación por la música, por el ritmo; el sonido refleja el ruido aturdidor de la ciudad y le otorga estridencia a los poemas. Las imágenes de color tienen una fuerte presencia en estos poemas, que evocan la constante influencia de las artes plásticas. Ocasionalmente juega también con el olor, creando imágenes sinestésicas.

4.3. Orden sintáctico.

4.3.1. Topicalización.

Para hacer el análisis de tema y rema en los poemas de Maples Arce, primero fragmentaremos los poemas en sus distintas estrofas y analizaremos las oraciones que aparecen en cada una para segmentar los elementos que corresponden al tema y al rema. Como ya hemos explicado anteriormente, el tema generalmente coincide con el sujeto y el rema con el predicado. Sólo nos referiremos al núcleo nominal y al núcleo verbal, evitando los modificadores que los acompañan, para hacer más claro y preciso el análisis.

La información del poema “Esas rosas eléctricas...” se encuentra estructurada de la siguiente manera:

*Esas rosas eléctricas de los cafés con música
que estilizan sus noches con “poses” operísticas,
languidecen de muerte, como las semifusas,
en tanto que en la orquesta se encienden anilinas
y bosteza la sífilis entre tubos de estufa.*

En este poema los temas son: 'esas rosas eléctricas', que se repite en la oración subordinada adjetiva, a través del nexo 'que'; también son temas: 'se encienden' y 'bostezo', correspondientes a los predicados de las dos últimas oraciones. Los temas, por su parte, se encuentran representados por 'languidecen', 'estilizan', 'anilinas' y 'la sífilis'.

*Equivocando un salto de trampolín, las joyas
se confunden estrellas de catálogos Osram.
Y olvidado en el hombro de alguna margarita,
deshojada por todos los poetas franceses
me galvaniza una de estas pálidas "ísticas"
que desvelan de balde sus ojeras dramáticas,
y un recuerdo de otoño de hospital se me entibia.*

La información conocida o vieja en esta estrofa equivale a 'las joyas' (sujeto de la oración), 'galvaniza' (predicado), 'pálidas isticas' (sujeto de la oración subordinada adjetiva) y 'un recuerdo de otoño' (sujeto).

*Y entre sorbos de exóticos nombres fermentados,
el amor, que es un fácil juego de cubilete,
prende en una absurda figura literaria
el dibujo melódico de un vals incandescente.*

El tema es: 'el amor' tanto en la oración principal, como en la oración subordinada adjetiva. Y el rema: 'prende' (predicado de la oración principal) y 'es un fácil juego de cubilete' (predicado nominal).

*El violín se accidenta en sollozos teatrales,
y se atraganta un pájaro los últimos compases.
Este techo se llueve.
La noche en el jardín
se da toques con pilas eléctricas de éter,
y la luna está al último grito de París.*

Los temas son: 'el violín' (sujeto), 'se atraganta' (predicado), 'este techo' (sujeto), 'la noche' (sujeto), y 'la luna' (sujeto). Y los remas son: 'se accidenta' (predicado), 'un pájaro' (sujeto), 'se llueve' (predicado), 'se da toques' (predicado), y 'está al último grito de París' que es el predicado nominal y se trata de una frase hecha.

*En la sala ruidosa,
el mesero académico descorchaba las horas.*

El tema es 'el mesero académico' (sujeto de la oración) y el rema es 'descorchaba' (predicado).

"Y nada de hojas secas..."

*(La mañana romántica, como un ruido espumoso,
se derrama en la calle de este barrio incoloro
por donde a veces pasan repartiendo programas,
y es una clara música que se oye con los ojos
la palidez enferma de la super-amada.*

'La mañana romántica' es el tema, debido a la posición que ocupa en la oración y corresponde a la función de sujeto gramatical; el rema es 'se derrama', equivalente al predicado. En la siguiente oración el tema está representado por 'ellos' que es el sujeto expresado en la terminación verbal 'pasan', en tanto, el rema del verbo es 'pasan repartiendo'. El rema de la siguiente oración es la frase nominal 'es una clara música' que expresa un atributo del sujeto; es decir, se trata de un predicado nominal, por lo que el verbo (copulativo) no es el núcleo del predicado, sino un nexó. El tema es el sujeto, 'la palidez enferma...'

*En tanto que un poeta,
colgado en la ventana,
se muere haciendo gárgaras
de plata
electrizada*

El tema de esta oración es 'un poeta' que corresponde al sujeto; mientras que el rema es 'se muere' (predicado).

*Subido a los peldaños de una escala
cromática,*

*barnizo sus dolencias con vocablos azules,
y anclada en un letargo de cosas panorámicas,
su vida se evapora lo mismo que un perfume.)*

El tema de la primera oración es 'yo' (sujeto implícito) marcado por la terminación verbal del verbo 'barnizo'; el tema de la otra oración es 'su vida' (sujeto). Y los remas respectivos son: 'barnizo' (predicado) y 'se evapora' (predicado).

-Mi tristeza de antes es la misma de hoy.

-Tú siempre con tus cosas.

-Oh poeta, perdón!

En el primer verso, el tema es 'mi tristeza' (sujeto de la oración), y el rema 'es la misma de hoy' (predicado nominal). En el siguiente verso, tema se expresa en 'tú' (sujeto), y el rema 'siempre con tus cosas' que es una frase hecha. En el último verso, es muy difícil determinar el tema, ya

que se trata de una construcción muy ambigua, como advertimos al hacer el análisis de elisión, pero sugiere múltiples posibilidades, puesto que las tres palabras son multivocas en cualquier contexto.

(En el jardín morado

se rompe el equilibrio fragante de una flor.)

Donde el tema es 'se rompe' (predicado), y el rema 'el equilibrio' (sujeto).

*La vida es sólo un grito que se me cuelga al cuello
lo mismo que un adiós.*

El tema es 'la vida' (sujeto), y el rema 'es sólo un grito' (predicado nominal de la oración principal); en la oración subordinada, el tema es 'un grito' (sujeto de la oración subordinada), y el rema es 'se cuelga', (predicado de la subordinada).

(Su voz

*tiene dobleces románticos de felpa
que estuvo mucho tiempo guardada en naftalina,
y duerme en sus cansancios ingravidos de enferma,
la elegancia de todas las cosas amarillas.*

Donde los temas son: 'su voz' (sujeto de la oración principal), 'felpa' (sujeto de la oración subordinada), y 'duerme' (predicado). En tanto que los remas equivalen a 'tiene' (predicado), 'estuvo guardada' (predicado), y 'la elegancia de todas las cosas amarillas' (sujeto).

*Y mientras la mañana, atónita de espejos
estalla en el alféizar de la hora vulgar,
el dolor se derrama, lo mismo que un tintero,
sobre la partitura de su alma musical.)*

Los temas son: 'la mañana' (sujeto) y 'el dolor' (sujeto). Los remas: 'estalla' (predicado) y 'se derrama' (predicado).

En el poema "Canción desde un aeroplano" las estructuras sintácticas se organizan así en la primera estrofa

*Estoy a la interperie
de todas las estéticas;
operador siniestro
de los grandes sistemas,
tengo las manos
llenas*

de azules continentes.

Los temas (sujetos) no se encuentran explícitos, están marcados por la terminación verbal de 'estoy' y 'tengo'; así el tema de ambas oraciones es 'yo'. Los remas son los predicados 'estoy' y 'tengo'.

*Aquí, desde esta borda,
esperaré la caída de las hojas.
La aviación anticipa sus despojos,
y un puñado de pájaros
defiende su memoria.*

Son temas: 'yo' (sujeto), marcado por la terminación verbal de 'esperaré'; 'la aviación' (sujeto), 'un puñado de pájaros' (sujeto). Y los remas respectivos son: 'esperaré' (predicado), 'anticipa' (predicado), 'defiende' (predicado).

*Canción
floreceda
de las rosas aéreas,
propulsión
entusiasta*

de las hélices nuevas.

metáfora inefable despejada de alas.

La estructura está constituida por un conjunto de frases nominales relacionadas mediante comas, distribuidas en aposiciones.

Cantar.

Cantar.

Todo es desde arriba

equilibrado y superior,

y la vida

es el aplauso que resuena

en el hondo latido del avión.

Son tópicos: "todo" (sujeto), "la vida" (sujeto), y "el aplauso" (sujeto de la oración subordinada adjetiva). Son comentarios: "es equilibrado y superior" (predicado nominal), "es el aplauso" (predicado nominal), y "resuena" (predicado de la oración subordinada).

Súbitamente

el corazón

voltea los panoramas inminentes;

*todas las calles salen hacia la soledad de los horarios;
subversión
de las perspectivas evidentes;
looping the loop
en el trampolín romántico del cielo,
ejercicio moderno
en el ambiente ingenuo del poema;
la Naturaleza subiendo
el color del firmamento.*

Los tópicos de esta estrofa son: 'el corazón' (sujeto), 'las calles' (sujeto), 'la naturaleza' (sujeto). Y los comentarios: 'voltea' (predicado), 'salen' (predicado), '(está) subiendo' (predicado).

*Al llegar te entregaré este viaje de sorpresas,
equilibrio perfecto de mi vuelo astronómico;
tú estarás esperándome en el manicomio de la tarde
así, desvanecida de distancias,
acaso lloras sobre la palabra otoño.*

Temas: 'yo' (sujeto implícito) y 'tú'(sujeto) que se repite en la siguiente oración. Los remas son: 'te entregaré' (predicado), 'estarás

esperándome en el manicomio de la tarde', predicado, y 'lloras'
(predicado).

Ciudades del norte

de la América nuestra,

tuya y mía;

New-York

Chicago

Baltimore.

En esta estrofa se enuncia el tema, ya que es, como en el caso anterior, un conjunto de frases nominales.

Reglamenta el gobierno los colores del día,

puertos tropicales

del Atlántico,

azules litorales

del jardín oceanográfico,

donde se hacen señales

los vapores mercantes,

palmeras emigrantes,

rio canibal de la moda,

primavera, siempre tú, tan esbelta de flores.

Los remas son: 'reglamenta' (predicado) y todos los complementos directos que lo acompañan, 'se hacen señales' (predicado). Los temas son: 'el gobierno', (sujeto), y 'los vapores mercantes' (sujeto).

País donde los pájaros hicieron sus columpios.

Hojeando tu perfume se marchitan las cosas,

y tú lejanamente sonríes y destellas,

oh novia electoral, carrousel de miradas!

Lanzaré la candidatura de tu amor

hoy que todo se apoya en tu garganta,

la orquesta del viento y los colores desnudos.

Algo está aconteciendo allá en el corazón.

Temas: 'los pájaros' (sujeto de la oración subordinada adjetiva), 'se marchitan' (predicado), 'tú' (sujeto), 'yo' (sujeto), 'todo' (sujeto), y 'algo' (sujeto). Los remas: 'hicieron' (predicado), 'las cosas' (sujeto), 'sonríes y destellas' (predicados), 'lanzaré' (predicado), 'se apoya' (predicado), y 'está aconteciendo' (predicado).

Las estaciones girando

*mientras capitalizo tu nostalgia
y todo equivocado de sueños y de imágenes;
la victoria alumbra mis sentidos
y laten los signos del zodiaco.*

Los tópicos corresponden a: 'las estaciones' (sujeto), 'yo' (sujeto), 'la victoria' (sujeto) y 'laten' (predicado). Los comentarios son: '(están girando' (predicado), 'capitalizo' (predicado), 'alumbra' (predicado) y 'los signos del zodiaco' (sujeto).

En la siguiente estrofa:

*Soledad apretada contra el pecho infinito.

De este lado del tiempo,
sostengo el pulso de mi canto;
tu recuerdo se agranda como un remordimiento,
y el paisaje entreabierto se me cae de las manos.*

los temas son: 'yo' (sujeto) marcado por el verbo 'sostengo', 'tu recuerdo' (sujeto) y 'el paisaje' (sujeto). Los remas, por su parte, son: 'sostengo' (predicado), 'se agranda' (predicado) y 'se cae' (predicado).

En el poema "T.S.H.," la estructura sintáctica se observa de la siguiente manera

*Sobre el despeñadero nocturno del silencio
las estrellas arrojan sus programas,
y en el audión inverso del ensueño,
se pierden las palabras
olvidadas.*

Los temas en la estrofa anterior corresponden a: 'las estrellas' (sujeto) y 'se pierden' (predicado). Los remas se expresan en: 'arrojan' (predicado) y 'las palabras' (sujeto).

*T.S.H.
de los pasos
hundidos
en la sombra
vacía de los jardines.*

Esta estrofa se nos presenta como un conjunto de frases nominales, por lo que no hay información nueva, es decir, no hay rema; pero sí hay múltiples sugerencias.

El reloj

de la luna mercurial

ha ladrado la hora a los cuatro horizontes.

Tema: 'el reloj' (sujeto de la oración). Rema: 'ha ladrado',
(predicado).

La soledad

es un balcón

abierto hacia la noche.

Tema: 'la soledad' (sujeto). Rema: 'es un balcón' (predicado
nominal).

En dónde estará el nido

de esta canción mecánica?

Las antenas insomnes del recuerdo

recogen los mensajes

inhalámblicos

de algún adiós deshilachado.

Tema: 'las antenas' (sujeto). Rema: 'recogen' (predicado).

*Mujeres naufragadas
que equivocaron las direcciones
trasatlánticas;
y las voces
de auxilio
como flores
estallan en los hilos
de los pentagramas
internacionales.*

Los temas son: 'mujeres naufragadas' y 'las voces' que equivalen ambos al sujeto de sus respectivas oraciones. Los remas son: 'equivocaron' y 'estallan', correspondientes al predicado.

*El corazón
me ahoga en la distancia.*

Tema: 'el corazón (sujeto). Rema: 'ahoga' (predicado).

*Ahora es el "Jazz-Band"
de Nueva York;
son los puertos sincrónicos*

florecidos de vicio
y la propulsión de los motores.

Aquí hay una elisión evidente; el poeta intenta destacar ese 'ahora', es decir, la sociedad contemporánea; pone énfasis en él y nos presenta información nueva, a través de 'el *Jazz-Band*', 'los puertos sincrónicos' y 'la propulsión de los motores'. El tema, 'el corazón' de la estrofa anterior se prolonga en esta otra estrofa.

El cerebro fonético baraja
la perspectiva accidental
de los idiomas
Hallo!

Tema: 'el cerebro fonético' (sujeto). Rema: 'baraja' (predicado).

Una estrella de oro
ha caído en el mar.

Tema: 'una estrella de oro' (sujeto). Rema: 'ha caído' (predicado).

El poema "Primavera" tiene la siguiente estructura sintáctica

*El jardín alusivo se envaguece de esperas
y el corazón despierta a las últimas cosas.*

Temas: 'el jardín' y 'el corazón' (sujetos). Remas: 'se envaguece'
y 'despierta' (predicados).

*Un soplo de radiolas
avienta hacia nosotros
sus rumores de vidrio.*

Tema: 'un soplo de radiolas' (sujeto). Rema: 'avienta' (predicado).

*Los poetas comentan la renuncia del día.
Las calles vagabundas regresan del exilio.*

Temas: 'los poetas' y 'las calles' (sujetos). Remas: 'comentan' y
'regresan' (predicados).

*Una tenue esperanza me llevó a sus caricias;
su imagen repentina me estremece en lo hondo:
anida su blancura en la tarde latente,
y mientras que descñe su busto de suspiros
los árboles alumbran nuestro secreto cósmico.*

Los temas de esta estrofa se expresan en: 'una tenue esperanza' (sujeto), 'su imagen' (sujeto), 'anida' (predicado), 'ella' (sujeto implícito), 'los árboles' (sujeto). Los remas se encuentran en: 'llevó' (predicado), 'estremece' (predicado), 'sus blancura' (sujeto), 'descñe' (predicado), y 'alumbran' (predicado).

*La ausencia es el perfume que me deja en el pecho.
La pierdo en la espesura
de la vida moderna
y nuevamente vuelvo
al campo de deportes con sus lunas auténticas.*

Los temas son: 'la ausencia' (sujeto), 'ella' (sujeto), 'yo' (sujeto). Los remas: 'es el perfume' (predicado nominal), 'pierdo' (predicado), 'vuelvo' (predicado).

*Apuesto a su sonrisa en el juego de pókar,
lecturas de la música anegadas de lágrimas.*

Tema: 'yo' (sujeto). Rema: 'apuesto' (predicado).

*Cuando pongo en sus manos
el cheque de mi adiós,
los expresos sonámbulos
despiden nuestras sombras,
y el mareo de los puertos dentro del corazón.*

Temas: 'yo' (sujeto) y 'los expresos' (sujeto). Remas: 'pongo'
(predicado) y 'despiden' (predicado).

*(Solfea la primavera
sus lecciones.)*

Tema: 'solfea' (predicado). Rema: 'la primavera' (sujeto).

*De pronto el desentace oscuro de la célula.
Transaré con los pájaros su recuerdo sangrante.*

Tema: 'yo' (sujeto). Rema: 'transaré' (predicado).

La topicalización observada en los poemas de Manuel Maples Arce nos lleva a concluir que la estructura sintáctica de sus textos respeta el orden Sujeto-Verbo-Objeto (SVO) de la lengua española. Casi todas las oraciones de sus estrofas tienen esta estructura, a excepción de aquellas que introducen una ruptura en el texto con lo que se destacan puntos indeterminados en el discurso que el receptor deberá resolver. Es probable que el respeto a esa estructura contrasta conscientemente con la ruptura ideológica que aparenta el texto poético en cuanto a lo que dice.

La repetición de esta organización sintáctica dota, de ritmo al texto. La ruptura rítmica del texto se apoya en la topicalización de los constituyentes para producir el concepto de ruptura característico de los movimientos de vanguardia.

Siendo la topicalización una de las formas de coherencia textual, concluimos que los poemas de Manuel Maples Arce son coherentes, ya que se encuentran cohesionados por la organización sintáctica natural de la lengua española, y dicha organización manifiesta que existe una rítmica unitaria y constante a lo largo de sus poemas.

4.3.2. Reconstrucción sintáctica.

A continuación marcaremos el sujeto y predicado en los poemas y haremos su reconstrucción, es decir, ordenaremos las oraciones en sujeto y predicado; esto es para advertir que sólo seleccionaremos los elementos nucleares. Asimismo, determinaremos los elementos de sorpresa o de ruptura, los llamados puntos indeterminados del discurso, que aparecen como formas de uso cotidiano. Los sujetos los marcaremos con cursivas, los verbos con negritas y los elementos de ruptura los subrayaremos.

“Esas rosas eléctricas...”

Esas rosas eléctricas de los cafés con música
que estilizan sus noches con “poses” operísticas,
languidecen de muerte, como las semifusas,
en tanto que en la orquesta se **encienden anilinas**
y **bosteza la sífilis** entre “tubos de estufa”.

Equivocando un salto de trampolín, *las joyas*
se **confunden** estrellas de catálogos Osram.

Y olvidado en el hombro de alguna Margarita,
deshojada por todos los poetas franceses,
me **galvaniza una de estas pálidas “ísticas”**
que desvelan de balde sus ojerás dramáticas,
y un recuerdo de otoño de hospital se me **entibia**.

Y entre sorbos de exóticos nombres fermentados,
el amor, que es un fácil juego de cubilete,
prende en una absurda figura literaria
el dibujo melódico de un vals incandescente.

El violín se accidenta en sollozos teatrales,
y se **atráganta un pájaro** los últimos compases.
Este techo se llueve.
La noche en el jardín

se da toques con pilas eléctricas de éter,
y la luna está al último grito de París.

En la sala ruidosa,
el mesero académico descorchaba las horas.

<i>Rosas</i>	languidecen
<i>anilinas</i>	encienden
<i>la sífilis</i>	bosteza
<i>las joyas</i>	confunden
<i>"ísticas"</i>	galvaniza
<i>recuerdo</i>	entibia

<i>amor</i>	prende
<i>violín</i>	se accidenta
<i>pájaro</i>	se atraganta
<i>techo</i>	se llueve
<i>noche</i>	se da
<i>luna</i>	está

mesero **descorchaba**

Las separaciones nos indican que pertenecen a estructuras distintas.

El primer grupo es que el introduce el texto. Todos los sujetos son femeninos, a excepción de recuerdo, ya que todos se refieren a 'rosas'. Los verbos tienen gran similitud, 'languidecen' tiene afinidad con 'bosteza' y con 'confunden', todos aluden a la relajación, a la quietud; por su parte, hay similitud entre 'encienden', 'entibia' y 'galvaniza'; éstos se refieren al dinamismo. Ya habíamos advertido que Maples Arce suele construir sus poemas a partir de oposiciones; éste también es un poema de oposiciones, en tanto que las estructuras gramaticales reflejan relaciones

de contrariedad. El segundo grupo introduce la segunda parte del poema; sus verbos apuntan ideas de dinamismo, movimiento y precipitación. La última oración que marcamos está aislada debido a que es un elemento absurdo en el texto, recordemos que se trata de un mesero académico que descorcha horas.

Las imágenes que causan sorpresa o ruptura en el texto son formas lingüísticas de uso cotidiano como se puede percibir. Esto es una innovación dentro de la poesía mexicana, ya que toda la tradición poética anterior había considerado sólo las imágenes trascendentales, sublimes, esquivando lo cotidiano de la vida del hombre.

“Y nada de hojas secas...”

(*La mañana romántica*, como un ruido espumoso, se **derrama** en la calle de este barrio incoloro por donde a veces pasan repartiendo programas, y es una clara música que se oye con los ojos *la palidez enferma* de la súper-amada.)

(En tanto que *un poeta*, colgado en la ventana, se **muere** haciendo gárgaras de plata electrizada, subido a los peldaños de una escala cromática, **barnizo** sus dolencias con vocablos azules, y anclada en un letargo de cosas panorámicas, *su vida se evapora* lo mismo que un perfume.)

-*Mi tristeza de antes es la misma de hoy.*

-Tú siempre con tus cosas.

¡Oh, poeta, perdón!

(En el jardín morado
se rompe el equilibrio fragante de una flor.)

-Sol, blancura, etc., y nada de hojas secas.

-La vida es sólo un grito que se me cuelga al cuello
lo mismo que un adiós.

Hablemos de otra cosa,

te lo ruego.

(Su vos

tiene dobleces románticos de felpa
que estuvo mucho tiempo guardada en naftalina,
y duerme en sus cansancios ingrátidos de enferma
la elegancia de todas las cosas amarillas.)

(Y mientras la mañana, atónita de espejos,
estalla en el alféizar de la hora vulgar,
el dolor se derrama, lo mismo que un tintero
sobre la partitura de su alma musical.

<i>la mañana romántica</i>	se derrama
<i>la palidez enferma</i>	es
<i>un poeta</i>	se muere
<i>(yo)</i>	barbizo
<i>su vida</i>	se evapora
<i>mi tristeza</i>	es
<i>tú</i>	(dices)
<i>el equilibrio...</i>	se rompe
<i>la vida</i>	es
<i>(nosotros)</i>	hablemos
<i>(yo)</i>	ruego
<i>su voz</i>	tiene
<i>la elegancia...</i>	duerme
<i>la mañana atónita</i>	estalla
<i>el dolor</i>	se derrama
<i>un tintero</i>	se derrama

La primera oración habla de una "mañana romántica" en la que la enfermedad refiere el concepto de la vida. Esta vida es triste y

desequilibrada, característica pertinente de lo romántico. El último desequilibrio de la vida se significa con la súbita presencia de la muerte, a través de el sujeto "la mañana atónita". Enseguida tenemos "el dolor" que asume la función de sujeto. Por supuesto, la muerte es dolorosa. El tintero es la muerte que lo cubre todo al derramarse. Los predicados, por su parte, corroboran la asombrosa cohesión que tiene el poema tanto en la estructura, como en el contenido. Tres veces repite el predicado "se derrama" cuyo contenido semántico guarda una estrecha relación con la ruptura, porque romper algo es causar un desequilibrio. Morirse es el gran desequilibrio de la vida. Por otro lado, evaporarse es fugarse, desvanecerse, y dormirse es un desvanecimiento, así como la muerte.

En este texto los elementos marcados como sorprendivos relatan la interacción cotidiana, es decir, el diálogo. Esto es muy significativo, pues el poema nos habla de temas trascendentes como la vida, la muerte, el límite entre ambas; pero, al mismo tiempo, canta la cotidianidad, porque la vida y la muerte son cotidianas.

"Canción desde un aeroplano"

Estoy a la interperie
de todas las estéticas;
operador siniestro
de los grandes sistemas,
tengo las manos
llenas
de azules continentes.

Aquí, desde esta borda,
esperaré la caída de las hojas.
La aviación
anticipa sus despojos,
y un puñado de pájaros
defiende su memoria.

Canción
florecida
de las rosas aéreas,
propulsión
entusiasta
de las hélices nuevas,
metáfora inefable despejada de alas.

Cantar.

Cantar.
Todo es desde arriba
equilibrado y superior,
y *la vida*

es el aplauso que resuena
en el hondo latido del avión.

Súbitamente
el corazón
voltae los panoramas inminentes;
***todas las calles salen* hacia la soledad de los horarios;**
subversión
de las perspectivas evidentes;
looping the loop
en el trampolín romántico del cielo,
ejercicio moderno

en el ambiente ingenuo del poema:
la Naturaleza subiéndolo
el color del firmamento.

Al llegar te **entregaré** este viaje de sorpresas,
equilibrio perfecto de mi vuelo astronómico;
tú estarás esperándome en el manicomio de la tarde,
así, desvanecida de distancias,
acaso, lloras sobre la palabra otoño.

Ciudades del Norte
de la América nuestra,
tuya y mía;

New-York,
Chicago,
Baltimore.

Reglamenta el gobierno los colores del día,
puertos tropicales
del Atlántico,
azules litorales
del jardín oceanográfico
donde se **hacen** señales
los vapores mercantes:
palmeras emigrantes,
río canibal de la moda,

primavera, siempre tú, tan esbelta de flores.

País donde *los pájaros* hicieron sus columpios.
Hojeando tu perfume se **marchitan** *las caxas,*
y *tú* lejanamente **sonríes** y **destellas,**
¡Oh novia electoral! carroussel de miradas!
Lanzaré la candidatura de tu amor
hoy que *todo se apoya* en tu garganta,
la orquesta del viento y los colores desnudos.
Algo está aconteciendo allá en el corazón.

Las estaciones girando
mientras **capitalizo** tu nostalgia,
y *todo* equivocado de sueños y de imágenes;
la victoria alumbra mis sentidos
y **laten** los signos del zodiaco.

Soledad apretada contra el pecho infinito.
 De este lado del tiempo,
sostengo el pulso de mi canto;
tu recuerdo se ahoga como un *remordimiento*,
 y el *paisaje entreabierto* se me cae de las manos.

<i>(Yo)</i>	estoy
<i>(yo)</i>	tengo
<i>(yo)</i>	esperaré
<i>La aviación</i>	anticipa
<i>un puñado...</i>	defiende
<i>todo</i>	es
<i>la vida</i>	es
<i>el corazón</i>	voltea
<i>las calles</i>	salen
<i>la naturaleza</i>	subiendo
<i>(yo)</i>	entregaré
<i>tú</i>	estarás esperando
<i>(tú)</i>	lloras
<i>New-York ...</i>	son
<i>el gobierno</i>	reglamenta
<i>las vapores</i>	se hacen
<i>primavera</i>	eres
<i>los pájaros</i>	hicieron
<i>(yo)</i>	hojeando
<i>las cosas</i>	se marchitan
<i>tú</i>	sonríes y destellas
<i>novia electoral</i>	eres
<i>(yo)</i>	lanzaré
<i>todo</i>	se apoya
<i>la orquesta...</i>	se apoyan
<i>algo</i>	está aconteciendo
<i>las estaciones</i>	girando
<i>(yo)</i>	capitalizo
<i>(todo)</i>	está
<i>la victoria</i>	alumbra
<i>los signos...</i>	laten
<i>soledad</i>	está
<i>(yo)</i>	sostengo
<i>tu recuerdo</i>	se agranda
<i>un remordimiento</i>	se agranda
<i>paisaje...</i>	se cae

El poema es una oposición entre el yo y el tú, según lo marca la estructura sintáctica; los sujetos apelan al yo y al tú. Está construido a partir de los tiempos futuro y presente. El futuro es la esperanza que tiene el yo, así como la entrega que le hará al tú; mientras que el tú se centra en el presente, es un estado, una actitud: el llanto, la sonrisa, el destello y el recuerdo. La caída final de la que nos habla el poema también es un absoluto presente. Los elementos subrayados reflejan la cotidianidad de las ciudades contemporáneas, las máquinas como elementos centrales de la vida urbana, las relaciones de sociabilidad en estas ciudades, como el comercio y las cuestiones electorales.

"T.S.H."

Sobre el despeñadero nocturno del silencio
las estrellas arrojan sus programas,
y en el audión inverso del ensueño,
se pierden las palabras
olvidadas.

T.S.H.
de los pasos hundidos
en la sombra
vacía de los jardines.

El reloj
de la luna mercurial
ha ladrado la hora a los cuatro horizontes.

La soledad
es un balcón
abierto hacia la noche.

En dónde *estará el nido*
de esta canción mecánica?

Las antenas insomnes del recuerdo
recogen los mensajes inalámbricos
de algún adiós deshilachado.

Mujeres naufragadas
que **equivocaron** las direcciones
trasatlánticas;
y *las voces*
de auxilio
como flores
estallan en los hilos
de los pentagramas
internacionales.

El corazón
me **ahoga** en la distancia.

Ahora es el *"Jazz-Band"*
de Nueva York;
son los puertos sincrónicos
florecidos de vicio
y *la propulsión de los motores*.

!Manicomio de Hertz, de Marconi, de Edison!

El cerebro fonético baraja
la perspectiva accidental
de los idiomas.

!¡Hallo!

Una estrella de oro
ha **caído** en el mar.

<i>Las estrellas</i>	arrojan
<i>las palabras</i>	se pierden
<i>el reloj</i>	ha ladrado
<i>la soledad</i>	es
<i>el nido</i>	estará
<i>las antenas</i>	recogen
<i>mujeres...</i>	equivocaron
<i>las voces...</i>	estallan
<i>el corazón</i>	ahoga
<i>el Jazz-Band</i>	es
<i>los puertos...</i>	son
<i>la propulsión...</i>	(es)

*el cerebro...
una estrella...*

**baraja
ha caído**

Los sujetos de este texto designan la soledad: las palabras olvidadas, las voces de auxilio, el tiempo de un reloj, etc.; mientras los predicados evocan la desolación, la depresión: se pierden, equivocaron, ahoga, cuya culminación se marca en la forma verbal "ha caído". Ambas estructuras (sujeto-predicado) denotan, sin lugar a duda, un derrumbe, un declive, una caída. La estructura sintáctica revela la entrañable cohesión que tiene el texto y también evoca la relación de significado que guardan los elementos y vista en el apartado de campos asociativos. Los elementos causantes de ruptura en el texto son formas coloquiales de la lengua y que denotan, además, la vida contemporánea: con telégrafos, mensajes inalámbricos, etc.

"Primavera"

*El jardín alusivo se envagece de esperas
y el corazón despierta a las últimas cosas.*

*Un sople de radiotas
avienta hacia nosotros
sus ruidos de vidrio.*

*Los poetas comentan la renuncia del día.
Las calles vagabundas regresan del exilio.*

*Una tenue esperanza me llevó a sus caricias;
su imagen repentina me estremece en lo hondo;
anida su blancura en la tarde latente,
y mientras que descifre su busto de suspiros
los árboles alumbran nuestro secreto cósmico.*

La ausencia es el perfume que me deja en el pecho.
La **pierdo** en la espesura
de la vida moderna,
y nuevamente **vuelvo** ,
al campo de deportes con sus lunas auténticas.

Apuesto a su sonrisa en el juego de pókar,
lecturas de la música anegadas de lágrimas.

Quando **pongo** en sus manos
el cheque de mi adiós,
los expresos sonámbulos
 despiden nuestras sombras,
y *el marco de los puertos* dentro del corazón.

(*Solfea la primavera*
sus lecciones.)
De pronto *el desenlace* oscuro de la célula.
 Transaré con los pájaros su recuerdo sangrante.

<i>El jardín</i>	 envaguece
<i>el corazón</i>	 despierta
<i>un soplo</i>	 avienta
<i>los poetas</i>	 comentan
<i>las calles</i>	 regresan
<i>una esperanza</i>	 llevó
<i>su imagen</i>	 estremece
<i>su blancura</i>	 anida
<i>(ella)</i>	 descñe
<i>los árboles</i>	 alumbran

<i>la ausencia</i>	 es
<i>(yo)</i>	 pierdo
<i>(yo)</i>	 vuelvo
<i>(yo)</i>	 apuesto
<i>(yo)</i>	 pongo
<i>los expresos</i>	 despiden
<i>el marco</i>	 (está)
<i>la primavera</i>	 solfea
<i>el desenlace</i>	 (ocurre)
<i>(yo)</i>	 transaré

Hemos dividido la estructura en dos grupos fundamentales. En el primer grupo los sujetos se identifican con la noción de primavera; en esta estación florecen los jardines, el corazón, las esperanzas y los árboles. El segundo grupo de sujetos habla del dolor que implica la renuncia por medio de la ausencia, el adiós y el viaje de los expresos. Los predicados denotan, en el primer grupo, el estremecimiento, el entusiasmo de la llegada de la primavera. El segundo grupo de predicados evoca ideas de renuncia, dolor, pérdida y despedida. Aquí también la estructura sintáctica refleja las relaciones de significado por medio de las cuales el poema se unifica y cohesiona. Los elementos sorpresivos del texto crean puntos vacíos o de indeterminación para el receptor.

5. Conclusiones.

Aunque la vanguardia pretendía evitar el discurso racional, es decir, la manifestación coherente y lógica del pensamiento, por medio de una expresión de imágenes y frases inconexas en el discurso poético, omitiendo las partículas gramaticales (las preposiciones y las conjunciones), y elidiendo incluso verbos, adjetivos y sustantivos, existen, en el discurso poético de Manuel Maples Arce, formas lingüísticas que confirman la coherencia y que obligan a reconsiderar la supuesta irracionalidad propia de los movimientos de vanguardia.

En los cinco poemas analizados encontramos, por ejemplo, sinónimos, pronombres, proformas, proadverbios y formas de repetición que cohesionan todos los elementos del texto. La repetición de constituyentes es la recursividad lingüística, característica de la lengua. La sustitución sinonímica localizada en los poemas de Maples Arce nos permite concluir que predominan las imágenes colorísticas y musicales apelando a los sentidos de la vista y el oído; ocasionalmente, el poeta juega también con el sentido del olfato, creando así imágenes plásticas dominantes en sus textos. La frecuencia con que aparecen estos elementos nos conduce a afirmar que los textos se cohesionan temáticamente a partir de estas sustituciones sinonímicas.

La sustitución por medio de proformas lexicales como 'cosa', 'todo' y 'algo', elementos vacíos que deben ser llenados por el lector, marca la indeterminación de los textos. Maples Arce recurre considerablemente a estas formas, por lo que el grado de indeterminación de sus poemas requiere de una acentuada cooperación receptora. Estos puntos de indeterminación conforman las estructuras apelativas del texto, es decir, exigen al lector una mayor reflexión y participación en la actualización de la lectura. En este sentido, Manuel Maples Arce es un verdadero innovador, ya que la poesía precedente proponía, prioritariamente, un discurso determinado por la sucesión del texto y su correlación con el contexto. La indeterminación de la que hablamos también puede detectarse en esta poesía con la presencia de elementos sorpresivos que producen ruptura e incluso introducen lo absurdo o lo impertinente. Los valores de cotidianidad se estructuran con la interacción del diálogo.

La repetición a través de pronombres en la poesía de Maples Arce se hace sobre todo con relativos y posesivos. Los pronombres relativos se presentan en oraciones subordinadas adjetivas con función explicativa; estas construcciones son consideradas, desde el punto de vista semántico, como estructuras que amplían el significado, en oposición al adjetivo y al complemento adnominal que resumen el significado del núcleo nominal

que modifican. Las oraciones subordinadas adjetivas se usan, predominantemente, en la narrativa, con el fin de ampliar la información, mientras que los adjetivos y complementos adnominales tienen mayor presencia en la poesía, debido a su carácter sintético. Esta es una razón más para adjudicarle a Maples Arce el título de innovador, pues es un autor que amplía su información poética por medio de estas construcciones. No le interesa sintetizar sino extender, por lo cual no emplea pro-oraciones, cuya función es la de resumir.

Por lo que respecta a la elipsis, cabe advertir que se trata de un fenómeno inherente a la lengua, pues repetir todos los elementos que constituyen un texto sin sustituirlos con formas como las que ya hemos anotado, hace que la comunicación sea poco fluida y que gran parte de la información resulte inútil, en tanto que nuestro receptor conoce de antemano mucha información relativa al discurso o por lo menos la presupone porque conoce el contexto, así que recurrir frecuentemente a información vieja es innecesario. La elipsis se basa en el principio de la "economía de la lengua", que nos indica que sólo hay que enviar a nuestro receptor aquella información que se considere como necesaria y pertinente. El discurso poético de Maples Arce omite los verbos "ser" y "estar", tanto en forma conjugada como en forma de auxiliares de otros verbos. Los elide en virtud de su función predicativa, cuando se presentan como

formas conjugadas. Si aparecen como auxiliares acompañando a un gerundio, los omite para causar en el texto una sensación de movilidad, de fugacidad, de cambio continuo, es decir, la dialéctica que caracteriza a los movimientos vanguardistas, y por supuesto, el concepto de lo efímero. Al respetar las reglas de omisión morfosintácticas su discurso no pierde coherencia.

Las relaciones semánticas de oposición (antonimia) desempeñan un papel fundamental en la poética de Maples Arce. Sus poemas se construyen básicamente a partir de opuestos. La vida y la muerte son elementos de oposición, asimismo el vuelo y la caída, el tú y el yo, la presencia del amor y su ausencia, temas poéticos previamente analizados. Como puede observarse hay una estrecha correspondencia entre estos temas; todos están ligados al vuelo y a la caída. El vuelo es la vida, el tú, el amor. La caída es la muerte, el yo, y la ausencia del amor y la melancolía que causa esta ausencia. En estos textos todo cae, todo desciende.

Otras formas de coherencia analizadas en los poemas de Maples Arce fueron los campos semánticos o asociativos. Con la construcción de estas asociaciones pudimos determinar los temas dominantes del poeta. Como ya expresamos los poemas analizados se centran en las

preocupaciones trascendentales de la humanidad: la vida, la muerte, la soledad, el amor y la sociedad. Los campos asociativos revelan una sociedad mecanizada con la irrupción de la máquina, el avión, las hélices, los expresos, los puertos; se trata de una sociedad urbana, ya que los lexemas asociados aluden a los transportes, a los telégrafos, el comercio, las elecciones, y el tiempo que transcurre en el manicomio. Para Maples Arce la vida de la ciudad es una locura mecánica.

La topicalización o polarización de la información en información conocida o tema e información nueva o rema es otra de las estructuras que permite confirmar la coherencia y cohesión textuales. El tema es de lo que se habla y corresponde regularmente a la función de sujeto, y el rema es lo que se dice del tema y corresponde al predicado. Al analizar los poemas de Maples Arce advertimos que su forma de estructurar las oraciones coincide, en la mayoría de las construcciones oracionales con el orden Sujeto-Verbo-Objeto. El poeta organiza las unidades gramaticales siguiendo la estructura sujeto-predicado. Esto corrobora la coherencia y cohesión de sus textos permitiendo al receptor construir nuevos significados y sentidos. La reiteración del orden sintáctico unifica también el ritmo poético, pues la sintaxis implica una rítmica, y en este caso el ritmo se mantiene a lo largo de los poemas.

Al hacer la reconstrucción sintáctica de las oraciones concluimos que los textos de Maples Arce guardan una entrañable cohesión tanto en la estructura como en el contenido. Las estructuras sintácticas se repiten y se relacionan semánticamente, de tal manera que pudimos confirmar las conclusiones temáticas a las que llegamos por medio de los campos asociativos. La relación sujeto-predicado en Maples arce coincide con la estructura semántica.

A partir de este análisis podemos concluir que la ruptura estridente de la concepción estética de Maples Arce se apoya principalmente en una coherencia basada en la reiteración rítmica, morfosintáctica y semántica de sus constituyentes. Su puntos de ruptura están creados con oposiciones e impertinencias semánticas, topicalizaciones sintácticas, y cadenas nominativas cuya sucesión textual obliga a inferencias que contradicen las predicciones y la cognición previa del mundo. Estos recursos marcan el estilo guardando, gracias a la recurrencia, la coherencia textual.

6. Anexos.

6.1. Cinco Poemas de Manuel Maples Arce.

"Esas rosas eléctricas..."

*Esas rosas eléctricas de los cafés con música
que estilizan sus noches con "poses" operísticas,
languidecen de muerte, como las semifusas,
en tanto que en la orquesta se encienden anilinas
y bosteza la sífilis entre "tubos de estufa".*

*Equivocando un salto de trampolín, las joyas
se confunden estrellas de catálogos Osram.
Y olvidado en el hombro de alguna Margarita,
deshojada por todos los poetas franceses,
me galvaniza una de estas pálidas "ísticas"
que desvelan de balde sus ojerás dramáticas,
y un recuerdo de otoño de hospital se me entibia.*

*Y entre sorbos de exóticos nombres fermentados,
el amor, que es un fácil juego de cubilete,
prende en una absurda figura literaria
el dibujo metódico de un vals incandescente.*

*El violín se accidenta en sollozos teatrales,
y se atraganta un pájaro los últimos compases.
Este techo se llueve.
La noche en el jardín
se da toques con pilas eléctricas de éter,
y la luna está al último grito de París.*

*En la sala ruidosa,
el mesero académico descorchaba las horas.*

"Y nada de hojas secas..."

*(La mañana romántica, como un ruido espumoso,
se derrama en la calle de este barrio incoloro
por donde a veces pasan repartiendo programas,
y es una clara música que se oye con los ojos
la palidez enferma de la súper-amada.)*

*(En tanto que un poeta,
colgado en la ventana,
se muere haciendo gárgaras
de plata
electrizada,
subido a los peldaños de una escala
cromática,
barnizo sus dolencias con vocablos azules,
y anclada en un letargo de cosas panorámicas,
su vida se evapora lo mismo que un perfume.)*

-Mi tristeza de antes es la misma de hoy.

-Tú siempre con tus cosas.

-¡Oh, poeta, perdón!

*(En el jardín morado
se rompe el equilibrio fragante de una flor.)*

-Sol, blancura, etc., y nada de hojas secas.

*-La vida es sólo un grito que se me cuelga al cuello
lo mismo que un adiós.*

*Hablemos de otra cosa,
te lo ruego.*

*(Su voz
tiene dobleces románticos de felpa
que estuvo mucho tiempo guardada en naftalina,
y duerme en sus cansancios ingrátidos de enferma,
la elegancia de todas las cosas amarillas.)*

*(Y mientras la mañana, atónita de espejos,
estalla en el alféizar de la hora vulgar,
el dolor se derrama, lo mismo que un tintero,*

sobre la partitura de su alma musical.

"Canción desde un aeroplano"

*Estoy a la interperie
de todas las estéticas;
operador siniestro
de los grandes sistemas,
tengo las manos
llenas
de azules continentes.*

*Aquí, desde esta borda,
esperaré la caída de las hojas.
La aviación
anticipa sus despojos,
y un puñado de pájaros
defiende su memoria.*

*Canción
florecida
de las rosas aéreas,
propulsión
entusiasta
de las hélices nuevas,
metáfora inefable despejada de alas.*

Cantar.

Cantar.

*Todo es desde arriba
equilibrado y superior,
y la vida*

*es el aplauso que resuena
en el hondo latido del avión.*

*Súbitamente
el corazón
voltea los panoramas inminentes;*

*todas las calles salen hacia la soledad de los horarios;
subversión
de las perspectivas evidentes:
looping the loop
en el trampolín romántico del cielo,
ejercicio moderno
en el ambiente ingenuo del poema;
la Naturaleza subiendo
el color del firmamento.*

*Al llegar te entregaré este viaje de sorpresas,
equilibrio perfecto de mi vuelo astronómico;
tú estarás esperándome en el manicomio de la tarde,
así, desvanecida de distancias,
acaso lloras sobre la palabra otoño.*

*Ciudades del norte
de la América nuestra,
tuya y mía;*

*New - York.
Chicago.
Baltimore.*

*Reglamenta el gobierno los colores del día,
puertos tropicales
del Atlántico,
azules litorales
del jardín oceanográfico,
donde se hacen señales
los vapores mercantes;
palmeras emigrantes,
río canibal de la moda,*

*primavera, siempre tú, tan esbelta de flores.
País donde los pájaros hicieron sus columpios.
Hojeando tu perfume se marchitan las cosas,
y tú lejanamente sonries y destellas,
¡oh novia electoral, carroussel de miradas!
lanzaré la candidatura de tu amor
hoy que todo se apoya en tu garganta,
la orquesta del viento y los colores desnudos.
Algo está aconteciendo allá en el corazón.*

*Las estaciones girando
mientras capitalizo tu nostalgia,
y todo equivocado de sueños y de imágenes;
la victoria alumbra mis sentidos
y laten los signos del zodiaco.*

*Soledad apretada contra el pecho infinito.
De este lado del tiempo,
sostengo el pulso de mi canto;
tu recuerdo se agranda como un remordimiento,
y el paisaje entreabierto se me cae de las manos.*

"T.S.H."

*Sobre el despeñadero nocturno del silencio
las estrellas arrojan sus programas,
y en el audión inverso del ensueño,
se pierden las palabras
olvidadas.*

*T.S.H.
de los pasos
hundidos
en la sombra
vacía de los jardines.*

*El reloj
de la luna mercurial
ha ladrado la hora a los cuatro horizontes.
La soledad
es un balcón
abierto hacia la noche.*

*En dónde estará el nido
de esta canción mecánica?
Las antenas insomnes del recuerdo
recogen los mensajes inalámbricos
de algún adiós deshilachado.*

Mujeres naufragadas

*que equivocaron las direcciones
trasatlánticas;
y las voces
de auxilio
como flores
estallan en los hilos
de los pentagramas
internacionales.*

*El corazón
me ahoga en la distancia.*

*Ahora es el "Jazz-Band"
de Nueva York;
son los puertos sincrónicos
florecidos de vicio
y la propulsión de los motores.*

!Manicomio de Hertz, de Marconi, de Edison!

*El cerebro fonético baraja
la perspectiva accidental
de los idiomas.
!Hallo!*

*Una estrella de oro
ha cuído en el mar.*

"Primavera"

*El jardín alusivo se envaguece de esperas
y el corazón despierta a las últimas cosas.*

*Un soplo de radiolas
avienta hacia nosotros
sus rumores de vidrio.*

*Los poetas comentan la renuncia del día.
Las calles vagabundas regresan del exilio.*

*Una tenue esperanza me llevó a sus caricias;
su imagen repentina me estremece en lo hondo;
anida su blancura en la tarde latente,
y mientras que descñe su busto de suspiros
los árboles alumbra nuestro secreto cósmico.*

*La ausencia es el perfume que me deja en el pecho.
La pierdo en la espesura
de la vida moderna,
y nuevamente vuelvo,
al campo de deportes con sus lunas auténticas.*

*Apuesto a su sonrisa en el juego de pókar,
lecturas de la música anegadas de lágrimas.*

*Cuando pongo en sus manos
el cheque de mi adiós,
los expresos sonámbulos
despiden nuestras sombras,
y el mureo de los puertos dentro del corazón.*

*(Solfea la primavera
sus lecciones.)*

De pronto el desenlace oscuro de la célula.

Transaré con los pájaros su recuerdo sangrante.

7. Bibliografía

- ALARCOS Llorach, Emilio. *Gramática de la lengua española*, Espasa-Calpe, Madrid, 1995, 406 pp.
- BERNARDEZ, Enrique. *Introducción a la lingüística del texto*, Espasa-Calpe, Madrid, 1982, 324 pp.
- BERRUTO, Gaetano. *La semántica*. Nueva Imagen, México, 1979, 259 pp.
- CASSIRER, Ernst. *Filosofía de las formas simbólicas*, FCE-Breviarios, México, 1971, 310 pp.
- COSERIU, Eugenio. *Gramática, semántica, universales*, Gredos, Madrid, 1978, 267 pp.
- _____ *Lecciones de lingüística general*. Gredos, Madrid, 1986, 354 pp.
- _____ *Principios de semántica estructural*. Gredos, Madrid, 1977, 246 pp.
- _____ *Teoría del lenguaje y lingüística general*, 3a., ed., Gredos, Madrid, 1982, 328 pp.
- COLLAZOS, Oscar. *Las vanguardias en América Latina*, Planeta, Buenos Aires, 1973, 152 pp.
- GARCIA Berrio, Antonio y Agustín Vera Luján. *Fundamentos de teoría lingüística*, Alberto Corazón editor, Madrid, 1977, 269 pp.

- GARRIDO, Joaquín. *Elementos de análisis lingüístico*, Fundamentos, Madrid, 1991, 428 pp.
- GECKELER, Horst. *Semántica estructural y teoría del campo léxico*, Gredos, Madrid, 1976, 389 pp.
- GEORGE, F.H. *Introducción a la semántica*, Fundamentos, Madrid, 1974, 195 pp.
- GILLY, Adolfo. *La revolución interrumpida*, Nueva Imagen, México, 1994, 367 pp.
- GREIMAS, A. J. *Semántica estructural*, Gredos, Madrid, 1971, 398 pp.
- GUIRAUD, Pierre. *La semántica*, FCE-Breviarios, México, 1976, 142 pp.
- HEGER, Klaus. *Teoría semántica, hacia una semántica moderna*, Ediciones Alcalá, Madrid, 1974, 223 pp.
- HJELMSLEV, Louis. *Ensayos lingüísticos*, Gredos, Madrid, 1972, 358 pp.
- ISER, Wolfgang. "La estructura apelativa de los textos" en *En busca del texto*, comp., por Dietrich Rall, UNAM, México, 1993, pp. 99-119.
- KEMPSON, Ruth. *Teoría semántica*, Teide, Barcelona, 1982, 227 pp.
- LEECH, Geoffrey. *Semántica*, 2a., ed., Alianza, Madrid, 1985, 475 pp.
- Lingüística del texto*, compilado por Enrique Bernárdez, Arco/Libros, Madrid, 1987, 340 pp.
- LIST Arzubide, Germán. *El movimiento estridentista*, SEP, col. Lecturas Mexicanas, México, 1986, 183 pp.

- Los contemporáneos, una antología*, prolog., selec., y notas de Héctor Valdés, UNAM, México, 1982, 313 pp.
- LOZANO, Jorge. *Análisis del discurso*, Cátedra, Madrid, 1991, 253 pp.
- LYONS, John. *Introducción al lenguaje y a la lingüística*, Teide, Barcelona, 1984, 323 pp.
- _____ *Introducción en la lingüística teórica*, 8a., ed., Teide, Barcelona, 1986, 531 pp.
- _____ *Lenguaje, significado y contexto*, Paidós, Barcelona, 1981, 263 pp.
- _____ *Nuevos horizontes de la lingüística*, Alianza, Madrid, 1975, 369 pp.
- _____ *Semántica*, 2a., ed., Teide, Barcelona, 1989, 855 pp.
- MALMBERG, Bertil. *Análisis del lenguaje en el siglo XX*, Gredos, Madrid, 1986, 478 pp.
- MAPLES Arce, Manuel. *Las semillas del tiempo*, CNCA, col. Lecturas Mexicanas, México, 1990, 185 pp.
- MARTINET, André. *Elementos de lingüística general*, 3a., ed., Gredos, Madrid, 1984, 279 pp.
- MEYER, Lorenzo. "El primer tramo del camino" en *Historia general de México*, 3a., ed., El Colegio de México, tomo II, México, 1981, pp. 1273-1271.

- MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza, Madrid, 1979, 447 pp.
- MONSIVAIS, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia general de México*, 3a., ed., El Colegio de México, tomo II, México, 1981, pp. 1375-1548.
- ROCA Pons, José. *Introducción a la gramática*, 6a., ed., Teide, Barcelona, 1985, 432 pp.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*, Fontamara, México, 1986, 318 pp.
- SCHNEIDER, Luis Mario. *El estridentismo*, UNAM, México, 1976, 373 pp.
- SPILLNER, Bernd. *Lingüística y literatura*, Gredos, Madrid, 1979, 252 pp.
- TORRE, Guillermo de. *Historia de las literaturas de vanguardia*, tomo I, II y III, Guadarrama, Madrid, 1971, 366, 334 y 297 pp.
- VAN DIJK, Teun A. *Estructuras y funciones del discurso*, 7a., ed., Siglo XXI, México, 1991, 204 pp.
- _____ *Texto y contexto*, Cátedra, Madrid, 1988, 357 pp.
- WEINRICH, Harald. *Lenguaje en textos*, Gredos, Madrid, 1981, 466 pp.