

6  
2ef.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA  
DE MEXICO

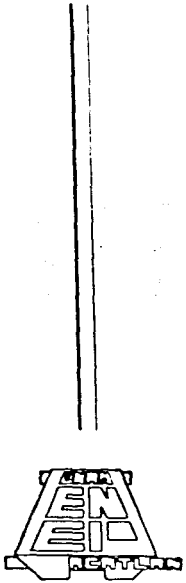
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES  
"ACATLAN"

LENGUA Y LITERATURA HISPANICAS

T E S I S

LA EXPLORACION DE UNA FIGURA  
ESTRIDENTISTA: LA METAFORA DE  
MANUEL MAPLES ARCE.

TRABAJO RECEPCIONAL  
PARA OBTENER EL TITULO DE  
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA  
H I S P A N I C A S  
P R E S E N T A :  
MARIANA MERCENARIO ORTEGA



DIRECTOR DE TRABAJO. MTR. RUBEN D. MEDINA JAIME.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

*Con mi más infinita gratitud  
y cariño...  
A mis padres y a Yoly, Karla  
y Sandra.*

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	i
Notas.....	vi
<b>I. LA EXPLORACIÓN DE UNA FIGURA</b>	
A) Aproximación conceptual.....	1
Notas.....	25
B) El proceso metafórico.....	27
Notas.....	40
C) La metáfora y la vanguardia.....	41
Notas.....	56
<b>II. MAPLES ARCE A TRAVÉS DE SUS METÁFORAS</b>	
A) El movimiento y el dinamismo.....	58
Notas.....	74
B) Las imágenes inconexas y las formas concéntricas.....	77
Notas.....	97
C) Ahondar en las posibilidades de la imagen.....	98
Notas.....	108
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>109</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>117</b>

## ***INTRODUCCIÓN***

En este trabajo intentaremos explicar, con base en un procedimiento semántico-estructural, el proceso de significación seguido en las metáforas de *Andamios interiores* del poeta estridentista Manuel Maples Arce.

En un primer punto revisaremos las principales propuestas y estudios en torno de la metáfora. Observaremos como el problema ha sido constantemente replanteado a través de los siglos y bajo distintas perspectivas.

Nuestro interés no se dirigirá hacia una valoración de tales teorías, pues no se pretende en modo alguno juzgar la calidad de los trabajos, sino ofrecer al lector una muestra diacrónica, aunque sin fines exhaustivos, de las principales teorías.

Más que confrontar, se busca conciliar y esto sobre todo con el fin de encontrar un concepto eficaz para hacer posible una futura aplicación que nos permita explicar las metáforas del poeta de vanguardia.

Para dar cuenta del proceso metafórico, hemos elegido como base el método semántico estructural propuesto por A. J. Greimas en su libro *Semántica estructural. Investigación metodológica* (1) por su carácter de generalidad y rigor en el estudio de los elementos constitutivos del significado.

La descomposición del significado en unidades mínimas nos permitirá observar la forma en que procede la translación metafórica en una secuencia determinada del discurso.

Posteriormente, atenderemos a la relación entre la metáfora y la vanguardia. Observaremos cómo los movimientos de vanguardia privilegiaban la metáfora en sus creaciones y la consideraban un instrumento de renovación poética.

Conscientes de que el significado consta de una parte connotativa, buscaremos un movimiento de vanguardia cuyas obras hubieran sido realizadas bajo características que nos permitieran conocerlas y estudiarlas con mayor profundidad.

Nuestra atención se centró en el Estridentismo, pues con este movimiento compartimos el idioma, el país, la ciudad y el siglo en que sus creaciones fueron realizadas.

Entendemos el Estridentismo como una propuesta literaria de vanguardia en México, iniciada, desarrollada y suspendida por Manuel Maples Arce, y a la que ciertamente se unieron algunos jóvenes de diferentes ámbitos que sentían la necesidad de una renovación generalizada. Entre estos jóvenes mexicanos podemos mencionar a Germán List Arzubide, Arqueles Vela (los dos más importantes después de Maples Arce), Ramón Alva de la Canal, Luis Quintanilla, Fermín Revueltas, Leopoldo Méndez y Salvador Gallardo.

Como todo movimiento de vanguardia, el Estridentismo tuvo su propio manifiesto llevado a la luz pública a través de un escrito que sirvió como órgano difusor de estas ideas: *Actual*, que nace del impulso personal de Maples Arce; él es quien lo concibe y dirige.

Germán List Arzubide contaba con su propio medio de expresión en Puebla: *Ser*, y Arqueles Vela publicaba en la ciudad de México en *El Universal Ilustrado*, del cual era también director. El primero tenía sus propias inquietudes sociales con una fuerte tendencia hacia las ideas anarquistas llegadas de las repúblicas socialistas, el segundo prefería la narración breve con matices policíacos y juegos espaciales, pues en su poesía, representada principalmente por *El sendero gris* y *otros poemas*, Arqueles Vela mantiene las formas y temas gastados por el Romanticismo mexicano.

Maples Arce fue quien realmente estuvo en contacto en ese momento con las inquietudes y propuestas estéticas de los artistas de vanguardia.

Sus lecturas de los poetas malditos: Baudelaire, Rimbaud, Nerval, Mallarmé; su contacto con algunos de los principales intelectuales y poetas mexicanos como López Velarde, José Juan Tablada, Agustín Yáñez, Diego Rivera y Alfonso Cravioto, y su correspondencia con Apollinaire, Cendrars, Marinetti, Reverdy, Guillermo de Torre, Humberto Rivas, Pedro Gullías y Gerardo Diego, nos hablan de la preocupación profunda de Maples Arce por discutir y reflexionar sobre la poesía y las teorías estéticas modernas.

Hemos elegido, para la aplicación del análisis del proceso metafórico, el primer libro de poesías publicado por Maples Arce en 1922, *Andamios interiores*, pues representa con mayor fidelidad el entusiasmo juvenil por buscar una expresión nueva en la poesía.



En el análisis trataremos de explicar la metáfora como la figura predominante del texto estridentista y atenderemos los juegos semánticos que alteran el sentido literal de las palabras y que permiten la transferencia u operación interactiva del significado en la metáfora.

A propósito de este punto, intentaremos explicar que si bien existe en apariencia una inconexión entre las imágenes del poema, éste sigue ciertas constantes que nos permiten hablar de un procedimiento intencionado al cual nos referiremos como formas concéntricas.

Finalmente, con base en los indicios provenientes de sus propias publicaciones, escritos y manifiestos, y en el análisis de las estructuras profundas del significado en sus creaciones poéticas, perseguimos mostrar la función de la metáfora en torno de la propuesta de renovación estética en la poesía por la que pugna el Estridentismo.

## NOTAS

1. Se toman en cuenta sobre todo los primeros siete capítulos, pues los demás atienden a modelos actuariales.

# ***I. LA EXPLORACIÓN DE UNA FIGURA***

## **A) Aproximación conceptual**

Son muchas, sin duda, las preguntas en torno de las cuales podríamos empezar a hablar sobre la metáfora, entre ellas, por ejemplo: ¿Qué es una metáfora?, ¿cómo se le distingue de las otras figuras retóricas?, ¿por qué su interpretación resulta un problema?, ¿existe algún método o fórmula infalibles para lograr su interpretación? y, finalmente, ¿quiénes se han interesado en su estudio y qué resultados han obtenido?

En el presente inciso trataremos de dar respuesta a algunas de estas cuestiones, aunque, claro, sólo podemos ofrecer un panorama aproximado.

Cuando se le pide a alguien hablar, en general, sobre un término, su actitud está siempre supeditada a un criterio específico. Por ejemplo, cuando se discute sobre la libertad, el problema puede ser abordado desde diferentes orientaciones: psicológica, filosófica, sociológica, jurídica, literaria, etc., y éstas a su vez pueden comprender otros muchos enfoques, hasta llegar a un punto de vista individual.

Hablar sobre la metáfora es --incluso implícitamente-- argumentar algo sobre ella bajo cierto criterio. Aunque las diferentes disciplinas que se han preocupado por tal problema no son tan diversas como las que han versado sobre la libertad, resulta

insuficiente reduen su estudio a las preceptivas de los manuales de retorica.

Observemos, aunque sin pretensiones de exhaustividad, algunas de las principales teorías, enfoques o puntos de vista de diversos autores o grupos de estudiosos con respecto de la metáfora.

Etimológicamente, el término "metáfora" proviene del griego *μετα* cuyo equivalente aproximado en español sería *más allá, al otro lado*, y de *φορῶν*, *llevar* (1), es decir, cuando etimológicamente hablamos de metáfora nos referimos a un movimiento que transporta algo de un lugar a otro. Sin embargo, aún resta saber dónde se realiza este movimiento, sobre qué se ejerce y cómo lo hace, cuestiones a las que una descripción etimológica difícilmente puede responder.

Para Aristóteles, la metáfora era una "transferencia del nombre de una cosa a otra" (2) con cuatro posibilidades: del género a la especie, de la especie al género, de especie a especie y por analogía.

Por un lado, observamos que Aristóteles mantiene --para nosotros-- el sentido etimológico de la metáfora como un movimiento de un lugar a otro, es decir, como una transferencia (*επι-φορα*), por otro, resuelve las cuestiones a las que la anterior descripción etimológica no podía responder, el dónde (que sería la referencia de las cosas), el medio (el nombre) y el cómo (una transferencia entre géneros y especies, entre especies mismas o por procedimiento anológico).

Con base en lo anterior, la metáfora implica una sustitución o reemplazo de entidades, debida a una transferencia nominal a través

de un proceso de abstracción que no afecta la realidad de las cosas. Resulta claro que no puede existir una transferencia en la realidad concreta de las cosas, la materia es intransferible en cuanto a materia, y no en cuanto a forma, un árbol no puede transformarse a una piedra. La transferencia existe en el significado de las cosas a través de los nombres.

Ahora bien, los modos de la transferencia nominal pueden reducirse a dos operaciones: una jerárquica, en relación con géneros y especies, y una analógica.

En primera instancia, podría objetarse que la transferencia realizada a través de estas dos operaciones da resultados no propiamente concernientes a la metáfora. La operación jerárquica es el fundamento de las metonimias y símilos, mientras que la operación analógica sustenta las metáforas y los símiles. Revisemos, sin embargo, con más cuidado la última posibilidad dada por el discípulo de Platón, esto es, la analogía.

En una relación analógica --según Aristóteles-- deben existir cuatro términos. En un enunciado como: *El día es a la tarde como la vida es a la vejez*, día (primer término) está en función de tarde (segundo término), mientras que vida (tercer término) está en función de vejez (cuarto término)

*El día es a la tarde como la vida es a la vejez*

1

2

3

4

La analogía se presenta, según Aristóteles, cuando "se hallan el segundo término con el primero como o de igual manera que el cuarto con el tercero" (3). La analogía existe, pues, entre la equivalencia de dos funciones con cuatro términos:

2:1 como 4:3

Si suspendemos, por ejemplo, la vida (tercer término) la combinación entre los demás términos sería: la tarde (segundo término) es la vejez (cuarto término) del día (primer término).

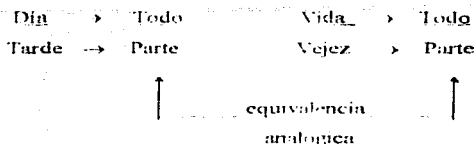
(3) 2 = 4:1

Por otro lado, si suspendemos el día (primer término), la combinación resultante sería: la vejez (cuarto término) es la tarde (segundo término) de la vida (tercer término).

(1) 4 = 2:3

Si observamos con más cuidado las implicaciones de estas relaciones analógicas, nos daremos cuenta de que Aristóteles establece una relación analógica entre elementos que guardan una relación jerárquica entre sí. Día funge como un todo, mientras que tarde como una de sus partes. De igual manera, la vida es el todo y la

vejez una de sus partes. La equivalencia analógica sucede entre jerarquías:



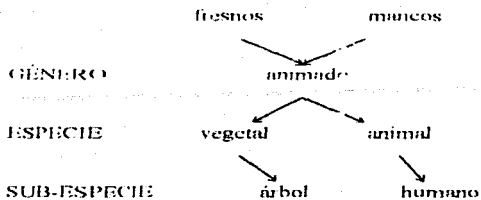
Con base en el esquema anterior, observamos que la analogía establecida por Aristóteles no sucede realmente en el contenido de los elementos, sino en la relación jerárquica que suponen. La metáfora, si seguimos la postura aristotélica, no consistiría más que en descubrir analogías entre jerarquizaciones.

Cuando, por ejemplo, López Velarde escribe (4):

*los fresnos mancos*

podemos explicar que por un lado, tanto *fresnos* como *mancos* corresponden al género animado; y por otro, el primero pertenece a la especie vegetal y a la sub-especie árbol, mientras que el segundo pertenece a la especie animal, y dentro de ésta a la sub-especie humano.





La transferencia sucedería dentro de un mismo género, entre la suposición de sus especies y la implicación de sus respectivas sub-especies. Con lo que la distancia entre los elementos sucede de especie a especie, mientras que la transferencia se realiza entre sub-especies.

No obstante, aunque la transferencia metafórica pueda suceder entre elementos de diferente jerarquía, esto no implica que una categoría sea reemplazada por otra. En la metáfora, el traslado analógico puede explicarse a través de la suposición de especies y de la implicación de géneros, pero nunca un género toma el lugar de la especie, ni viceversa, como sucede en las sinédoques.

A partir de la concepción aristotélica otros muchos autores se han dedicado a pulir y a desechar algunos de sus puntos. Quintiliano, por ejemplo, mantiene el concepto aristotélico de metáfora como una transferencia (*translatio*) de cuatro tipos (5):

#### I. De lo inanimado a lo animado

2. De lo animado a lo inanimado.
3. De lo inanimado a lo inanimado.
4. De lo animado a lo animado.

Quintiliano conserva la importancia que Aristóteles otorga al género y a la especie. Los dos primeros tipos de transferencia podrían reducirse a la relación analógica entre géneros distintos, mientras que los dos últimos lo harían entre distintas especies, pues el género es igual.

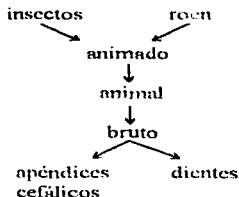
Para Quintiliano, sin embargo, el proceso metafórico de transferencia no podría --o no debería-- realizarse atendiendo a las relaciones jerárquicas de los elementos, sino entre elementos de distinta índole aunque de igual jerarquía.

La concepción de Quintiliano resulta interesante, pues, pensando en el ejemplo citado, la transferencia sucede entre elementos del mismo género (de lo animado a lo animado) y se debe a la distancia que existe entre sus especies (de especie a especie), sin embargo, como también ya se ha visto en el ejemplo anterior, las categorías de género y especie no son siempre suficientes, e incluso hemos agregado la categoría de sub-especie, aunque en casos de mayor especificidad ésta resultaría también insuficiente.

Tomemos, por ejemplo, una parte del poema "Los insectos" de Dámaso Alonso (6)

*los insectos que roen*

Tanto *insectos* como *roen* suponen el género animado, la especie animal, la sub-especie bruto y se distancian en que el último término supone del primero dientes, cuando éste no los tiene:



Es indudable que para llegar a este último nivel hemos dejado de observar otros muchos niveles previos que lo suponen.

Si tales niveles no han sido especificados, entiéndase que la única intención es economizar ramificaciones que nos llevarían al mismo punto en el cual se realiza la distancia.

Especificar todas las ramificaciones jerárquicas que los significados suponen, requeriría una clasificación lineana hacia la cual no se dirige nuestra aproximación conceptual.

Estas dos concepciones, la de Aristóteles y la de Quintiliano, nos han hecho ver que para la realización de una transferencia metafórica necesita existir una distancia --manifiesta o supuesta-- entre términos de igual o de distinta categoría, mientras los campos semánticos a los

que pertenecen cada uno semi distintos y, por tanto, no se sucedan entre sí. Así la metáfora no puede confundirse con la metonimia ni con la sinécdoque. Sin embargo, ubicar la transferencia no es explicar una metáfora.

A medida que ha pasado el tiempo, la idea de analogía se ha relacionado con la de la comparación. Uno de los grandes pilares de la descripción retórica en el siglo XVIII, Du Marsais, sostenía que

La metáfora es una figura por medio de la cual se transporta, por así decir, el significado propio de una palabra a otro significado que solamente le conviene en virtud de una comparación que reside en la mente (7)

Si la metáfora se ejerce a través de una transferencia debida a una comparación intrínseca --como lo explica Du Marsais--, luego la comparación explícita tendría por resultado el símil. La diferencia entre una metáfora y un símil sería, pues, puramente sintáctica, es decir, si se enuncia o no tal comparación a través de un "como". De aquí las definiciones tradicionales de metáfora como una comparación abreviada.

No obstante, la analogía no es una comparación. Esta última se desprende de la distinción y valoración de elementos con tres distintos resultados: las relaciones de superioridad *más... que*, de igualdad *tan... como* y de inferioridad *menos... que*, con lo que la comparación tiene siempre matices cuantitativos.

Cuando se dice:

**Raúl es fuerte como su padre**

**como** es equivalente a la forma comparativa de igualdad *tan... como* y la significación es la misma que en:

**Raúl es tan fuerte como su padre**

con lo que la estructura de la comparación establece una relación cuantitativa entre la fuerza de Raúl y la de su padre.

Entender la metáfora como una comparación sería confundir una orientación cuantitativa con una puramente cualitativa en la que realmente está inserta.

La metáfora, además, resalta cualidades o rasgos de significación independientemente de la distancia jerárquica que pueda existir o no, entre las implicaciones de los términos relacionados.

Aunque ciertamente no en todos los casos de comparación existe una idea explícita de cantidad, la enunciación de la metáfora a través de un "como" poco ayuda para encontrar la línea de transferencia analógica y lograr su interpretación.

Por otro lado, han surgido algunos problemas en relación con la transferencia entendida como una sustitución, pues muchas veces se da por sentado que la expresión metafórica es utilizada en lugar de otra literal o propia de los rasgos denotativos de las palabras, con lo cual se implica que ambas expresiones o términos tendrían que ser

equivalentes y las posibilidades de lograr una traducción perfecta del término metafórico serían también totalmente asequibles.

Este tipo de enfoque, denominado "Substitutivo", no toma en cuenta que muchas veces no se puede determinar con exactitud el término literal al que se refiere el metafórico, además, presenta a la metáfora únicamente como una evasión del término literal por parte del productor o codificador, y a la interpretación del proceso metafórico como un medio de destreza y diversión para el receptor, es decir, como una simple adivinanza.

Lograr una equivalencia perfecta resulta difícil no sólo entre el término literal y el metafórico, sino entre los términos literales mismos; una sinonimia perfecta es bastante cuestionable (8).

Richards es reconocido como el iniciador de los trabajos modernos en torno a la metáfora, a la que concibe como

...dos pensamientos de cosas distintas en actividad simultánea y apoyados por una sola palabra o frase, cuyo significado es la resultante de su interacción (9).

El estudio de la metáfora --según Richards-- no debe estar orientado hacia la búsqueda del probable término literal al que supuestamente reemplazaría uno metafórico, sino al efecto de intercambio o interacción de la expresión o término metafórico en relación con los literales contextuales.

Los términos literales dotan de significado al término metafórico, de manera que el significado de éste no es el de su uso literal, ni el de un probable equivalente literal.

La transferencia en la metáfora es entendida ya no como una sustitución de significados, sino como una asimilación o enriquecimiento de los mismos. Más que un proceso de transferencia hacia la sustitución, la metáfora manifiesta la cooperación de dos pensamientos.

Max Black sigue en líneas generales la orientación interactiva de la metáfora propuesta por Richards. Uno de los aciertos de Black consiste en haber subrayado la necesidad de hacer un deslinde entre la metáfora y el sentido metafórico.

Para Black la metáfora es un enunciado en el cual uno o algunos de sus términos son usados en sentido metafórico, junto a otros en sentido literal. Es claro que para la realización de la metáfora se hace necesario un contraste de sentidos; cuando toda la oración se construye en sentido metafórico, y tal contraste no existe, el resultado no es una metáfora, sino --dice Black-- un acertijo, una alegoría o un proverbio (10).

En la metáfora, entendida como enunciado, existen dos elementos imprescindibles: el **foco** --la palabra con sentido metafórico en función de sus acompañantes literales-- y el **marco** --las palabras con sentido literal en función del término metafórico--. No hay autonomía en el concepto de **foco** con respecto al del **marco**, ambos son complementarios y cada uno está en función del otro:

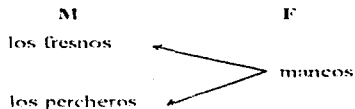
## F < S M

Esto no quiere decir que el **foco** esté restringido a un solo **marco**, ni éste limitado a un solo **foco**. Un mismo **foco** puede tener distintos **marcos** siempre y cuando mantenga su sentido metafórico; un mismo **marco** puede tener distintos **focos** mientras su literalidad permanezca.

En la metáfora de *los frenos mancos*, *mancos* era el **foco** de la metáfora, mientras que *los frenos* era su **marco**.



El **foco** *mancos* no está limitado a este único **marco**, pues si pensamos en cualquiera otra construcción, por ejemplo, *los percheros mancos*, *mancos* vuelve a ser **foco** de un **marco** distinto porque el sentido metafórico existe tanto en la construcción anterior como en ésta:





En igual forma, el **marco** *hemos* puede serlo de cualquier otro **foco**, por ejemplo de *alegres*, porque en ambos casos el **marco** mantiene su sentido literal:



Asimismo, Black señala la importancia del aspecto situacional de la metáfora. La detección de esta figura y en gran medida su interpretación dependen tanto de las circunstancias concretas en las que es emitida como de la intención del productor.

En muchas ocasiones, solamente atendiendo a quién es el emisor del mensaje, el lugar en que sucede y la intención con que es producido el enunciado, podemos saber si existe o no una metáfora.

Decir: "X es un burro" puede o no ser metáfora, únicamente en la medida en la que sepamos cuál es la situación o las circunstancias concretas que engloban a "X". Un padre, por ejemplo, para explicar a sus hijos el nombre específico de un animal determinado, dirá:

Ese animal es un burro  
X es un burro

Pero si las circunstancias cambian y el padre se refiere a uno de sus hijos, por ejemplo a Pedro, porque éste no ha entendido la información del primer enunciado, les dirá:

Pedro es un burro  
X es un burro

Como se ve, en ambos enunciados se mantiene el esquema X es un burro, pero las diferentes circunstancias o situaciones bajo las cuales se emiten los enunciados nos permiten saber que en el primer caso no hay metáfora, mientras que en el segundo sí.

Por otro lado, para Black el objetivo de la interpretación metafórica no debería ser el de encontrar un sustituto literal, sino el de lograr una reconstrucción del significado del término metafórico.

Según el enfoque de Black, el término metafórico o **foco** posee un significado "normal" o de diccionario y a su vez implica un sistema de tópicos comunes, que podríamos entender respectivamente como el significado denotativo y el significado connotativo de un término. La interpretación de la metáfora está sobre todo en función de este último significado.

Cuando un **foco** se enfrenta --por así decir-- a un **marco**, se manifiesta un contraste de sentidos. El **foco** adapta su sistema de tópicos comunes a los usos literales de los componentes del **marco**. Luego, algunos de los detalles del sistema de tópicos comunes del

lenguaje serán suspendidos y otros acentuados en función de su adaptación con los de su **marco**.

Para Black, la interpretación metafórica consiste en buscar ese sistema de tópicos comunes y analizar sus implicaciones y modificaciones.

Actualmente, el estructuralismo ha permitido dar cuenta, de manera más sistemática, de muchos de los fenómenos observados por Black en el discurso.

El Grupo M rescata a la retórica del olvido y del desdén de los que fue objeto durante muchos años, debido sobre todo a que fue considerada como un conjunto de procedimientos ornamentales de la expresión.

Respondiendo a la necesidad expuesta por Barthes en cuanto a que "la retórica deberá ser replanteada en términos estructurales" (11), los miembros del Grupo M proponen una teoría general de las figuras del lenguaje, sustentada en un análisis científico del discurso figurado.

La configuración retórica propuesta por los integrantes del Grupo M es una de las más valiosas contribuciones del siglo XX al estudio de la metáfora, pues se aparta de las de otras retóricas tradicionales.

El Grupo M llama metáforas a "toda clase de cambio de cualquier aspecto del lenguaje" (12), para después dividir éstas en las que conciernen al campo de los desvíos del código o gramaticales y en las inscritas como desvíos en el referente o lógicas.

Si estos "cambios" o "desviaciones" suceden sobre la morfología, serán llamados metaplasmos; si actúan sobre la sintaxis, serán

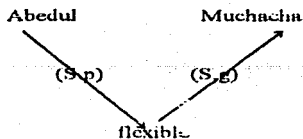
metataxis; si sobre la semántica, **metasemas**; y si sobre la lógica, **metalogismos**

El hacer esta clasificación tomando en consideración los niveles de la lengua, nos ayuda a ubicar con mayor precisión el lugar de las metáforas y sus diferencias entre sí. La descomposición del plano del significante hasta llegar a los rasgos distintivos o **fonas** y del plano del significado hasta los **semas**, ha sido una enorme contribución del estructuralismo para dar cuenta de los procesos retóricos y, en nuestro caso, del proceso metafórico.

Aunque la metáfora se manifiesta también en el significante, no es éste el factor determinante en el proceso metafórico. A diferencia de este tipo de transferencia, la metáfora se encuentra dentro del terreno del significado, es un **metasema**.

Los miembros del Grupo M han advertido que la antigua retórica tendía a confundir --puesto que la anomalía se manifiesta a través del significante-- "conmutación del sentido y conmutación de la forma" (13).

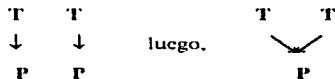
En cuanto al concepto de metáfora, el Grupo M la define como "el producto de dos **smécdoques**" (14), una particularizante (S.p) y otra generalizante (S.g). Por ejemplo, el proceso que hace pasar el significado de *abadul* al de *muchacha* se realizaría de la siguiente manera:



Según el Grupo M, el atributo de flexibilidad, *lo flexible*, sería una de las partes del todo que es el *abedul* y se realizaría entonces una sinécdoque particularizante (S.p), posteriormente, esta parte, *lo flexible*, se generalizaría para comprender el significado de *muchacha*, a través de una sinécdoque generalizante (S.g). La metáfora sería el resultado de dos sinécdoques.

Con base en que el todo es sustituido por una de sus partes que a la vez es reemplazada por otro todo, este grupo da por cierto de antemano el enfoque sustitutivo del que líneas atrás hemos hablado y cuyos inconvenientes hemos señalado.

Entendemos que para el Grupo M la analogía sucedida entre dos totalidades se debe a que ambas tienen en común una de sus partes



Es innegable por un lado, que cuando existe una analogía entre dos o más términos, éstos comparten algo entre sí; por otro lado, este

algo será una característica particular y propia de cada uno de los términos. Luego, el fundamento de la transferencia metafórica es una característica común entre los términos.

En relación con lo anterior, los miembros del Grupo M arguyen que los términos se reducen a una sola característica compartida y, más aún, se identifican con ella y ésta los reemplaza. Se dice entonces que la metáfora lleva en forma tácita el proceso sinecdóquico. Recordemos que el objetivo de un proceso sinecdóquico --como también lo es el metonímico-- consiste en el reemplazo de categorías, es decir, en tomar una categoría *por* otra.

En primera instancia, a esta conceptualización podría objetársele que, si bien algunas de las partes del significado de los términos se modifican, en ningún momento suprimen las demás implicaciones del mismo. La totalidad del significado de un término no es reemplazado por alguna de sus partes. En la metáfora todas permanecen y únicamente algunas se enfatizan y otras se suspenden. Como explicaremos más ampliamente en nuestro segundo inciso, un **semema** (15) no puede reducirse a un **sema** (16), la metáfora solamente implica la modificación de los **semas** dentro del **semema**.

En segunda y última instancia, podría refutarse también la teoría, puesto que señalar la base de una analogía no es tampoco explicar una metáfora, ni mucho menos lograr una interpretación completa.

Pero, ¿por qué insistimos tanto en que explicar la transferencia analógica a través de operaciones jerárquicas no es la mejor vía para dar cuenta del proceso metafórico?

Le Guern, quien ha dedicado quince años de su vida a la investigación de la metáfora y de la metonimia, coincide con los resultados obtenidos por Jakobson en los casos de afasia, en los que se sustenta que la metáfora y la metonimia están basadas en facultades distintas.

El proceso de la metonimia y sinécdoque depende de la facultad de combinación y contextura que radica en la relación de contigüidad, y cuya ausencia suprime la capacidad de mantener jerarquía. Según Le Guern, el proceso metonímico afecta al **semema** en cuanto a su función referencial o externa. Una palabra no necesitaría cambiar así su contenido sémico y únicamente sufriría un deslizamiento en la referencia.

La metáfora, en cambio, está basada en la facultad de selección y sustitución e implica una relación de similaridad cuya alteración afecta la organización interna del significado. Según Le Guern, éste último tendría que suspender algunos de sus **semas** constitutivos para hacer posible el entendimiento de la transferencia metafórica (17).

Pongamos tres ejemplos que nos ayuden a aclarar las diferentes direcciones de estas dos facultades:

1. El capitán bebe una copa
2. Los campesinos pidieron su pan
3. Unas manos de seda

Sabemos que una *copa*, en cuanto a objeto material, no puede ser bebida. Para encontrar una lógica en este enunciado, tendríamos que pensar jerárquicamente y entonces observar que el continente implica tácitamente un contenido, digamos, el vino. No necesitamos cambiar el contenido sémico de *copa* para entender esta metonimia, sino por el contrario, apeguemos a él para entender que ésta es el continente de vino. El continente es usado en lugar del contenido, metonimia de continente *por* contenido. Sólo hay aquí un deslizamiento referencial dentro de un mismo campo semántico y no una modificación interna en su significado.

En el segundo ejemplo, también se hace uso de la facultad jerárquica que nos lleva a considerar a *pan* como una especie del género alimento. La especie es usada en lugar del género, sinécdoque de la especie *por* el género. En este proceso sinécdoquico existe también solamente un deslizamiento en la referencia entre elementos que se suceden dentro de un mismo campo semántico.

En cambio, en el tercer ejemplo no existe ningún desplazamiento interno entre *manos* y *seda*; ni unas forman parte de la otra, ni viceversa, es decir, no se suceden entre sí. La operación entre estos dos significados existe no en cuanto a su referencia, sino en cuanto a la selección sémica que hagamos de ambos. En este caso el **sema** resaltado será el de suavidad, mientras que los demás **semas** de cada **semema** quedarán algunos disminuidos y otros suspendidos.

De esta manera, aunque el decodificador sienta la no-correspondencia de una palabra con las demás del discurso (y



podemos hablar entonces de un **foco** y de su **marco**) y que la información estrictamente denotativa no es del todo lógica, eso no lo lleva a nulificar la relación entre esta palabra y la totalidad del discurso, pues a decir verdad no existe una incompatibilidad absoluta entre el **foco** y su **marco**.

El propio **foco** debe tener elementos que estimulen la selección de los **semas** insertables a un **semena** especial del concepto sugerido. En el **marco**, algunos **semas del foco** serán resaltados, mientras que los demás quedarán atenuados o suspendidos. Se provoca, así, una reorganización sémica.

Ahora bien, aunque no puede existir un orden lineal en las agrupaciones sémicas o **sememas**, se hace necesario para el decodificador establecer una organización de los **semas** resultantes de la connotación. Existe un atributo dominante, fundamento de esta organización, que sería "el rasgo de similitud que sirve de fundamento al establecimiento de la relación metafórica" (18).

En relación con los diferentes enfoques a través de los cuales hemos presentado el estudio de la metáfora, podemos concluir que la transferencia implícita en la metáfora no sucede en el nombre entendido como significante, aunque para el decodificador en primera instancia se manifieste a través de él.

Tal transferencia se realiza por analogía, es decir, como una operación analógica entre elementos ya de igual, ya de diferente categoría, siempre y cuando éstos pertenezcan a campos semánticos

distintos. La analogía es independiente de la categoría, pues no se sustenta en ella de forma esencial.

La operación analógica, que fundamenta el proceso metafórico, debe entenderse como similitud y no como comparación, pues su orientación es cualitativa, no cuantitativa.

La interpretación no siempre debe suponer la existencia de un término equivalente literal, más bien debe abocarse a la reconstrucción del significado metafórico a través de un conjunto de indicios como la situación en que es emitida la metáfora y la relación del término metafórico con su contexto (**foco-marco**)

De igual manera, se puede dar cuenta del proceso metafórico a través de una selección, enfatización, suspensión, sustitución y organización de **semas** realizables dentro de un **semeña**.

La metáfora es una desviación semántica, un metasemeña, que se basa en la capacidad de selección y sustitución, y cuya interpretación requiere de un análisis de los sistemas de tópicos comunes o implicaciones connotativas y de sus indicios denotativos.

## NOTAS

1. *Vid.* Corripio, Fernando. *Diccionario etimológico general de la lengua castellana*. 2a. ed. Barcelona, Bruguera, 1977. Cotominas, Joan *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, 3a. ed., 4a. reimpr. Madrid, Gredos, 1987 (Bibl. románica hispánica, diccionarios, 2), *sub voce* "metáfora".
2. Aristóteles. *Poética*, 2a. ed., trad. de Juan David García Bacca. México, E.M.U., 1989, p. 163.
3. *Ibid.*, p. 164.
4. López Velarde, Ramón. "El retorno maléfico" en *Poemas escogidos*, nueva edición aumentada. México, Nueva "Cvltvra", 1940, p. 102.
5. Hawkes, Terence. *Metaphor*. London, Routledge, 1989 (The Critical Idiom, 25), p. 13.
6. Alonso, Dámaso. "Los insectos" en *Hombre y Dios*, *cit. in.* Debicki, Andrew. *Dámaso Alonso*. Madrid, Cátedra, 1974, p. 83.
7. *Cit. in.* Le Guern, Michel. *La metáfora y la metonimia*, 4a. ed., trad. de Augusto de Gálvez-Cañero y Pidal. Madrid, Cátedra, 1973 (Crítica y estudios literarios), p. 13.
8. *Vid.* Ullmann, Stephen. "Diferencias entre sinónimos", en *Semántica. Introducción a la ciencia del significado*, 2a. ed., trad. de J. M. Ruiz-Werner. Madrid, Aguilar, 1976, pp. 159-162.

9. *Cit. in* Black, Max. *Modelos y metáforas*, trad. de Víctor Sánchez de Zavala. Madrid, Tecnos, 1966 (Estructura y función), p. 48
10. *Ibid.*, p. 38.
11. *Cit. in* Grupo M. *Retórica general*, trad. de Juan Victorio. Barcelona, Paidós, 1987 (Comunicación, 27), p. 40.
12. *Ibid.*, p. 62.
13. *Ibid.*, p. 157.
14. *Ibid.*, p. 172.
15. Provisionalmente entiéndase como un "conjunto de rasgos distintivos de significación" Pottier, B. *Linguística general. Teoría y descripción*, trad. de María Victoria Catalina. Madrid, Gredos, 1977 (Bibl. románica hispánica, estudios y ensayos, 246), p. 23.
16. Que por ahora entenderemos como "cada rasgo considerado como distintivo relativamente a un conjunto". *Ibid.*, p. 63.
17. Le Guern, M. *Op. cit.*, pp. 15-19.
18. *Ibid.*, p. 47.

## B) El proceso metafórico

Hemos hablado en nuestro primer inciso sobre algunos elementos necesarios para dar cuenta del proceso metafórico, tales como **foco**, **marco**, **semema**, **sema**, etc.; no obstante, sería poco fructífero presentarlos descriptivamente en forma independiente unos de los otros. Estos elementos guardan una importante relación entre sí y debemos observar cómo funcionan dentro de la estructura del significado.

En primer lugar, el discurso está conformado por una secuencia de enunciados, que a su vez son constituidos por una sucesión de **lexemas** --o unidades mínimas del discurso-- integrados en un todo significativo.

Para Greimas, el **lexema** es una "constelación de sentidos" (1), es decir, un **lexema** puede ser estudiado a través del conjunto de sentidos provocado por los diferentes contextos en que aparece.

Los contextos del **lexema** pueden ser organizados según su efecto de sentido, pues, aunque el número de contextos-ocurrencia pueda ser infinito, el número de efectos de sentido no lo es.

Por ejemplo, la palabra *alta*, en cuanto **lexema**, puede aparecer en varios contextos:

### 1. Una nota musical *alta*.

2. ¡Ei tu carta en voz *alta*!
3. Una columna *alta*.
4. Recordó su *alta* estima por el.
5. Una persona *alta*.
6. La *Alta* Edad Media.
7. Expresaron su *alta* opinión sobre el tema.

El número de contextos en que pueda aparecer el **lexema *alta*** será tan extenso como lo sea nuestra ocurrencia.

Ante un campo de estudio tan inconmensurable, parece insostenible cualquier intento por acceder al análisis del **lexema** en relación con su contexto; sin embargo, el número de contextos puede ser reducido --y entonces sí estudiable-- en función de sus efectos de sentido.

Estos siete contextos en los que aparece el **lexema *alta*** pueden ser reducidos a cuatro: en el tercero y quinto contextos, el **lexema *alta*** se adapta a una convención métrica vertical que toma como base la superficie de la tierra; en el primero y segundo contextos, el **lexema** toma en cuenta una intensidad sonora; en el cuarto y séptimo, una intensidad emotiva; y en el sexto, un criterio cronológico.

Existe una importante correlación entre las variaciones contextuales y las variaciones del contenido del **lexema**.

El **lexema** está integrado por un conjunto de unidades significativas elementales. Estos elementos de significación parten de la concepción saussuriana de *elementos diferenciales*, a los que

Jakobson llamó *rasgos distintivos*. Pottier aplica estos *rasgos* o *elementos* a la estructura del significado y los bautiza con el nombre de **semas**, que deberán entenderse como las unidades mínimas de significación (2).

La articulación sémica está basada en una relación oposicional, es decir, en la presencia o ausencia de determinado **sema (s)**:

s	vs.	no s
<i>contenido positivo vs. contenido negativo</i>		
+	vs.	-

Los **semas** carecen de existencia propia, requieren siempre de unidades mayores en las cuales puedan manifestarse. El contenido positivo permanente o invariable del **lexema** conforma el **núcleo sémico** o **figura nuclear (Ns)** que podemos definir como:

una combinación de semas que van de las diferentes manifestaciones posibles de la estructura elemental a los agrupamientos estructurales más complejos, vinculando entre sí los semas pertenecientes a sistemas relativamente independientes (3).

Así pues, el **núcleo sémico** o **figura nuclear** puede estar conformado por un **sema** o por un conjunto de ellos no

necesariamente imbricados, pero dependientes para lograr una unidad en el **lexema**

Si el **núcleo sémico** es el contenido invariable del **lexema**, a las variantes sémicas provenientes del contexto se les llamará **semas contextuales** o **clasemas** (Cs).

Asimismo, los contextos pueden agruparse en **clases contextuales** siempre y cuando provoquen el mismo efecto de sentido. Aquí, el **clasema** --no siempre identificable con un solo **sema** contextual, pues puede ser también un conjunto de ellos-- será el denominador común de toda una hipotética **clase contextual**:

CONTEXTO 1	Cs1	
CONTEXTO 2	Cs1	CLASE CONTEXTUAL A
CONTEXTO 3	Cs1	
CONTEXTO 4	Cs2	
CONTEXTO 5	Cs2	CLASE CONTEXTUAL B
CONTEXTO 6	Cs2	

El efecto de sentido que da lugar a una **clase contextual** se llama **semema** (Sm) y puede ser entendido como la combinación del **núcleo sémico** con los **semas contextuales**, o bien, de la **figura nuclear** (Ns) con su **clasema** (Cs).



Ns + Cs1 (Clase contextual A = Sm1

contextos 1,2,3)

LEXEMA

Ns + Cs2 (Clase contextual B = Sm2

contextos 4,5,6)

Si aplicamos este esquema de análisis a nuestro **lexema alta** y a sus siete contextos, la relación de sus elementos quedaría así:

Lexema	Semema		Clase contextual
	Ns	Cs	
3.Una columna alta	superioridad	+ graduación métrica vertical	A
5.Una persona alta	superioridad	+ graduación métrica vertical	A
1.Una nota musical alta	superioridad	+ graduación sonora	B
2.Let tu carta en voz alta	superioridad	+ graduación sonora	B
4.Recordó su alta estima por él	superioridad	+ graduación emotiva	C
7.Expresaron su alta opinión sobre el tema	superioridad	+ graduación emotiva	C
6.La Alta Edad Media	superioridad	+ graduación cronológica	D

Como se observa, el contexto determina el contenido del **lexema** y si bien no afecta por medio de la **figura nuclear**, sí lo hace a través de sus **clasesemas**. Así, pues, el contexto "funciona como un sistema de compatibilidades e incompatibilidades entre las figuras sémicas" (4).

En una secuencia del discurso (Sq), la compatibilidad semántica radica en que **dos figuras nucleares** (Ns) puedan combinarse con un mismo **sema contextual** o **clasesema** (Cs):

$$Sq = (Ns1 + Ns2) + Cs1$$

Así podemos observar que los **clasesemas** dependen de secuencias y ya no sólo de **lexemas**, como sucede con las **figuras nucleares**.

Con lo anterior, hemos dado cuenta de algunas condiciones estructurales del funcionamiento del discurso. Hemos hablado de que los **semas** carecen de existencia propia y sólo pueden ser descritos en relación con su estructura de significación, así como de que los **semas nucleares** forman figuras sémicas presentes en el interior de las unidades mínimas del discurso llamadas **lexemas** y de que además los **clasesemas** dependen de unidades más amplias, es decir, de un contexto constituido por dos o más **lexemas**.

Con ello damos por sentado que una unidad compleja puede descomponerse en unidades más simples: el discurso se descompone en secuencias de enunciados, los enunciados se descomponen en **lexemas**, los **lexemas** en **sememas** y los **sememas** en **semas**. Esta es

la base del principio de descomposición que supone todo análisis, sin embargo, la descomposición es solo una de sus partes.

Hemos dicho por otra parte que el discurso, para lograr una comunicación eficaz, persigue ser entendido como un todo significativo; en terminología de Greimas, debe ser **isótopo** (5).

La **isotopía** manifiesta la concordancia de los elementos que componen el discurso, es decir, hace posible su reunión y combinación en un sintagma. Cuando decimos que los elementos concuerdan es porque comparten algo en algunos aspectos, esto es, existe algo redundante en cada uno de los elementos.

La función de tal redundancia o iteración es la de evitar posibles errores en la recepción, ya que refuerza la información de cada uno de los elementos del discurso. Cuando esta redundancia no existe, y por tanto los elementos del discurso no concuerdan, se dice que éste ha sufrido una **alteración** o **transgresión**.

Esta idea de **transgresión**, de **desvío** o de **anomalía** ha sido utilizada principalmente en trabajos recientes de retórica estructural para dar cuenta del que se ha llamado el *lenguaje figurado* en oposición a otro designado como "*simple y natural*".

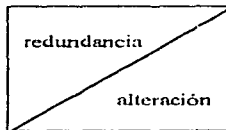
Sin embargo, habrá que tener cuidado con las implicaciones de este último punto y sólo tomarlo en forma relativa y provisional pues, como ya tendremos ocasión de advertir más adelante, las metáforas son elementos del lenguaje figurado que se involucran de tal manera en el habla cotidiana de una cultura que muchas veces ni siquiera son

sentidas como tales, sino como una constante permanente de uso cotidiano.

La **transgresión** se relaciona, más bien, con una violación a una regla particular del lenguaje, regla que a menudo --como lo explica Todorov-- "no estará registrada en los manuales lingüísticos" (6). Esta misma **transgresión** sistemática a la norma ha sido también explicada por Cohen en su "Teoría de la figura" (7) y luego denominada por el Grupo M como un **desvío** en el *grado cero* (8)

La redundancia o iteración existe en los distintos niveles del discurso, es decir, en el fonológico, en el morfológico, en el sintáctico y en el semántico. Cuando tal redundancia o iteración es violada --y podemos hablar entonces de **transgresión** a la norma-- el resultado son las distintas figuras de los planos de la expresión y del contenido que ha estudiado el Grupo M y que ya hemos mencionado con anterioridad.

El nivel de redundancia está en función del de la alteración: a mayor redundancia, menor alteración y viceversa.



El grado cero se basa en el nivel total de redundancia, en el cual el **lexema** corresponde en forma absoluta con un solo **semena**. En cambio cuando el nivel de alteración es total, la comunicación se trunca y el resultado es un absurdo.

Cuando nos referimos a la metáfora como uno de los resultados de **transgresión** a la norma, estamos dando por sentado la presencia de una redundancia y de una alteración. Para acceder a la interpretación y reconstrucción del término metafórico, el nivel de alteración debe ser menor al de la redundancia.

Todorov señala principalmente dos tipos de anomalías lingüísticas. La primera de ellas es la anomalía gramatical, conocida como ngramaticalidad y debida sobre todo a la aplicación incorrecta de las reglas sintácticas, *e. g.*:

Luis nacer ti

caso en el cual el supuesto sujeto (sustantivo, nombre propio) no concuerda con su supuesto verbo (verboide infinitivo) que carece del número, la persona, el modo y el tiempo que exigiría el sujeto. De igual manera, el pronombre *ti* sólo puede cumplir la función de un objeto indirecto que modifique a un verbo conjugado de manera personal; para ello precisa de un enlace (en este caso preposicional), cuya ausencia en este enunciado es evidente.

La segunda es la anomalía semántica --muy relacionada con la idea de **transgresión--**, en la que se centra esencialmente la metáfora. El

discurso no es una acumulación caótica de unidades, sino un conjunto compuesto por cierto número de campos que sistemáticamente unen palabras para lograr una comunicación.

A través de la lengua podemos darnos cuenta de que cada cultura comprende su realidad de manera distinta. Así, Eco entiende al significado como una unidad cultural (10). Cuando nos vemos obligados a explicar el significado de un signo no hacemos otra cosa más que atender a una convención que depende de una cultura determinada.

Para que un discurso sea **isótopo**, es decir, sea entendido como un todo significativo, necesita tener uno o varios **clases** en común.

Cuando analizamos:

X *llora*

sabemos que *llora* es un proceso que requiere de un sujeto animado en tercera persona del singular. Así en:

Julio *llora*

el sujeto concuerda con su predicado en persona y número. Este sintagma es semánticamente **isótopo** porque el **clase** "animado" está presente en los dos **lexemas**:

Julio (animado) *llora* (proceso animado)

Sin embargo en:

### La piedra llora

la redundancia de número y persona está presente, pero no hay **isotopía** semántica: *piedra* tiene el **clase**ma "inanimado" mientras que *llora* requiere de un sujeto con **clase**ma "animado". Existe pues un **desvío** o **transgresión** semántica.

Con lo antes dicho, hemos llegado ya al segundo principio que nos permitirá dar cuenta del análisis metafórico, el principio de combinación.

Para que un elemento pueda combinarse con otro --hemos dicho líneas arriba--, ambos necesitan compartir algo. Específicamente, para que un **lexema** pueda combinarse con otro, necesitan tener **clase**mas en común.

La combinación lleva tácita una restricción selectiva. No todos los **lexemas** se pueden combinar: sólo serán combinables aquellos **lexemas** que compartan **clase**mas. La selección es, pues, un proceso de inclusión y de exclusión.

Para dar cuenta del proceso metafórico partimos desde el nivel de la recepción, en el cual el discurso se presenta como una sucesión de determinaciones.

Cuando decimos que existe una metáfora, estamos implicando la **desviación**, **alteración** o **transgresión** de un discurso que se supone **isótopo**.

Si la **isotopía** semántica de un discurso se debe a la redundancia **clásémica** de los **lexemas** que lo componen, la metáfora es el resultado de la alteración **clásémica**.

En la metáfora la **no-isotopía** es doble o múltiple **isotopía**, es decir, existen dos o más **isotopías** combinadas a través de un conector.

En la metáfora existe una parte no modificada, en la que permanecen la redundancia y la **isotopía**, y otra modificada o alterada, en la que se manifiesta el **desvío**. Podemos encontrar una equivalencia terminológica a estas dos partes con la denominación blackiana de **foco** y **marco** respectivamente.

Para encontrar una nueva **isotopía** entre estos dos elementos, se puede proceder a través de la descomposición de cada uno de los **sememas** en sus respectivas implicaciones **sémicas**.

La transferencia analógica sucedida en la metáfora se explica a través de los **semas** compartidos por cada uno de los **sememas del foco** y del **marco**.

Una vez hecha esta descomposición se observará que en una secuencia determinada no todos los **semas** resultan combinables: algunos de ellos serán suspendidos y otros enfatizados, con lo cual se produce una reorganización interna entre los **sememas**.

En la metáfora se evidencia una cooperación de **sememas**, a través del intercambio de uno o algunos de sus elementos constitutivos.

La metáfora es el resultado de una interacción que involucra todas las facultades humanas; nos refiere la manera en que el hombre



observa y se explica a si mismo y al mundo en que vive, es decir, el modo de darles significado. Por ello, la metáfora está estrechamente entrelazada en la textura misma del habla y de la creación artística.

## NOTAS

1. Vid. Greimas, A. J. *Semántica estructural. Investigación metodológica*, trad. de Alfredo de la Fuente. Madrid, Gredos, 1976 (Bibl. románica hispánica, manuales, 27), pp. 64-66.
2. Pottier, Bernard *et al. El lenguaje. Diccionario de lingüística*, trad. de Manuel Alvar Esquera. Bilbao, Eds. Mensajero, (s.l), p. 502.
3. Greimas, A. J. *Op. cit.*, p. 74
4. *Ibid.*, p. 79.
5. *Ibid.*, pp. 105-110
6. Todorov, Tzvetan. "Tropos y figuras" en *Literatura y significación*, 2a. ed., trad. de Gonzalo Sánchez Gómez. Barcelona, Planeta, 1974 (Ensayos Planeta de lingüística y crítica literaria), p. 219.
7. Vid. *Investigaciones retóricas II*, trad. de Beatriz Dorriots. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974 (Comunicaciones, 16), p. 12.
8. Grupo M. *Op. cit.*, p. 69.
9. Todorov, T. "Las anomalías semánticas" en *Investigaciones semánticas*, trad. de Donatella Castellani. Buenos Aires, Nueva Visión, 1978 (Semiótica y epistemología), p. 105.
10. Eco, Umberto. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, 4a. ed., trad. de Francisco Serra Cantarell. Barcelona, Lumen, 1989, p. 71.

### C) La metáfora y la vanguardia.

En el inciso anterior hemos tratado de dar cuenta del proceso metafórico, es decir, de la serie de procedimientos a través de los cuales se conforma una metáfora desde el plano del significado.

Hemos observado que el discurso se basa en una **isotopía**, y cómo la metáfora implica un **desvío** de esta **isotopía** para formar la suya propia. Explicamos la metáfora como una interacción, esto es, no como un significado que reemplaza a otro, sino como un intercambio de elementos mínimos de significación o **semas** para formar un **semema** que involucre tanto los significados denotativo y connotativo de la palabra presente, como los de la palabra evocada.

El concepto de transgresión parece estar siempre presente en la poesía: "el lenguaje poético transgrede --dice Helena Beristáin-- intencional y sistemáticamente, la norma retórica vigente en la institución literaria de la época", y esto con el fin, sobre todo, de que el poeta muestre su ser, su distancia ante lo existente, aquello que le es propio y lo individualiza (1).

Por tanto, cada poeta elige o privilegia ciertos elementos que conforman la estructura de su obra. Cuando algunos de estos elementos logran coincidir con los elegidos por otros poetas, aparece lo que convencionalmente se conoce como corriente o movimiento,

aunque, por supuesto, también en ellos haya convergencia de épocas, edad o puntos de vista.

En este capítulo trataremos de explicar el modo en que la vanguardia asume la metáfora, con el fin de entender que el privilegio otorgado por el estridentismo a esta figura no fue un hecho aislado, sino una necesidad subyacente en toda la poesía que pretende la abstracción como forma de expresión.

Es posible objetar que el predominio de la metáfora no es particular de la poesía de vanguardia. En los capítulos anteriores tratamos de acercarnos a la metáfora independientemente del movimiento o del poeta que la utilizaran; sin embargo, la selección léxica, de la que parte el proceso de significado en la metáfora, tiene particularidades propias en relación con las teorías estéticas de los movimientos de vanguardia, que intentaremos explicar en este capítulo.

Vanguardia significa un grupo que va al frente en una lucha en la cual sus agentes buscan ser protagonistas --etimológicamente los primeros actores: *πρωτοζ αγωνιστεζ*--, los valerosos iniciadores de la acción y no los únicos ni los esenciales; no pretenden permanecer, sino propiciar.

El vanguardista, el guerrero que va al frente de batalla, comete un acto de suicidio; sabe que va a morir con mucha mayor probabilidad que los de la retaguardia. Su experiencia será el choque violento y su función la de quitar obstáculos para que otro u otros guerreros del cuerpo principal muestren su esplendor y potencialidades bélicas.

Así también los artistas de la vanguardia afrontan su suicidio: saben que externar sus severas críticas a la tradición, mostrar una actitud rebelde ante la consagración del pasado, creer en una nueva estética que proyecte diversas posibilidades en la poesía, dotar a ésta de elementos que conforman la cotidianidad del hombre moderno, hacer posible el arte donde los demás no han querido verlo y demandar una nueva y más profunda sensibilidad ante la obra de arte, significa el rechazo general, la condena a la soledad, la marginación hija de la incompreensión

¿Qué incita, pues, al guerrero de la vanguardia a asumir el suicidio e incluso hasta a descarlo? Probablemente sea la esperanza de que esos otros guerreros, a los que él antecede, lograrán el cometido de la fuerza armada: la victoria.

Los artistas de vanguardia no pretenden que la lucha se agote en ellos mismos ni buscan la permanencia individual, sino más bien se reconocen como principio de un cambio próximo, como iniciadores de otros que vendrán y representarán la sustancia del cambio y, en este caso, una revolución estética.

Ni siquiera el movimiento de vanguardia más violento, el Futurismo, pretendió que todas las posibilidades de renovación fueran agotadas por sus iniciadores:

Quando tengamos cuarenta años, que otros hombres más jóvenes y más valiosos que nosotros nos arrojen a la papelera como manuscritos inútiles (2).

A través de los siglos, toda época ha manifestado su actualidad. Las circunstancias bajo las cuales vive y los elementos que procura o critica. Incluso el arte que ha buscado la resurrección de ciertas formas o temas del pasado, lo ha hecho desde la propia perspectiva de su actualidad. Si toda variación o si todo cambio son posibles, es merced a un sustrato que permanece.

La variación es un proceso discontinuo aunque constante, un tipo de tradición distinta de otra que impera o domina a través del tiempo para formar, desde la perspectiva temporal en su conjunto, una sola tradición que se afirma y se niega para hacer posible su continuidad, una "tradición de la ruptura", diría Octavio Paz (3).

Si toda nueva propuesta tiene como base un antecedente que le da sentido, en las primeras dos décadas del siglo XX, en las que la vanguardia surge y efímeramente se desarrolla, el hombre asume su actualidad a partir de un pasado, adquiere conciencia sobre los hechos de su entorno y su actitud ante éste es la de afrontar el presente como algo ineludible.

Los medios de producción se concentran en un solo sitio y el hombre no tiene otra opción más que la de renunciar al microcosmos apacible de la provincia, para integrarse irremediadamente a una ciudad macrocósmica que le permite encontrar un mayor número de oportunidades de progreso económico. La urbe se incrementa vertiginosamente.

La edad moderna inaugura una nueva clase social, los obreros, la masa proletaria, y, con ello, el concepto de sindicalismo y los movimientos sociales masivos.

La máquina es instrumento de convivencia cotidiana; el ruido, los sonidos irregulares de las fábricas y de los vehículos terrestres y aéreos modifican la experiencia del hombre en relación con el mundo.

La tecnología, la ciencia aplicada a la industria, los avances y descubrimientos en los campos de la genética, de la relatividad, de la teoría cuántica, etc., despiertan en el hombre una cierta confianza en el presente.

Para el hombre moderno, el mundo se transforma gracias a sí mismo, a las potencias humanas.

Si la ciencia influyó en una nueva forma de percibir el mundo y paulatinamente despertó en el hombre moderno una atracción cada vez mayor, fue --según explica Stephen Mason-- por su carácter dinámico e inventivo:

El método científico es esencialmente un medio de descubrir fenómenos nuevos y formular nuevas teorías, de manera que las ciencias constituyen sistemas de conocimiento en perpetua expansión, ya que las viejas teorías están siendo continuamente derrumbadas por otras nuevas en la medida en que se practique este método (4).

Desde esta perspectiva, las posibilidades explorativas que ofrece el método científico no son ajenas a las que ofrece la metáfora. Incluso

la repercusión que provoca la ciencia en el hombre moderno y su relación con la expresión metafórica han sido uno de los puntos observados por el Ultraísmo:

No existe una esencial desemejanza entre la metáfora y lo que los profesionales de la ciencia nombran la explicación de un fenómeno. Ambas son una vinculación tramada entre dos cosas distintas, a una de las cuales se la trasiega en otra. Ambas son igualmente verdaderas o falsas (5)

La ciencia y la metáfora pues, no son más que dos modos distintos, aunque paralelos, de dar cuenta de un hecho determinado. Ambas son formas cognoscitivas analógicas propias del hombre y en relación con su entorno.

No será extraño entender, para cualquier iniciado en semántica, que la ciencia ha requerido de la metáfora para dotar de sentido a sus explicaciones, que esta figura ha sido instrumento fundamental para llenar lagunas del vocabulario en ámbitos especializados y que también es una de las fuentes principales de polisemia en una lengua (6).

El discurso científico se vincula con el metafórico en la medida en que en ambos se requiere de una labor intelectual. La metáfora es un instrumento imprescindible del pensamiento, pues incluso cuando se llega a terrenos en los que la ciencia no alcanza a dar una explicación cabal, la metáfora se convierte en "un procedimiento intelectual por



cuyo medio conseguimos aprehender lo que se halla más lejos de nuestra potencia conceptual" (7).

Toda nueva tendencia artística parece siempre pasar por un período de rechazo ante los convencionalismos establecidos en una sociedad o en una élite determinada.

Según Ortega y Gasset, el rechazo sufrido por el arte de vanguardia resulta en gran medida de la incapacidad para comprender la obra: el espectador se siente ofendido; su ignorancia se le hace evidente y ante tal sensación, busca la autoafirmación mediante el desdén por la obra, aunque realmente es su propia incapacidad de entendimiento lo que desdeña (8).

La gran mayoría de los espectadores se sienten atraídos hacia una obra en la medida en que ésta involucre su propia experiencia cotidiana, su actividad en la vida práctica; sin embargo, el arte de vanguardia cuestiona este tipo de goce que parece estar fuera del verdadero goce estético, cuya base es la contemplación, la observación a distancia de un objeto, la separación anímica.

El arte de vanguardia, desde esta perspectiva --explica Ortega-- es "deshumanizado", es decir, evita la "ficción de realidades humanas" (9).

Se busca un concepto de arte en el que éste no sea medio o instrumento de otros fines ajenos al suyo propio, y que se dirija únicamente a la sensibilidad proveniente del proceso manifestado en la obra. Esta será vista, entonces, como un objeto artístico en y por sí mismo.

De igual manera, el arte de vanguardia cuestiona el concepto de realidad y adquiere conciencia de que lo único manifestable es la propia visión e interpretación de un momento y de un espacio determinados.

Para la vanguardia el arte es una manifestación de las percepciones individuales del artista en relación con su toma de conciencia ante un entorno histórico y social específico. La realidad, para el artista de vanguardia, no es más que un hecho virtual y por tanto no trata en su obra de manifestar realidades, sino de sugerir en el espectador organizaciones implícitas. De aquí el privilegio de la metáfora en la obra de vanguardia.

Aunque no el único, la metáfora es "el más radical instrumento de deshumanización" (10). La vanguardia intenta eliminar lo obvio, la total descripción del objeto, para lo cual simplemente se expresan partes de éste, y se deja para la capacidad de intelección y abstracción del espectador la imagen completa del objeto. La vanguardia procura un proceso analítico y sintético aplicado a la única realidad posible para el poeta, la del lenguaje, la palabra.

La metáfora procede a través del análisis y la síntesis de los elementos mínimos de significación o *semas*. La imagen conceptual de un objeto será descompuesta en sus diversos constituyentes, cuyos equivalentes en el plano semántico son los *semas* del significado. Estos constituyentes o *semas* se equiparan a otros semejantes provenientes de una palabra o de un objeto distintos a los enunciados o referidos.

Para explicar el proceso de producción y enunciación se requiere, por un lado, del análisis de los constituyentes de los referentes involucrados en las percepciones individuales del poeta, y, por otro, de la síntesis de las imágenes conceptuales o referencias organizadas a través del intercambio o interacción entre **sememas**.

Para dar cuenta del proceso de recepción e interpretación se necesita, por un lado, de un análisis de lo enunciado que se logra a través de la reflexión de los significados connotativos y denotativos de cada una de las palabras del texto y, por otro, de la reconstrucción de los rasgos **sémicos** de las palabras para proceder a la síntesis manifiesta en un **semema** que contenga o involucre los **semas** tanto de la palabra expresa como de la sugerida.

Las propuestas estéticas de los movimientos de vanguardia fueron expresadas a través de sus respectivos manifiestos.

Los puntos del manifiesto Futurista, por ejemplo, leídos aún en nuestros días, finales del siglo XX, causan polémica. Pueden ser vistos en primera instancia como actitudes excesivas, irresponsables y poco inteligentes (11); sin embargo, habría que detenerse a observar cuál era el eje motor y la esencia de esta actitud.

El amor al peligro, el hábito de la energía y de la temeridad son las actitudes buscadas por los futuristas. La velocidad, que para ellos rige el universo, es igual a la belleza. El poeta entonces debe estar al servicio de la velocidad y de los avances científicos, en los cuales los futuristas tienen una confianza extrema. Finalmente, habría que

destruir museos, bibliotecas, academias y todo lo que recordara el abominable pasado

Los elementos temáticos del Futurismo son el bullicio, la electricidad, las masas, los nuevos medios de transporte y comunicación, las fábricas y la urbe.

Los futuristas --según entendemos-- se proponían liberar a su país del peso del pasado, antes que de su pasado mismo: buscan que el mundo conozca una Italia nueva, vanguardista, propositiva, joven.

El sentimiento de rebeldía surgía en ellos como protesta por sentirse siempre etiquetados o vistos como parte de un país cuya belleza sólo radicaba en las manifestaciones artísticas de hombres del pasado, en especial, del Renacimiento

Para los futuristas el peso del pasado es tal, que sólo destruyéndolo serán posibles nuevas opciones. Su actitud no puede dirigirse a la conciliación, pues esto debilitaría su postura, muy probablemente al grado de ser ignorada. Por ello su actitud tiende a ser radical, extrema, sin vacilaciones ni medios tonos.

Rechazan los museos porque los sienten como lugares exclusivos en los que se elige o selecciona el arte. Pretenden un arte de masas, parte de la vida cotidiana; buscan popularizarlo y que estas masas se encarguen de hacer del arte algo dinámico.

Los futuristas están en contra de las reglas del academicismo porque sienten que limitan al artista y frustran sus deseos de expresión libre. Así, el Futurismo busca mostrar ahora, y provocar después, una actitud siempre juvenil en relación con el arte.

El primer capítulo del libro *Méditations esthétiques. Les peintres cubistes* de Guillaume Apollinaire, publicado en 1913 en París, se reconoce internacionalmente como el manifiesto cubista.

El Cubismo es un movimiento que tiene su origen sobre todo en la pintura, en el arte visual; su tendencia, por tanto, es de carácter plástico. Propone un placer estético distinto del proveniente de la naturaleza. Este nuevo placer se desprenderá de la disposición libre y armónica de los elementos en la obra lograda final y esencialmente por el artista. Su pugna consiste en luchar porque se reconozca el proceso artístico antes que la reproducción de la naturaleza, la libertad en la creación: "Cada divinidad crea su propia imagen, así también los pintores" (12).

Si el arte antiguo centró su atención en el hombre como objeto artístico, el arte de vanguardia lo hará en el universo infinito, por lo cual cada objeto tendrá las proporciones que el mismo artista decida según el grado de plasticidad que pretenda.

La proporción, para los cubistas, nace y se dirige a la sensibilidad, no puede estar regida por cánones. La proporción y la disposición de los objetos representados en la obra de arte están subordinadas a la sensibilidad de su creador.

Tomemos un ejemplo de creación cubista para ilustrar la relación entre los objetivos de este movimiento y la metáfora:

*Observo el descanso del domingo  
Y canto loas a la pereza  
Cómo cómo reducir*

*La infinitamente pequeña ciencia  
Que me imponen mis sentidos  
Uno de los cuales se parece a las montañas del cielo  
A las ciudades a mi amor  
Se parece a las estaciones  
Vive decapitado su cabeza es el sol  
Y la luna su cuello cortado  
Yo quisiera sentir un ardor infinito  
Monstruo de mi oído ruges y lloras  
El relámpago te sirve de cabellera (13).*

Se parte de una visión individual, de un yo contemplativo en un tiempo de descanso. Existe una relación intencional entre el observador y el objeto de su contemplación. Desde la perspectiva del primero, los fenómenos naturales provocan sensaciones mezcladas, y desde la del segundo, la naturaleza adquiere una forma corpórea semejante a la de su observador, aunque deformada, monstruosa.

Es evidente el predominio de la metáfora: el sol es la cabeza del paisaje, su punto máximo o principal del hemisferio celeste durante el día; la luna es el cuello del paisaje por ser el astro de segunda importancia para el hombre; la luna proyecta, a modo de soporte, la luz solar, su luz es necesariamente posterior; los relámpagos con su forma vertical quebradiza se asemejan a una cabellera.

Las metáforas logran una síntesis de las percepciones sensoriales. Un solo sentido adquiere proporciones infinitas y se manifiesta en la superioridad de los astros celestes, el movimiento de la urbe, el sentimiento amoroso y el transcurso del tiempo en la naturaleza; un

solo sentido funciona como una convergencia de múltiples dimensiones.

La metáfora se convierte en la sustancia del poema, en su base temática: la transformación que se crea a través de la observación, el juego visual.

La tarea de la vanguardia, es "hacer arte puro" (14), y por tanto los cubistas buscan la abstracción, estudian y analizan los objetos, exploran las medidas y las relaciones del espacio, y privilegian la geometría.

Para el Cubismo, los artistas renuevan la visión que tiene el hombre de la naturaleza; lo rescatan de la monotonía en la que podría caer; lo enseñan a conocer --a ver-- la naturaleza siempre de un modo distinto.

Los cubistas saben del poder ejercido por el creador de arte: "Los poetas y los artistas determinan --dice Apollinaire-- el carácter de su época" (15), pues otros hombres en tiempos diferentes entenderán el pasado según la visión del artista; ésta será no la de un hombre en particular, sino la de los hombres de un momento, incluso la de la humanidad misma.

En relación con el tiempo, los cubistas son conscientes del pasado, saben que, si bien a él se deben, no se dirigen hacia él. Tampoco intentan exaltar el presente, pues hacerlo significaría la muerte del arte: la moda.

Hay una idea de eternidad en el Cubismo con base en la cual el futuro no es más que una parte de un tiempo cíclico. El futuro será

presente para luego convertirse en pasado. Los cubistas pretenden tener acceso y manifestar una visión completa del tiempo: la unidad, la armonía de las partes para formar un todo en la obra artística.

Uno de los manifiestos de vanguardia que privilegia entre sus propósitos estéticos la reducción de la poesía a la metáfora, con el fin de regresar a la poesía su carácter pristino de emotividad y su facultad de sugerencia, es el del Ultraísmo

Opuestos a la lírica preciosista del Modernismo, los ultraístas proponen una línea que sintetice imágenes múltiples en una sola palabra, y, por lo tanto, la metáfora era el medio más adecuado para lograr este fin.

El arte de vanguardia debía abrir nuevas posibilidades en la percepción, explorar nuevos ángulos de visión y traducir en una concepción activa o dinámica los rincones insospechados de la sensibilidad humana.

Cuando Pedro Garfias dice:

*Andar  
con polvo de horizontes en los ojos  
tendida la inquietud a la montaña  
y desgranar los siglos  
rosarios de cien cuentas  
sobre nuestra esperanza... (16)*

por un lado expresa la actitud del hombre de vanguardia: ir hacia adelante manteniendo el ánimo y la mirada en lo próximo; y, por otro, un horizonte, una montaña y un rosario no son sólo ellos mismos, sino



convergencias de evocaciones múltiples; se convierten en imágenes simultáneas al estado anímico del hombre moderno

Aparece un instante nuevo. El horizonte es la imagen que representa la posibilidad de la iluminación plena, el despertar de la luz pura para los hombres, y, bajo este anhelo, el hombre vive y se mueve, anda. El ánimo debe incrementarse, ascender y esperar por los misterios del tiempo.

El ultraísmo descompone las imágenes, reflejos del objeto, en un sinnúmero de facetas, algunas de las cuales serán enfatizadas, suspendidas o sustituidas para lograr una reorganización de las ideas, enunciada a través de la metáfora y con ello, "la imagen" --dice Guillermo de Torre-- "se identifica con el objeto, le anula, le hace suyo" (17).

## NOTAS

1. Beristáin, Helena. *Análisis e interpretación del poema lírico*. México, UNAM, 1989 (Cuadernos del Seminario de Poética, 120), p. 29.
2. Manifiesto futurista, publicado en *Figaro*, el 20 de febrero de 1909, cit. in De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, trad. de Angel Sánchez Gijón. Madrid, Alianza Editorial, 1979 (Alianza Forma), p. 374.
3. Paz, Octavio. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, 2a. ed. Barcelona, Seix Barral, 1974 (Biblioteca breve), p. 145.
4. Mason, Stephen S. *Historia de las ciencias. La ciencia del siglo XX*, trad. de Carlos Solís Santos. México, Alianza Editorial, 1988 (T. 5), p. 101.
5. Del Ultraísmo, "Apuntaciones críticas" publicado en *Cosmópolis*, cit. in Verani, Hugo. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*. México, F.C.E., 1990 (Tierra firme), p. 255.
6. Ullmann, Stephen. *Semántica. Introducción a la ciencia del significado*, 2a. ed., trad. de Juan Martín Ruiz-Werner. Madrid, Aguilar, 1976, p. 240.

7. Ortega y Gasset, José. "Las dos grandes metáforas" en *Ensayos escogidos*, 3a. ed. Madrid, Aguilar, 1967, (Ensayistas hispánicos), p. 82.
8. Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*. México, Porrúa, 1986 ("Sepan cuántos. .", 497), p. 10.
9. *Ibid.*, p. 13.
10. *Ibid.*, p. 24.
11. *Vid.* sus once puntos en "Fundación y Manifiesto del Futurismo" en De Micheli, Mario. *Op. cit.*, pp. 372-373.
12. *Ibid.*, p. 358.  
*J'observe le repos du dimanche/ Et je loue la paresse/ Comment comment réduire/ L'infiniment petite science/ Que m'imposent mes sens/ L'un est pareil aux montagnes au ciel/ Aux villes a mon amour/ Il ressemble aux saisons/ Il vit décapité sa tete est le soleil/ Et la lune son cou tranché/ Je voudrais éprouver une ardeur infinie/ Monstre de mon ouie tu rugis et tu pleures/ Le tonnerre te sert de chevelure* Apollinaire, Guillaume "Les fiançailles" en *Antología*, trad. de Federico Gorbea. Barcelona, Plaza y Janés, 1986 (Selecc. de poesía universal), pp. 78-79.
13. De Micheli, Mario. *Op. cit.*, p. 360.
14. *Ibid.*, p. 362.
15. Verani, Hugo. *Op. cit.*, p. 266.
16. De Torre, Guillermo. *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid, Guadarrama, 1971 (T II), p. 215.

**II. MAPLES ARCE  
A TRAVÉS DE SUS  
METÁFORAS.**

## **A) El movimiento y el dinamismo**

La vanguardia no fue un movimiento exclusivo de Europa; los diferentes países de América Latina hacen extensiva al mundo su propuesta vanguardista.

Resulta claro que mientras los vanguardistas en América Latina fueron influidos fuertemente por los movimientos, periódicos y figuras europeos, nunca perdieron de vista su sentido americano, incluso en los casos más extremos, y por lo tanto no pueden ser juzgados por completo bajo los mismos patrones (1)

El Estridentismo no era un futurismo a la mexicana, ni las apariencias de una vanguardia, como lo han querido ver algunos autores (2). No se trataba de copiar o importar formas o propuestas ideológicas de Europa nacida bajo entornos históricos, sociales y culturales particulares de sus países, sino de expresar, bajo formas y elementos propios, las necesidades estéticas que propician al hombre de vanguardia universal y fundamentan su creación.

Aunque cada movimiento de vanguardia vive circunstancias particulares distintas, en general existen ciertos elementos reiterativos o constantes que son comunes a un entorno mundial y sin los cuales el

surgimiento de la vanguardia hubiera sido inexplicable en los distintos países en los que apareció

¿Cuáles eran estos elementos comunes que conforman una circunstancia mundial en la que surge la vanguardia? Indudable e ineludiblemente estos eran la generalización de los procesos de industrialización, la aceleración de los descubrimientos científicos en sus diferentes disciplinas, la vorágine de los centros urbanos, los diversos y cada vez más sofisticados medios de comunicación, y los movimientos sociales, entre otros muchos.

Es un paisaje de máquinas de vapor, fábricas automáticas, vías férreas, nuevas y vastas zonas industriales, de ciudades rebosantes que han crecido de la noche a la mañana (...) de diarios, telegramas, telégrafos, teléfonos y otros medios de comunicación de masas que informan a escala cada vez más amplia; de Estados nacionales y acumulaciones nacionales de capital cada vez más fuertes... (3).

Este "paisaje" que nos presenta Berman como propio de la modernidad es ciertamente distinto a otros vividos por hombres en siglos anteriores al nuestro, y está además en un constante cambio que obviamente repercute en la experiencia humana, en la manera de ver el mundo y en la forma en la que el hombre afronta su proceso creativo.

La vanguardia, pues, surge como una necesidad subyacente en la historia del arte en un momento específico que es el común denominador de las diferentes tendencias vanguardistas.

La necesidad de una vanguardia surge también en México difundida en su mayoría por los jóvenes y asumida en el campo literario a través de diferentes puntos de vista que conforman principalmente cuatro grupos: el Estridentismo, el Agorismo, el Grupo sin número y sin nombre y Contemporáneos.

De estos grupos, el que probablemente haya respondido a la vanguardia con mayor radicalidad y con una actitud de extrema rebeldía haya sido precisamente el Estridentismo, el cual ya desde su nombre nos indica algunos de los rasgos principales de su postura estética: la búsqueda de intensidad en las sensaciones.

La dinámica del Estridentismo se inicia por escrito en diciembre de 1921, a través de una hoja volante en cuya parte superior aparecía el título de *Actual número uno. Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce*, quien además se mostraba físicamente en una fotografía que ocupaba aproximadamente una cuarta parte del espacio total.

Evidentemente, se trataba de un texto que intentaba escandalizar a la opinión pública y causar polémica a través de la ironía, de palabras muy rebuscadas, de la crítica radical a ciertas formas y conceptos convencionales expresa o tácitamente aceptados en derredor del arte y de la expresión de algunas propuestas estéticas cuya intención era revolucionar la actitud ante la poesía.

Pero antes de explicar en conjunto y en sus detalles los puntos de este llamado a la vanguardia, observaremos las circunstancias en y por las cuales surge el manifiesto estridentista.

El siglo XX, en América Latina y particularmente en México, significaba la posibilidad de tener acceso de manera integral a una conciencia de modernidad (4)

La segunda década de este siglo presenta un panorama político y social aún muy inestable. La llegada de Obregón, posterior al magnicidio de Carranza, a la silla presidencial, que si bien fue resultado del apoyo y consenso populista, también manifestaba la inexistencia de una transición pacífica del poder, debido sobre todo a la presencia de los diversos caudillos que luchaban internamente para lograr y mantener privilegios políticos.

El estado de equidad social y de paz general era prácticamente muy difícil de lograr cuando la cohesión nacional era bastante frágil, cuando la milicia tenía un peso determinante en las direcciones políticas del país y cuando muchas de las pugnas y reformas sociales de los programas revolucionarios quedaban únicamente como proyectos e ideales irrealizables del pasado que nunca tuvieron aplicación cabal.

En 1920, "un sólo caudillo debía gobernar para que, paradójicamente, el país fuera fortaleciendo sus instituciones" (5) y por supuesto, la estrategia de Obregón al frente del gobierno mexicano tuvo una clara tendencia institucional, aunque siempre por debajo de la figura caudillista.



En ese momento, según interpretación de Monsiváis, "construir al país es multiplicar las instituciones" (6). Aparecen entre otras muchas la figura de Gómez Morín como creadora de la ley, los estatutos y la organización tanto del Banco de México como del de Crédito Agrícola, y la de Palacios Maccó quien diseña la primera ley de Impuestos sobre la Renta como encargado del Departamento Técnico Fiscal.

Mientras tanto Vasconcelos, en el terreno educativo, se daba a la tarea de iniciar y continuar incesantemente diversos planes y proyectos que involucraran tanto a intelectuales como a estudiantes:

La creación de cuadros técnicos y la revisión de la función de los profesores liberales; la difusión masiva de las artes musicales, la campaña editorial, los cursos de brigadas alfabetizadoras... (7).

La acción política, económica y educativa, tendía a comprender el progreso nacional como una labor institucional; pero fuera de estos edificios políticos, bancarios o académicos existía una alternativa menos formal bajo una única condición amistosa: las charlas en los cafés.

Estos lugares significaban para muchos jóvenes la posibilidad de crear una discusión libre sobre temas políticos, sociales, literarios, culturales o artísticos mezclados siempre con peripecias o ironías personales entre los integrantes de la charla.

Allí se podía leer cualquier clase de texto sin tomar en cuenta rigores académicos y compartir y discutir sobre las inquietudes creedoras de la juventud. En estos lugares paulatinamente se fue generando una crítica necesaria para valorar tanto las herencias como las deficiencias de nuestra tradición literaria y cultural.

El *café Selecty*, por ejemplo, fue uno de los centros de charla y reunión del grupo de Contemporáneos (8); era un lugar muy elegante ubicado frente al Hotel Iturbide y totalmente distinto al local de la Avenida Jalisco en el que se encontraba el *café Europa* y en donde el cliente realizaba prácticamente un autoservicio, pues sólo de vez en cuando aparecía el dueño o alguna mesera para auxiliar a los visitantes. Éste era un lugar sin poseedor alguno, un “*Café de Nadie*”, como fue bautizado por los estridentistas, en el que se realizó la primera exposición del movimiento y cuyo nombre quedó plasmado en la literatura a través del título de la novela corta de Arqueles Vela.

Tal vez el primero de los *café*s frecuentados por Maples Arce haya sido uno de la calle Cinco de Mayo en Jalapa y en el que gustaba, junto con otros compañeros de adolescencia, de la lectura de los maestros del Modernismo: Rubén Darío, Nervo, Machado, y en el que fue haciéndosele evidente su vocación literaria.

Este último dato parece curioso cuando el mismo Maples Arce ha declarado que “puede considerarse al Estridentismo como una reacción contra el Modernismo” (9); sin embargo, esto más que mostrar una contradicción, representa por parte del poeta una rápida

asimilación y una subsecuente crítica y propuesta de renovación poética.

Maples Arce pronto se dio cuenta de las limitantes que presentaba la poesía de los cisnes a una efervescencia revolucionaria que por supuesto, se alimentaba de los reclamos y las demandas juveniles, de una nueva actitud en la poesía menos anquilosada y más dinámica.

Según la visión del poeta estridentista, el Modernismo había dado todo de sí en el momento en el que sus circunstancias dentro de la poesía así se lo demandaron, pero lo que resulta incomprensible para Maples Arce era el aferrarse a las propuestas de una estética que no podía encajar más en una circunstancia distinta.

Por otro lado, la figura post-modernista de González Martínez, el peso de su poesía y la afición de sus seguidores estaban muy presentes en el México de la segunda década. En cierta medida, el plano de creación poética se satisfacía con la modificación mínima de las formas heredadas del Modernismo; con esto se garantizaba el gusto y la complacencia ya admitidas y la ecuanimidad de las élites literarias. Era éste un camino confiable para obtener la aprobación generalizada.

Al menos, así lo hicieron muchos jóvenes, entre ellos algunos del grupo de Contemporáneos: Torres Bodet, Ortiz de Montellano, González Rojo y Gorostiza, quienes de ese modo se inician en su producción poética.

En relación con la incongruencia de seguir adaptando las formas preciosistas y los caracteres exóticos del Modernismo a un entorno

histórico, social y políticamente distinto y en constante cambio violento, son sumamente ilustradoras las palabras de Ricardo Arenales:

Bajo los fuegos de la decena trágica, y cuando México ardía en las fétidas llamas de la discordia --palacios en ruina, estatuas patas arriba, muertos podridos en las calles--, el autor glorioso de *La muerte del cisne* cantaba

*Sobre el dormido lago está el saiz que llora*

Una baka, que parecía tener enemistad personal con la Musa, penetra por la ventana, rompiendo los cristales y el Poeta se ve obligado a retirarse a su paraje repuesto: ¡Por el dormido lago se oía el agudo silbido del máuser! (sic)(10).

Se necesitaba de un movimiento, es decir, de una actitud dinámica, que reflejara y contribuyera a la formación de un concepto más vital e inmediato a las circunstancias de los años veinte; de un dinamismo que no sólo atendiera a necesidades particulares, a localismos muy propios, sino que también involucrara de manera profunda la sensibilidad y la emoción del hombre universal.

La inquietud se cifra entonces en la juventud, en la creación que estos nuevos espíritus de nuestro siglo pueden realizar. La noción de tiempo y espacio toma un enorme peso en la conciencia de los jóvenes vanguardistas, para quienes el hombre moderno debía comprometerse con su actualidad y con su entorno mundial.

De este modo surge *Actual* que ya desde su mismo nombre nos indica la intención de Maples Arce por asirse del presente y de privilegiarlo sobre las demás posibilidades temporales. Según la sensibilidad de este poeta, México experimentaba un estado general de indiferencia del cual habría que despertarlo con acciones rápidas y con una subversión total. Europa vivía la vanguardia y México sabía muy poco de ella.

Uno de los objetivos del proceso de institucionalización fue el de consagrar héroes. Las historias de las diferentes artes tienden a volver intocables a las figuras más representativas de un momento. Maples Arce cuestiona esos procedimientos que, desde su perspectiva, estancan la visión crítica ante la historia y el arte; si es necesario, hay que volverse iconoclastas: "Muera el Cura Hidalgo", "Abajo San Rafael, San Lázaro", "Chopin a la silla eléctrica".

Este texto que se conoce como el manifiesto estridentista fue prácticamente creación de Maples Arce, pues atiende a sus propias inquietudes y propuestas en torno de la renovación estética en la poesía, problema sobre el cual ya había pensado reiteradamente antes de que el texto fuera redactado y saliera a la luz pública.

El manifiesto fue fijado en los muros de las principales calles de la ciudad y de las facultades, con la intención de mostrarse como una opción distinta de los carteles de teatros, toros y demás propagandas. Con ello, las propuestas literarias de la vanguardia mexicana salían a la calle para que cualquier transeúnte las pudiera conocer y comentar.

En el manifiesto resulta claro que la actitud del Estridentismo es consciente de su búsqueda por una esencia revolucionaria y radical; se sueña en jugar con lo logrado por una lógica racional establecida, y en eliminar supuestos, ya que para Maples Arce el estado de emoción es individual, subjetivo y fuera de órdenes perfectos.

Los objetos por sí mismos carecen de todo valor estético. La labor estética consiste, según el poeta estridentista, en la capacidad de manifestar las relaciones creadas por el hombre entre los objetos pensados y configurar una disposición única de elementos exentos de toda verificación objetiva y más acorde con la sensibilidad del propio creador.

El Estridentismo intenta rescatar la esencia del arte: la traducción de las emociones. Cada sensibilidad demanda su propia técnica de expresión; cada emoción es un efecto subjetivo e individual que lucha consigo mismo para liberar otras sensibilidades. La propuesta del Estridentismo es una actitud fluctuante, diversa, porque intenta hacer converger tanto lo propio como lo ajeno para llegar a lo que es común a ambos.

La misión del poeta debe ser incansable y no detenerse en simples modificaciones de lo ya conquistado. La curiosidad por buscar nuevos caminos en la técnica debe ser uno de sus rasgos fundamentales.

En su manifiesto, Maples Arce pugna porque el concepto de literatura recupere su carácter pristino de oralidad. La literatura no es

tal porque aparezca en libros; sus alcances son más dinámicos y se manifiestan en la actividad periodística o en el diálogo cotidiano.

El Estridentismo muestra un hombre universal que se integra a su praxis vital y lo hace consciente de las reacciones de su mundo; al mismo tiempo el poeta es observador y sujeto, es un ser social preocupado por las circunstancias que lo determinan: por lo tanto, para el poeta estridentista las labores lírica y crítica convergen.

Lejos está la imagen del hombre que anda por las nubes (...) sin preocuparse en cosas terrestres y, por lo tanto, pasajeras, de la encarnación real con que se ofrece a la consideración de sus contemporáneos, el hombre cuya mayor habilidad consiste en escribir versos (11).

El poeta debe involucrarse con su mundo, con las necesidades tanto inmediatas como mediatas de los hombres de su tiempo; estudiarlos, entenderlos y escudriñar en su interior.

Por ello surge la fascinación del hombre moderno ante la máquina y los progresos tecnológicos que significan la posibilidad de confiar en sí mismo y en su locura inventiva para crear un panorama totalmente distinto al de otros tiempos.

Según el Estridentismo, los medios a través de los cuales otros poetas, los más tradicionales, intentan lograr un efecto emotivo, ya no son eficaces para un espectador o lector que vive una circunstancia distinta o lejana a la situación referida en particular en los poemas.

Con base en lo anterior, este nuevo espectador del siglo veinte requiere de un poema que le refiera circunstancias más cercanas a su *modus vivendi*, de manera tal que esa experiencia emotiva buscada por el poema logre realmente efectuarse

¿Cómo seguir hablando de "hojas secas" cuando lo que realmente se escucha en la ciudad es el ruido de los trenes, de las fábricas y el bullicio de las masas?

El sentimiento plasmado en cada poema permanece por encima del tiempo, pero según el Estridentismo, los medios necesitan diversificarse y actualizarse de acuerdo con sus nuevos referentes, ya que el mismo entorno del hombre se ha modificado; el tema se mantiene, pero el medio se diversifica: "El telégrafo no nos dice nada de Julieta, pero nos lleva a la señal de la cita" (12).

El manifiesto estridentista atiende también a otros movimientos de vanguardia. Por un lado refiere, a modo de apoyo, las diferentes ideas y frases de la vanguardia europea, en particular las del Futurismo, Cubismo y Ultraísmo español, y por otro lado, expresa su descontento e incluso su repulsión acusadamente personal hacia el grupo de Contemporáneos.

En cuanto al primer punto, el Estridentismo no se reconoce a sí mismo como deudor de ningún "ismo" en particular, sino como una vanguardia sintética y propia de cualquier espíritu humano. Las diferentes tendencias de vanguardia, para Maples Arce, tienen un necesario lazo común, un eje universal del cual parten para manifestarse bajo sus medios más próximos y cuyo fin principal es el



deseo de manifestar las emociones y sugerencias sensoriales múltiples, simultáneas y exentas del orden lógico convencional

En los años veinte, el Estridentismo de Maples Arce no era el único movimiento de vanguardia que mostrara y luchara por difundir y crear una vanguardia en México; existía, y de manera mucho más consistente, el grupo de Contemporáneos formado por excelentes intelectuales, poetas y académicos. Y precisamente gracias a esta oposición de tendencias se puede explicar la existencia real de una vanguardia en México:

...el dominio del terreno ocupado por otros --y la lucha contra quienes tienen la misma pretensión vanguardista--, es determinante para la supervivencia de una vanguardia (13).

La vanguardia que interpreta el Estridentismo es una forma radical de sentirse moderno, de exaltar el entusiasmo apologético de la novedad con miras a suscitar reacciones polémicas y a sacudir los convencionalismos, cultos y tópicos del gusto burgués. Una vanguardia en la que se elige intencionalmente el tono vehemente, la argumentación exagerada y radical y la expresión lúdica.

La revolución por la que pugna esta vanguardia no pretende una institucionalización del arte; antes bien, demanda el derecho urgente de una poesía capaz de ser juzgada bajo su propio perfil estético, libre de toda fuerza gravitatoria que pretenda estancarla, detenerla,

serenarla: "Revolución que es, por definición, permanente y que no puede ser ilustrada sino como movimiento" (14).

La perspectiva de la que parte la propuesta estética del estridentismo es la dinámica de la urbe. En 1920, Maples Arce llega a la ciudad de México en la que observa la convivencia de seres humanos diferentes pero con íntimas vinculaciones afectivas, la captación y asimilación de lo diverso, la extensión de los espacios en los que diariamente existen peleas, confrontaciones, litigios (15), reconciliaciones y búsquedas, entre las que reconoce la suya propia: la apertura a nuevas posibilidades de expresión.

La ciudad de México, el entorno principal del Estridentismo de Maples Arce, representa para el poeta esencialmente la transformación acelerada.

El Estridentismo se fascina en la contemplación de las formas dinámicas, en el juego cromático de los anuncios luminosos, en el movimiento de las masas obreras, en la velocidad de los vehículos, en las formas geométricas y espontáneas de elementos ciudadanos, en las estructuras y en los caminos de hierro.

Según el poeta estridentista, cuando el hombre es consciente de su entorno, de ese otro, externo y distinto de él mismo, de esa existencia que se le impone, sufre una serie de movimientos internos discontinuos cuya causa es la oposición binaria de elementos sensibles. El mismo pensamiento nunca actúa de manera uniforme; las ideas y las percepciones surgen, se mezclan o se suspenden fuera

de todo orden y finalmente convergen en un mismo momento sensitivo en la experiencia interior del sujeto.

La imagen sintética de las emociones, libertaria de las posibilidades combinatorias, capaz de mostrar y, sobre todo, de sugerir la diversidad contemplativa de las formas a través de la palabra, se centró en la metáfora, pues el objetivo era entrar a "esa zona móvil entre lo real y lo irreal que se llama *lo posible*" (16).

Por medio de la metáfora el Estridentismo podrá explorar las sutilezas del objeto pensado, transformar en imágenes los estados emotivos, hacer de lo concreto algo abstracto y viceversa, sintetizar la emoción, jugar con el tiempo y el espacio y ver en la analogía "la cualidad dominante del pensamiento" (17).

## NOTAS

1. "It is clear that while vanguardists in Latin American were strongly influenced by European movements, journals and figures, they never lost sight of their Americanness, even in the most extreme cases, and cannot be measured therefore entirely by European standards". (la traducción es mía). Forster, Merlin F. *Vanguardism in Latin American literature*. Nueva York, Greenwood Press, 1990, p. 10.
2. *Vid.* los artículos de Leal, Luis. "El movimiento estridentista", p. 158 y de Monsiváis, Carlos. "Los estridentistas y los agoristas", p. 169 en Collazos, Oscar. *Recopilación de textos sobre los vanguardismos en la América Latina*. Cuba, Casa de las Américas, 1970 (Serie Valoración Múltiple)
3. Berman, Marshall *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*, 2a. ed., trad. de Andrea Morales Vidal. México, Siglo XXI, 1989, p. 5.
4. Monsiváis, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX" en *Historia general de México*, 3a. ed., 2a. reimpr. México, El Colegio de México, 1987 (T. 2), p. 1377.
5. Matute, Alvaro. "La carrera del caudillo" en *Historia de la Revolución mexicana (1917-1924)*. México, El Colegio de México, 1980 (T.8), p. 190.

6. Monsiváis, Carlos. *Op. cit.*, p. 1415.
7. Sheridan, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer*. México, F.C.E., 1985, p. 100.
8. *Ibid.*, p. 86
9. Rico Cervantes, Araceli. *El estridentismo. Otra alternativa de la cultura de la Revolución mexicana*. México, UNAM Facultad de Filosofía y Letras, 1978 (Tesis de licenciatura), p. 213.
- 10 Sheridan, Guillermo. *Op. cit.*, p. 96.
11. Díez-Canedo, Enrique. "Poetas en antología: Maples Arce" en *Letras de América. Estudios sobre las literaturas continentales*, 2a. ed. México, F.C.E., 1983 (Lengua y estudios literarios), p. 218.
12. List Arzubide, Germán. *El movimiento estridentista*. México, SEP, 1986 (Lecturas mexicanas, Segunda serie, 76), p. 12.
13. Rincón, Carlos. "La vanguardia en Latinoamérica: posiciones y problemas de la crítica" en Wentzlaff-Eggebert, Harald (comp.). *La vanguardia europea en el contexto latinoamericano*. Alemania, Vervuert Verlag, 1991 (Actas del Coloquio internacional de Berlín 1989), p. 63
- 14 Rodríguez Monegal, Emir. "Tradición y renovación" en Fernández Moreno, César (coord). *América Latina en su literatura*, 13a. ed. México, Siglo XXI, 1992, p. 145.
15. Piénsese que Maples Arce llega a la Ciudad de México para realizar sus estudios en la Escuela Libre de Derecho y su labor profesional estriba, en un principio, en el litigio. *Vid.* Maples Arce, Manuel. *Soberana juventud*. Madrid, Plenitud, 1967, p. 41.

16.Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid, Cátedra, 1991, p. 16.

17.List Arzubide, Germán. *Op. cit.*, p. 114.

### **B) Las imágenes inconexas y las formas concéntricas.**

En este inciso intentaremos aplicar el procedimiento metafórico, del que hemos hablado en el primer capítulo, al movimiento de vanguardia denominado Estridentismo a través del libro de poemas de Manuel Maples Arce, *Andamios interiores* (1).

Para Maples Arce la poesía se centraba en las imágenes, esto es, en los cuadros que resultaban de la combinación de las percepciones. Todo lo observado tenía un equivalente interior. Las formas y manifestaciones espontáneas que surgen en una urbe conforman su estructura.

El poeta comprende que cada percepción es siempre una distorsión de lo observado; sin embargo, distorsión no quiere decir desorden. Cada creación tiene su propia lógica y proporción.

El Estridentismo entendió que no podía existir una continuidad perfecta en el pensamiento; las ideas y las percepciones tanto internas como externas surgen y desaparecen de manera inesperada, y a veces, incluso, simultáneas unas a las otras. La poesía como expresión del pensamiento y sentimiento tendría que manifestarse siguiendo este mismo eje.

Surgen las imágenes que aparentan no tener conexión alguna entre sí, pues en ellas se pretende eliminar, sobre todo, lo anecdótico; no obstante, imagen tras imagen forman un todo convergente que se

dirige al observador mismo. El procedimiento, en apariencia inconexo, persigue una estructura concéntrica.

*Yo soy un punto muerto en medio de la hora,  
equidistante al grito náufrago de una estrella.  
Un parque de manubrio se engarrota en la sombra,  
y la luna sin cuerda  
me oprime en las vidrieras.*

En el primer verso, las palabras iniciales de "Prisma", se parte de la primera persona del singular, de un ser animado, de un *yo*. Este sujeto afirma algo de sí: su esencia, su naturaleza, su existencia, que implica no sólo un qué, sino también un cómo, es decir, un modo de existir y de formar parte de la vida.

La presencia humana coexiste con una pequeña dimensión, un *punto*. La violación *isotópica* de esta coexistencia se explica a través de la oposición de los *clasesemas* que implican, en "yo", lo animado y humano del sujeto y su calidad espacial de tercera dimensión, mientras que en *punto* implican la cualidad de lo no animado y de un espacio de primera dimensión; sin embargo, ambas palabras comparten en sus *sememas*, los *semas* de existencia espacial con dimensión. Este es el fundamento de la semejanza semántica.

A este *punto*, lugar en el espacio sin extensión alguna, se oponen implicaciones *semémicas* del adjetivo *muerto*, pues éste requiere de un sustantivo cuyo *semema* implique el *sema* animado, es decir, sólo



puede morir aquello que alguna vez tuvo vida, y *junto* crece de este **sema**.

La existencia no sólo implica un espacio, sino también un tiempo. La idea de tiempo que nos sugiere *hora* implica un movimiento o transcurso al que no se opone la idea de cesación en *muerto*, pues sólo puede cesar o detenerse aquello que tiene movimiento.

Este primer verso podría interpretarse como la existencia del *yo* detenida en un tiempo y en un espacio determinados, cuya situación o distancia está en relación con otro fin: un punto luminoso inmerso en la extensión oscura de la noche.

El segundo desvío **isotópico** comprende parte del segundo verso, en el que *grito* funge como **foco** y *de una estrella* como **marco**. La intensidad del sonido humano no puede ser proferida por una estrella por carecer de los **semas** animado y humano. La palabra *grito* mantiene el **sema** de intensidad en su **semema**, pero suspende en este caso su calidad sonora para aceptar la luminosa de *estrella*. Se trata aquí de una translación de sentidos, de una sinestesia o de un tipo especial de metáfora.

Este nuevo **semema** de *grito*, descrito como una intensidad luminosa, se ve modificado por el adjetivo *náufrago* en la medida en que esta luz intensa parece perderse en la inmensidad nocturna.

Regresemos al primer verso e intégrémoslo con este segundo, recordemos que se trata de describir un estado: la forma de existencia del *yo* que se detiene en el tiempo para contemplarse semejante a una

existencia distante que propaga su luz a pesar de la oscuridad adversa de la noche.

En el tercer verso se explica este estado con mayor extensión. Un *parque* que mantiene del *semema* de *manubrio* la forma circular de su movimiento, parece entumecerse, engarrotarse, detener con fuerza la soltura de sus elementos; no hay viento que los mueva y permanecen detenidos *en la sombra*, en la oscuridad de la noche.

Así el *parque* adquiere características corpóreas merced a las implicaciones *sémicas* del verbo *engarrota*, característica propia de los seres animados.

A esta forma circular de la extensión arbolada de recreo o de descanso, un *parque*, corresponde otra también detenida: una *luna sin cuerda*, un astro luminoso con movimiento giratorio en torno de la Tierra que funge como una máquina detenida, pues no hay nubes que la hagan parecer en movimiento.

El proceso podría ser el siguiente: así como la luna parece estar visualmente en movimiento a través del desplazamiento de las nubes provocado por el viento, un cuerpo mecánico requiere de una fuerza impresa en la cuerda para obtener un movimiento.

En este caso, la luna carece de esa fuerza motriz, la *cuerda*, y por eso puede propagar su luz y oprimir, o proyectar con intensidad, la sombra del observador sobre un cuerpo plano, las *vidrieras*.

La palabra *oprime*, que implica semánticamente la presión externa sobre un cuerpo, se matiza a través del *sema* de luminosidad que

supone la luna. *Oprime*, por tanto, implica una presión luminosa sobre un cuerpo opaco.

Esta primera estrofa de "Prisma" procede a través de la convergencia de sensaciones y momentos diversos, de la concentración de tiempos y espacios, y de imágenes circulares que giran en torno de un mismo eje.

A un primer círculo, un punto en la noche, una estrella, sigue un segundo: la forma circular de un parque en cuyo centro se coloca el observador. De un punto se ha partido, de un destello en la noche que equidista de la propia existencia aislada del observador; dos círculos existenciales se asemejan y permiten la translación figurada de sus presencias.

La luna, un tercer círculo en la extensión celeste, con mayores dimensiones, aparece en plenitud luminosa, y, posterior a esta imagen, la sensación del recuerdo de la amada, confluencia de tiempos en un mismo espacio; el tiempo del ayer y el del hoy convergen en la mente del observador.

Todo aumenta sus efectos, las sensaciones se intensifican, las imágenes se extienden a partir de un solo centro: el observador, una existencia en medio del tiempo y del espacio.

De igual manera, en "Todo en un plano oblicuo" se privilegian las formas geométricas que se dirigen a un mismo eje concéntrico.

*En tanto que la tisis --todo en un plano oblicuo--  
paseante de automóvil y techo triangular,  
me electrizo en el vértice agudo de mí mismo.*

*Van cayendo las horas de un modo vertical*

Se expresa que todo esta desviado, todo es una superficie plana pero desviada de la horizontalidad, existe pues una alteración en las cosas, según la visión del observador. Sintacticamente debe existir una coma después del guión en el primer verso, pues este enunciado sólo puede entenderse si suponemos la presencia de *es*, que en nada modifica la equiparación entre ambos sustantivos

La violación **isotópica** se realiza entre los **sememas** respectivos de *tisis* y *paseante*, pues mientras los **semas** del primero nos indican lo inanimado de esta enfermedad mortal en ese entonces, el **semema** de *paseante* implica un ser animado capaz de desplazarse, es decir, con movimiento propio

La tisis era una enfermedad generalizada y por lo mismo se le designa como algo de fácil desplazamiento, a modo de un *paseante de automóvil*, es decir, se eligen palabras que denoten movimiento o velocidad para mostrar su fácil contagio; esta enfermedad formaba parte de la cotidianidad, del tedio colectivo en la ciudad. El **segundo desvío** se realiza cuando el poeta elige una forma geométrica, un triángulo, para calificar la forma de una sensación humana: el tedio, el fastidio como efecto de la monotonía urbana.

Todo lo observado, por ejemplo la epidemia tísica, lo lleva a una reflexión, a un centro que es él mismo. El observador y su relación con lo observado, una relación *triangular*: la tisis (la enfermedad), la ciudad (el entorno) y él mismo (el observador). Este último punto es

el *vértice* en el que confluyen los elementos: la existencia humana representada por el observador es una convergencia de planos, de espacios y de intensidades luminosas, mecánicas, eléctricas y fisiológicas.

En el último verso, la violación *isotópica* está en razón de la relación entre el *semema* de *horas* y el *semema* implicado por la perífrasis verbal *van cayendo*. *Horas* es una medida convencional de un concepto también convencional como el tiempo y por lo mismo no tiene masa alguna, así que no puede caer; sin embargo, se puede hablar de un desplazamiento temporal en la medida en que se experimenta un cambio de un momento a otro y este movimiento es uniforme, como corresponde a una forma vertical. De nuevo hay una intención por parte del poeta de seleccionar palabras que califiquen o alteren conceptos abstractos, a través de la sugerencia visual de formas geométricas que se dirigen a un mismo punto: el observador.

Las imágenes inconexas tienen muchas veces como fin la expresión de sensaciones individuales a través de los objetos que rodean al observador.

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

En el primer verso del poema "Esas rosas eléctricas", el sustantivo *rosas* presenta una trivalencia semántica. Por un lado, su **semema** refiere el **clasema** de flor, sin embargo, la violación **isotópica** se manifiesta cuando este sustantivo es calificado por el adjetivo *eléctricas*. Evidentemente, el **semema** atiende entonces a una forma de este tipo de flor, es decir, la configuración del **semema** mantendrá únicamente el **sema** de forma pero no el de su consistencia material.

Por otro lado, este sustantivo al ser modificado por una oración subordinada adjetiva enunciada en el segundo verso, en la que se expresa la realización de una acción estilizada o una actitud fingida propia del ser humano, demanda al sustantivo una alteración **semémica**.

El **semema** de *rosas* tendrá que comprender pues, los **clasemas** de animado, humano, femenino, con lo que, si formamos una segunda **isotopía**, nos transportaremos a la imagen de las mujeres de establecimientos nocturnos con música y luces de neón, en los cuales éstas cantan con actitudes exageradas y fingidas, cada vez con menos ánimo, con una vida disminuida o fugaz, y así, *languidecen de muerte*.

En este mismo verso, la forma comparativa tiene como término la nota que representa el sonido breve con el que se apoya el procedimiento analógico del verbo *languidecen* con elementos sensoriales auditivos, *las semifusas*, que a su vez sirven como enlace y apoyo para la introducción de la siguiente imagen

En el tercer verso, los **semas** de diversidad e intensidad luminosa que implica el **semema** de *anlmas*, demandan una modificación de su **semema** cuando este sustantivo depende del verbo *emerenden*, en el que se mantendrá el **sema** de intensidad y se suspenderá el de temperatura.

La referencia locativa de *en la orquesta*, de nuevo nos obliga a reorganizar la **isotopía** del enunciado, pues debemos agregar al **semema** de *anlmas* el rasgo de sonoridad que implican los **semas** de la ejecución musical de los integrantes de la orquesta en estos establecimientos. El **semema** reconstruido de este verso o imagen inconexa sería el de una intensidad musical diversa con intención de recuperar el ánimo decadente de la noche.

En el último verso, el **semema** de *sflis*, enfermedad venérea de consecuencias mortales, modifica su estructura al serle adjudicada una acción propia del ser humano cuando siente cansancio, el verbo *bosteza*. Las implicaciones de este verbo demandan un sujeto animado y humano por lo que la enfermedad se vuelve algo que tiene la capacidad de vivir, de moverse, de estar latente entre el humo y la muerte.

La imagen inconexa, pues, tiene como fin mostrar la visión sintética. En "A veces, con la tarde...", por ejemplo, se refiere el cuadro sintético de dos tiempos simultáneos que lógicamente serían sucesivos: la tarde y la noche.

*A veces, con la tarde huda por los bordes.*

*un fracaso de alas se barre en el jardín.  
Y mientras que la vida esquiva los relojes,  
se pierden por la acera los pasos de la noche.*

El **senema** de *tarde*, al ser este sustantivo calificado por el adjetivo *luida*, adquiere rasgos de consistencia material. *luida*, **foco** de la metáfora, tiene como objetivo mostrar una imagen plástica de una convención de tiempo, la tarde. La representación visual que el poeta evoca es la referencia a las formas alagadas de las nubes en el horizonte, las franjas violetas a manera de pliegues que se dibujan en sus orillas cuando el sol empieza a ocultarse.

Con este fondo, la tarde también se anuncia a través del reposo de los pájaros, con lo que *alas* es una metonimia de la parte por el todo; sin embargo, al referirse a *un fracaso* el poeta elige una forma metafórica, pues dota al animal bruto de una posibilidad propia del hombre: la intención. La metáfora de *fracaso de alas* se entiende como el intento fallido de un medio por lograr el vuelo, su *transportación* a través del aire, pues la parvada únicamente parece *arrastrarse* y *rozar* ligeramente las superficies, *se barre*.

Simultáneamente a esta imagen, como lo indican la conjunción *y* y el adverbio *mientras*, aparece otra que lógicamente sería posterior, la noche.

El tiempo de los seres orgánicos, aquellos que gozan de vida, su tiempo de conservación y desarrollo, escapa, rezaga, *esquiva*, las capacidades mensuradas y mensurables por una máquina de movimiento uniforme. Los *relojes*, los instrumentos con los que el



hombre conceptualiza y mide el tiempo, son insuficientes para controlar el transcurso de su existencia.

Con base en lo anterior, la percepción del desplazamiento temporal es independiente al de la convención o lógica indicada por una máquina mecánica. La naturaleza por sí misma marca sus momentos y la oscuridad irrumpe en las vidas de los transeúntes ciudadanos, antes de que estos puedan medirlo a través de los relojes.

En la metáfora *los pasos de la noche*, el **semema** de *noche* modifica su configuración **semémica** para adaptar algunas capacidades humanas, adquiere corporeidad, puede hacer y mover, dar *pasos*, avanzar. La imagen nocturna aparece en las vías peatonales y se confunde con uno de sus paseantes; es parte del movimiento urbano y como ellos transita y recorre espacios.

De igual manera que en poemas anteriores, en "Y nada de hojas secas...", la imagen inconexa relaciona y sintetiza sensaciones y sentimientos de manera simultánea.

*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.*

La estrofa refiere la simultaneidad de una sensación y de un sentimiento.

La sensación, es decir, el efecto sensorial humano que resulta de la percepción de los objetos, tiene como base una mañana posterior a la

lluvia. La violación **isotópica** resulta de la forma en la que se califica al sustantivo *mañana*; el hombre es la única criatura capaz de sentirse en la máxima intensidad de la sorpresa, es decir, en el estado *atónico*, por lo que *mañana* modificará su configuración **semémica** para adoptar esta capacidad humana. La *mañana*, por tanto, estará sorprendida, a semejanza de un humano, al verse ante las superficies con reflejo, que muy probablemente sean las reminiscencias de la lluvia. Así *mañana* aparece como una manifestación violenta de luz y ruido, *estalla*, en los bordes de la ciudad para indicar el inicio del trabajo, del tiempo en el que se emprende la labor general del pueblo, *la hora vulgar*.

Simultáneamente a esta sensación, aparece el sentimiento, es decir, la manifestación interna que se dirige al sujeto mismo. El **semema dolor** adquiere características líquidas, *se derrama*, extiende sus dimensiones a través de la forma de un fluido, con lo que la metáfora surge de la translación de lo abstracto a lo concreto, misma que se apoya a través del término de una forma comparativa de igualdad: el continente que extiende su líquido coloro, un *tintero*, que borra el orden o disposición de las notas musicales expresadas sobre una superficie, la *partitura* de la esencia de un ser, su *alma*. El sentimiento doloroso desaparece la disposición ordenada del recuerdo, la condena al silencio, a la ausencia de sonido.

El estridentismo trataba de mostrar los momentos de percepción diversa, múltiple.

*En la dolencia estática de este jardín mecánico,  
el olor de las horas huele a convalecencia,  
y el pentagrama eléctrico de todos los tejados  
se muere en el alero del último almanaque.*

En el primer verso hay varias violaciones **isotópicas**; la más importante de ellas se centra en el sustantivo *jardín*, en cuyo **semema** se adapta el **sema** de movimiento efectuado por una máquina, es decir, el procedimiento que está sujeto a leyes de fuerza dirigidas a un desplazamiento uniforme

El *jardín* es *mecánico* porque a través de él, el observador experimenta el movimiento de los fenómenos urbanos, el desplazamiento de los transeúntes y de los vehículos, el bullicio de las masas en las horas de trabajo, el ruido permanente de las fábricas, el movimiento volátil del humo, la luces intermitentes de los anuncios, la diversidad de fuerzas ciudadinas.

El siguiente **desvío isotópico** tiene lugar a través de la preposición *de*, que indica una posesión. El *jardín mecánico* tiene una *dolencia estática*, con lo que se efectúa una translación entre la sensación humana de una alteración física por parte de un observador y la atribución de rasgos asignados a un objeto, y en este caso a un espacio, a través de lo observado de manera permanente *estática*.

En el segundo verso, la translación sucede entre una concepción temporal y una sensación: *el olor de las horas*. Por medio de esta metáfora, el poeta nos sugiere que la idea del tiempo no pertenece al

campo del pensamiento, sino al del conocimiento más inmediato, al de los sentidos.

El desplazamiento que sucede a través de una continuidad permanente se expande por medio de la vía más ligera, el aire. La emanación del tiempo mejora el estado de dolor del observador, *huele a convalecencia*. Con lo cual, la referencia a lo observado en el exterior es siempre una manifestación de los efectos internos del observador, su visión interna.

Los cables eléctricos aparecen sobre las partes superiores y exteriores de las casas; las formas del cableado son líneas paralelas semejantes a las de un pentagrama, con lo cual la selección léxica tiene como fin mostrar la conjunción de referencias a efectos musicales, visuales y eléctricos.

La última de las líneas paralelas converge con la parte inferior del tejado, es decir, con su *alero*; a través de esta última translación se logra la conjunción de líneas y de tiempos.

Muchas veces, la diversidad de percepciones está relacionada con la tendencia a buscar una unidad sintética de sentimientos.

*Y en el cloroformado cansancio de la sombra,  
nuestras 2 vidas juntas, por el parque sin rosas,  
se pierden en la noche romántica de otoño  
ambulando en silencio la teoría de un diptongo.*

El cansancio, la falta de fuerzas en un ser vivo, se translada a un efecto visual inanimado, una proyección oscura.

Cuando se califica al sustantivo *cansancio* como *cloroformado*, se intensifica el abatimiento de quien o quienes lo sienten, pues el cloroformo se usa como un fuerte anestésico. Sabemos que el cansancio sólo puede ser sentido por un ser animado, pues implica su disminución de fuerzas. Una *sombra*, es decir, la proyección que resulta por la intersección de un cuerpo ante la luz, manifiesta la fatiga de quien o quienes la producen. En este efecto visual se centran dos sensaciones de entes independientes, cuya intención de reunirse se expresa a través de un solo signo algebraico.

La oscuridad referida en *sombra* se intensifica y hace que esa luminosidad parcial sea total en la *noche*, por ello las *vidas* pueden disminuir sus proyecciones, *se pierden* en un campo de oscuridad mayor.

La ausencia de luz en la *noche* converge con otra ausencia, aunque de sonido, el *silencio*.

Las dos existencias referidas en el segundo verso se mueven y transitan hacia la reunión que solamente puede existir como idea o como especulación fuera de toda práctica. El **semema** de *diptongo* mantiene únicamente el **sema** de reunión y suspende los elementos que une, es decir, los sonidos vocálicos para adaptar la implicación animada de *vidas*, con lo cual el nuevo **semema** representa la intención de confluir en una sola existencia; sin embargo, esta convergencia de voluntades es posible sólo a través de formas, de signos, de percepciones, nunca en la realidad de los dos seres humanos.

Las imágenes estridentistas buscan la composición del sujeto a través de los elementos o fragmentos que conforman múltiples momentos de su cotidianidad.

*Al margen de la lluvia en los cafés insomnes,  
los perfiles se duermen en las láminas sordas.  
Y es ahora que todo coincide en los relojes:  
mi corazón nostálgico ardiéndose en la sombra.*

La violación **isotópica** del primer verso se centra en *cafés insomnes*, pues sabemos que el insomnio, la falta de sueño, es propio de los seres vivos animales y los *cafés*, aquellos lugares donde se toma el café, implica en su **semema** el **sema** inanimado, con lo cual resulta clara la distancia entre sentidos necesaria para explicar el proceso de translación metafórica. Se dice que *los cafés son insomnes* porque carecen del descanso nocturno, permanecen en actividad durante la noche.

Después de la sinécdoque de *los perfiles se duermen*, pues a través de un procedimiento jerárquico podemos entender que *perfiles* es la parte del todo *hombres*, se presenta la metáfora *láminas sordas*, en la que el **semema** del adjetivo *sordas*, foco de la metáfora, suspende su implicación **semica** de animado para adaptar lo inanimado del sustantivo del cual depende, *láminas*. La construcción se entenderá como las superficies delgadas de metal que soportan el peso de los rostros cansados y cuyo contacto suspende la recepción del sonido.

Una vez hechas las especificaciones espaciales, pues entendemos que la caída de las gotas pluviales se observa desde un espacio cerrado, se presentan las temporales. Aparece el encuentro de las cosas y de los seres en un mismo espacio, convergencia de mecanismos: la lluvia, el sueño, los relojes, y de tiempos uniformes. Todo es parte de una estructura, de una medición de tiempo. Los sentimientos también dependen del tiempo, de la pérdida y la añoranza, de la ausencia que consume y roba un poco de existencia en forma paulatina, mecánica, uniforme. Sólo las proyecciones oscuras, las remembranzas de seres, son huellas de la existencia.

De nuevo, las metáforas son seleccionadas para representar imágenes sintéticas. Las formas inconexas y a la vez concéntricas presentadas en cada verso tienen como fin la simultaneidad de tiempos: pasado y presente, el recuerdo y la visión inmediata.

*Accidente de lágrimas. Locomotoras últimas  
renegridas a fuerza de gritarnos adiós,  
y ella en 3 latitudes, ácida de blancura,  
derramada en silencio sobre mi corazón.*

En el primer verso se refiere una alteración de sentimientos, un *accidente* --es decir, lo eventual, aquello imprevisto que surge en un momento determinado-- nos transporta a un pasado que se actualiza a través del recuerdo. La alteración de sentimientos expresados por medio de las *lágrimas* connota un dolor de despedida, una separación definitiva. Es importante enfatizar la calidad líquida a través de la

cual se expresa el estado de dolor, puesto que posteriormente la misma liquidez representará la totalidad de la ausente.

Las *locomotoras*, esos grandes medios de traslado con estructuras de hierro, con movimiento propio, las maquinas monumentales que despiden vapor, son el medio de separación de los amantes. El vapor grisáceo, el humo que se concentra en las estaciones ferroviarias, indica la próxima partida.

Las manifestaciones de separación y de dolor se alterarán con efectos cromáticos. Las *locomotoras* serán *renegridas*, es decir, el ambiente grisáceo de las estaciones aumentará sus intensidades cromáticas para hacerse totalmente oscuras, si no externa o visualmente, sí en las impresiones del sentimiento.

El **semema** de intensidad de sonido humano que implica *gritarnos* modifica su configuración cuando el **sema** de sonido se suspende, es decir, su calidad de invisible pero audible se altera a través de las implicaciones **sémicas** de *renegridas* y adquiere **semas** de efecto coloro. Los gritos tienen en este caso la capacidad de dar color a las sensaciones. El **sema** de intensidad es el fundamento de semejanza tanto en *renegridas*, *fuerza* y *gritarnos*, y su diversidad se manifiesta a través de sus respectivos **clasesemas**: el primero uno cromático, el segundo uno mecánico y el tercero uno sonoro.

Esta simultaneidad de fenómenos se encuentra referida por medio del número tres en su forma matemática. La imagen de la amada está comprendida en un solo número, en un solo signo, distinto a los



demás signos de la estrofa y en el que refiere una confluencia de tiempos: el de la convivencia, el de la despedida y el del recuerdo.

La sensación de esta confluencia se manifiesta a través de la translación del sentido del gusto al de la vista, el sabor agrio y el efecto corrosivo de la ausencia se intensifica en la calidad blanca, pura, de la imagen de la ausente, que está *derramada*, a modo de un líquido silente. El recuerdo de la amada se extiende por medios líquidos --que nos remontan al primer verso-- es algo inaprehensible, superior a las capacidades emotivas del observador.

La metáfora como procedimiento de construcción espacial persigue y expresa la reflexión sobre las dimensiones, los juegos geométricos, la búsqueda de la reducción, la síntesis de las percepciones sensoriales, es decir, la introducción al terreno de lo posible y la demanda a la imaginación.

*Un piano tangencial se acomoda en la sombra  
del jardín inconcreto, los interiores todos  
se exponen a la lluvia --selecciones de ópera--  
En las esquinas nórdicas hay manifiestos rojos.*

La forma física de un instrumento musical, un *piano*, sirve como una línea que toca ligeramente y en un solo punto una superficie encontrada en la oscuridad: la proyección oscura de un espacio abierto, un *jardín*.

Resulta constante la referencia a que las sensaciones e impresiones del observador se materializan, toman forma o movimiento e incluso

pueden insertarse y a veces confundirse con fenómenos naturales externos. En este caso, *interiores* --aquello que nace, se forma y permanece en la visión interna, propia de cada ser - se proyecta a través de la sombra o de la lluvia, es decir, de un objeto cualquiera, *inconcreto*, al ser interceptado por la luz o por medio de una precipitación líquida en la atmósfera.

Con base en lo anterior, el poeta subraya la capacidad del hombre para sensibilizar los objetos de su entorno, y para reconfigurar, es decir, para dar una nueva forma o disposición al mundo que lo rodea y que indudablemente modifica su manera de entenderse a sí mismo.

El sonido de las gotas de lluvia al chocar con una superficie se explica como una disposición ordenada y llena de sentimiento, es decir, a semejanza de las partes de una obra musical, de una *ópera*. Finalmente la visión se inserta en los efectos cromáticos que representan las protestas populares.

La ciudad, como el sentimiento que surge en sus habitantes, se compone de manera discontinua, a través de diversidades, de formas espontáneas, de estructuras provisionales, de *Andamios* que a través de la cotidianidad se hacen permanentes.

## NOTAS

1. Aunque somos conscientes de que las interpretaciones pueden variar de lector a lector, el análisis que a continuación presentamos deja de lado aquellas implicaciones que desbordan el campo semántico; no obstante se dará cuenta de ellas en el siguiente inciso.

### C) Abondar en las posibilidades de la imagen

*Andamios interiores*, publicado en 1922, era el primer libro de poesía vanguardista escrito por un mexicano con el entusiasmo juvenil y el ánimo fervoroso que toda intención de novedad demanda.

Audacia innovadora, anhelo de síntesis, fascinación por la urbe, juego de perspectivas, ambición de ruptura y apertura, y la simultaneidad en oposición a lo sucesivo eran, entre otros muchos intereses, las propuestas que el Estridentismo hacía a la juventud mexicana.

La renovación poética que buscaba el Estridentismo no se encontraba tanto en las formas métricas como en la sugerencia de imágenes. El esquema métrico de todos los poemas de *Andamios interiores* tiene como base la sucesión de dos heptasílabos que conforman un alejandrino, o bien, la presencia de un solo heptasílabo cuya idea se complementa con el verso que le sigue, heptasílabo también. La innovación consiste en dar a estos esquemas de formas muy antiguas la fuerza reviviscente de la imagen como un todo.

Como pudimos observar en el inciso anterior, la poesía estridentista privilegia la metáfora. El uso de esta figura permite al poeta expresar aspectos hasta entonces desconocidos o insospechados de una palabra. Aun en los casos más simples, como por ejemplo un *diptongo*, la perspectiva del poeta mostrará cualidades que representan formas sensibles más amplias.

La idea del Estridentismo en su poesía era ampliar las posibilidades combinatorias del significado. La metáfora vive de un capital semántico prestado, afirma una probable relación entre ideas ya previamente comprendidas para proponer una nueva que involucre a ambas sin ser en particular ninguna de ellas. Con base en lo anterior, Maples Arce entiende que por medio de la metáfora la palabra "aumenta su valor esencial" (1).

El Estridentismo comprende que la riqueza de la metáfora consiste en las posibilidades de transformación semántica que comporta, así como la profundidad psíquica a la que las cosas del mundo son transportadas por la imaginación.

La metáfora era el instrumento a través del cual el Estridentismo exponía esos rasgos del significado que para la mayoría de los creadores habían permanecido ocultos; ella permitiría mostrar lo subjetivo del mundo urbano, lo inaprehensible de la esencia humana y lo imposible de toda continuidad perfecta:

La metáfora expresa perfectamente la necesidad de ruptura con fórmulas instituidas de composición poética. Rechazo de toda programación de respuestas prefabricadas a expectativas preconcebidas, circuito éste que las nuevas poéticas quieren abolir, para abrir el campo a lo improbable, a lo inesperado, a lo extraño, a la nueva información estética (2).

En el inciso anterior pudimos observar que existe un proceso creativo en el Estridentismo. La unidad de imágenes contenidas en

cada verso debía mostrar a la estrofa y finalmente al poema como algo multifacético, diverso como el lugar en que se desarrollaba, la gran urbe.

Cuando Maples Arce llega a la ciudad de México, cree llegar al lugar de la realización, de la práctica, del intercambio y enriquecimiento con otros hombres; una ciudad fascinante con elementos, formas y conductas distintas de las de la provincia.

La poesía de Maples Arce no tiene como fin único la referencia a acontecimientos y situaciones que ocurren y concurren en los grandes espacios urbanos, sino la exploración que tiene como base la relación del hombre con un entorno que le es muchas veces fascinante y otras adverso.

La ciudad tiene una gran importancia. Pero no la ciudad que se describe, sino la otra, la sensorial, no la urbe que es gnoscológica, sino la ontológica. En síntesis, el ritmo de la ciudad es la ciudad. Así los anuncios, los trenes, la música de jazz, el cinematógrafo, configuran en la ciudad la vida del hombre contemporáneo (3).

El tema urbano es un aspecto imprescindible para entender la obra del poeta estridentista. La ciudad representa el gran centro de acumulación de modernidad, la experiencia de vivir cotidianamente en un espacio de proyectos, de construcciones, de diversidad demográfica, de grandes industrias y donde se anuncia antes que en ningún otro lugar el progreso tecnológico y las novedades de otros países.

La ciudad es un concentrador y generador de energías, un despliegue constante de fuerzas diversas que implica una dinámica incesante, un cúmulo de individualidades múltiples. Por ello, según Francisco Guerrero, la literatura en torno del tema urbano tendrá siempre que mostrarse:

...poliédrica, de impulso a la controversia y al acercamiento con los otros, de reflexión no tan sólo sobre lo íntimo y cercano, sino sobre aquello que está lejos y que parece incomprensible (4).

En los poemas existen constantes violaciones isotópicas que evidencian la translación entre elementos de difícil asociación.

La dificultad de entender las metáforas estridentistas radica en la relación poco frecuente que se hace entre los elementos involucrados.

En general, es extraño encontrar en un poema no propiamente vanguardista la referencia, por ejemplo, a "*rosas eléctricas*" o a "*jardines mecánicos*". Parece que existe, en una tradición imperante, cierto desdén por encontrar en la tecnología y en los avances científicos motivos poéticos.

El Estridentismo cuestiona esta marginación poco consciente o tal vez tácita entre quienes se han dedicado a la creación poética.

Cuando Maples Arce toca en sus poemas las constantes de la electricidad, las formas geométricas, las locomotoras y el humo de las fábricas como elementos de sugerencia poética lo hace, por un lado, con la conciencia de que éstos forman parte de la vida cotidiana tanto

del creador como del espectador, y por otro, propicia su contemplación, porque al llevar estos elementos a un terreno distinto del de la praxis vital, el poeta hace que sean vistos por y para sí mismos, es decir, fuera de toda utilidad material; se vuelven motivos potenciales de arte.

Las metáforas del Estridentismo, a través de sus disposiciones inconexas y de su dirección concéntrica, tienden siempre a mostrar la simultaneidad de lo radicalmente diverso. El creador hace observar al espectador la coincidencia de elementos semánticos de sucesos independientes entre sí. Esto es a lo que Bürger llama "el azar objetivo" propio de los movimientos de vanguardia (5).

Al involucrar y al hacer interactuar rasgos que pertenecen a ámbitos semánticos distintos Maples Arce muestra al espectador que existe un sinnúmero de combinaciones posibles a través de las cuales toda imagen puede resultar novedosa al grado de la sorpresa.

La poesía estridentista se aboca siempre al terreno de lo posible para llegar a la emoción; se aparta de las combinaciones convencionales y se dirige a aquellas poco tocadas.

La metáfora en el Estridentismo aparece, consecuentemente, como la formulación sintética de un conjunto de elementos de significación.

Con base en lo anterior, podemos descubrir que el Estridentismo seguía una propia lógica; no se trataba de destruir, sino de construir con lo poco frecuente, mostrar lo inagotable de la imagen. Expresar otras opciones de combinación posible.



En los poemas estridentistas nunca se pretende llegar al absurdo. Si bien el proceso de translación en la metáfora presenta entre sus elementos combinados un alto grado de alteración semántica, existe en todos los casos la presencia considerable de la iteración o redundancia a través de la cual podemos tener acceso a una interpretación, es decir, a una aproximación de las intenciones de la enunciación.

Existe siempre algo concordante entre elementos que parecen pertenecer a ámbitos semánticos radicalmente distintos, que constituye el fundamento de semejanza semántica a través del cual es posible explicar la translación metafórica.

Algunas de las metáforas en los poemas tienen como objetivo dotar de vida a lo inanimado, como cuando se nos refiere que una sífilis "bosteza" o que una estrella "grita". Con esto, el Estridentismo muestra al hombre como un ser inmerso entre otros muchos seres con expresión propia, y sólo hay que detenerse un momento, como el "Yo" de "Prisma" para observar y regalar-se en la contemplación de esos grandes andamios que preservan el todo, de esas estructuras tan cotidianas como extraordinarias que son el tiempo y el espacio.

La metáfora es siempre un juego entre existencias; es un efecto dinámico porque a través de ella la palabra, sin dejar de ser ella misma, aporta algo de sí para crear algo completamente nuevo y fuera de toda verificación objetiva, es decir, algo que no existe ni material ni conceptualmente y cuya existencia creada se encuentra en el terreno de la sugerencia siempre abierta, es decir, de la imaginación.

A la emoción que perseguía el Estridentismo se podía llegar por diferentes caminos, ya por translación de objetos, lugares, momentos, ya por translación de sensaciones o sentimientos, con el fin de proponer una percepción múltiple

La percepción no es tanto externa como interna, es una visión interior que resulta de la contemplación de la experiencia del hombre ante su entorno.

Explicar el entorno como algo objetivo tendría como resultado una descripción, una simple anécdota; pero cuando el hombre se explica el entorno en función de él mismo, surge la visión subjetiva, la interacción entre objetos y sujeto; se elige la supresión descriptiva en razón de una enfatización emotiva. Las palabras no sólo refieren sino que también provocan una recreación de emociones guardadas en la conciencia del espectador

La descripción no es nunca seguida por Maples Arce, incluso su proceso individual de percepción, captación y expresión de motivos de creación poética seguía momentos discontinuos:

...memorizaba con claridad todas las imágenes e ideas que se me ocurrían y podía repetir las indefinidamente sin vacilación ninguna. Procuraba concentrarme en el tema que se me venía a la imaginación (...). Después, poco a poco, lo iba desarrollando y a medida que traducía mis emociones en palabras las fijaba mentalmente (6)

La intención creativa de Maples Arce es una propuesta a la imaginación, es decir, un recorrido por las imágenes guardadas en la memoria y rescatadas por la mente en el momento de la expresión.

La enunciación de imágenes, de fragmentos de la experiencia, de momentos fugaces de la existencia, debía presentarse con un mínimo de elementos explicativos que detuvieran el movimiento perseguido por la sucesión de sus evocaciones.

Cuando el poeta enuncia "Locomotoras últimas / renegridas a fuerza de gritarnos adiós", resume en una sola imagen una serie de evocaciones: los grandes medios de transporte, la desesperación del momento, el humo cada vez más intenso que anuncia la partida, la intensidad emotiva del sujeto, lo vibrante de la emoción.

La metáfora se convierte en el instrumento de creación del Estridentismo, porque a través de ella se podía sintetizar una multiplicidad de imágenes; suprimir y sugerir al mismo tiempo.

Meditar sobre poesía es siempre tratar de encontrar su esencia, aquello que la constituye y por lo cual surge. Maples Arce llega al punto en que la poesía no es únicamente comunicación de emociones, sino también y en gran medida su contemplación.

Las imágenes enunciadas en cada verso no tienen como fin específico reproducir el exterior, sino relacionarlo con un interior permanente. Las cosas son siempre desde la perspectiva de un observador.

Cada imagen exige del espectador la reflexión sobre el proceso creativo, es decir, las combinaciones a partir de las cuales el artista crea la estructura de su obra

Según la perspectiva del Estridentismo cada estrofa se convierte en un portador de imágenes y de sugerencias emotivas, en un fenómeno polisémico que da cabida a diversas interpretaciones, a ideas siempre nuevas, abiertas a todos los hombres en cualquier tiempo.

En el Estridentismo, el artista crea por elección, síntesis y distorsión de contenidos. La palabra no sólo es un medio de comunicación, sino una fuente de reflexión sobre sus contenidos mismos.

A través de la metáfora, el Estridentismo encontró la libertad en el proceso creativo; cuando la imagen no está subordinada a ninguna verificación objetiva aparece como una entidad autónoma.

En la vanguardia no se trata de atender la metáfora en un sentido particular, sino --según Hofmann-- a "la metáfora potencial de contenidos distintos" (7), por ello la metáfora permite ahondar en las posibilidades de una o varias imágenes provenientes de los significados sugeridos.

En la obra estridentista la translación de la metáfora se aboca a la síntesis de sensaciones, sentimientos, tiempos y espacios, para que a través de un solo indicio podamos evocar una multiplicidad de experiencias. Con base en lo anterior, se busca propiciar en el espectador la contemplación del propio acto configurador intuitivo.

La poética del Estridentismo centra su atención en la creación de imágenes nuevas, insólitas, capaces de reflejar los profundos cambios sufridos por el hombre en el mundo moderno.

Ya que la imagen era el núcleo, el centro del poema, no podría tratarse de una imagen manoseada, habría que renovarla a toda costa. La obra estridentista, si no en su totalidad, si en un noventa por ciento depende de la metáfora para lograr su impacto.

Cada verso de los poemas estridentistas tiene como objetivo propiciar la imaginación emotiva, el movimiento hacia nuevos hallazgos que, a su vez, despierten otros.

La revolución poética que persigue el Estridentismo consiste en liberar la acción combinatoria de los significados, en crear metáforas novedosas, imágenes frescas y sorprendentes.

Para los estridentistas, la metáfora se convirtió en el instrumento fundamental de creación poética; ella les permitía mostrar que una sola imagen podía ampliar sus posibilidades, mostrarse como algo múltiple y dinámico que encerraba dentro de sí otras muchas nuevas y sorprendentes sugerencias emotivas. Por lo mismo liberar la acción de la metáfora significaba revolucionar la creación poética.

## NOTAS

1. Maples Arce, Manuel *Mi vida por el mundo*. Veracruz, Universidad Veracruzana, 1983 (Centro de investigaciones lingüístico-literarias, 18), p. 11.
2. Schwartz, Jorge *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte: Oliverio Girondo y Oswald de Andrade*. Sao Paulo, Universidad de Sao Paulo Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias humanas, 1979 (Tesis de doctorado), p. 84.
3. Schneider, Luis Mario. *El estridentismo. México 1921-1927*. México, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985, p. 19.
4. Guerrero, Francisco J. *Cultura nacional y literatura urbana*. México, INAH, 1990 (Col científica), p. 15.
5. Bürger, Peter *Teoría de la vanguardia*, trad. de Jorge García. Barcelona, Península, 1987 (Historia, ciencia, sociedad, 206), p. 125.
6. Maples Arce, M. *Soberana juventud*. *Op. cit.* p. 118.
7. Hofmann, Werner *Los fundamentos del arte moderno*, trad. de Agustín Delgado y J. A. Alemany. Barcelona, Península, 1992 (Historia, ciencia, sociedad, 228), p. 395.

## ***CONCLUSIONES***

En la antigua retórica que parte desde Aristóteles, la reflexión sobre la metáfora se centraba únicamente en la ubicación de transferencias que sucedían o bien entre géneros y/o especies, o bien a través de un procedimiento analógico que a su vez era una equivalencia entre relaciones o proporciones, con lo cual el campo de acción de la metáfora se centraba en las translaciones nominales.

Otras investigaciones trataron de mostrar la metáfora como una comparación abreviada o condensada sin tomar en cuenta que la adición de un "como" poco ayudaría al lector a entender la razón por la cual sucede una metáfora.

Dejando atrás los enfoques sustitutivo y comparativo de la metáfora, Richards propone uno interactivo a través del cual la expresión o término metafórico entra en relación directa con sus literales contextuales

A partir de lo anterior, la metáfora no es vista sólo como una translación entre nombres ni entre categorías implicadas por éstos, sino que se interna esencialmente en el campo del significado y provoca una translación semántica que puede ser explicada a través de sus rasgos mínimos.

En la metáfora, la palabra no será más un sustituto de otra, sino ella misma en relación con las de su alrededor.

Según los experimentos realizados por Jakobson y cuyos resultados han sido apoyados por Le Guern, la metáfora se basa en la



facultad de selección y sustitución del pensamiento y, por lo tanto, su efecto incide directamente en la organización interna del significado.

Con base en el estructuralismo semántico de Greimas, cada palabra está conformada por unidades mínimas de significación o **semas** que en su conjunto forman un **semema**. La parte invariable de un **semema** constituye su **núcleo sémico**, mientras que las variantes provocadas por los diferentes contextos forman los **clasesemas**.

Para que un discurso pueda ser entendido como un todo significativo, es decir, como una isotopía, necesita de la existencia de un grado considerable de redundancia entre los elementos que lo constituyen, pues cada uno de ellos debe reforzar la información manifestada. Esto se logra a través de los **semas** reiterativos del significado que cada palabra implica.

Cuando este grado de redundancia se debilita, y por tanto los elementos del discurso no concuerdan del todo, se dice que éste ha sufrido una alteración o transgresión.

La metáfora es el resultado de una alteración en el discurso, pues ella manifiesta un contraste de sentidos: por un lado, aparece una palabra en sentido metafórico o **foco** y, por otro, las palabras en su derredor con sentido literal o **marco**.

La interacción de los **sememas** del **foco** y del **marco** de la metáfora se explica a través de una operación de suspensión, énfasis y sustitución de **semas** que provoca evidentemente una reorganización interna del significado. La metáfora refiere un nuevo

significado que no tiene propiamente un equivalente literal, pues es el resultado de sentidos contrastantes.

Una vez observada esta creación del significado que logra la metáfora, el **foco** dejará de ser extraño a su marco y se puede tener acceso así a una segunda o nueva **isotopía**, es decir, a una interpretación del uso de una metáfora en una secuencia determinada del discurso.

Ya que la metáfora trabaja dentro del significado, toda interpretación que se haga sobre ella, depende siempre tanto de la estructura del texto que la engendra como de los tópicos culturales y sociales que determinan su producción y decodificación.

La metáfora como instrumento de creación ha recorrido muchos siglos en la expresión lingüística y literaria; ha sido utilizada con múltiples fines y en diversos ámbitos de la comunicación humana. Nuestra investigación se dirigió al cambio de perspectiva que ofrece una corriente literaria ante la metáfora, es decir, la de la poesía de vanguardia.

La vanguardia es un movimiento que surge en las primeras dos décadas del siglo XX y que tuvo como fin propiciar una renovación en la estética de la poesía; su actitud, por lo mismo, fue la rebeldía ante la consagración del pasado.

Desde sus inicios, el siglo XX aparece como una época en que los logros científicos se han vuelto vertiginosos; en éste más que en ningún otro siglo se despierta en el hombre un tipo de fascinación por la ciencia.

La tecnología amplía las posibilidades de la industria y junto con las fábricas surgen la masa obrera y los grandes centros de concentración masiva, la ciudad, la urbe macrocósmica.

La ciencia modifica la perspectiva vital del hombre, le inyecta una seductora confianza en el descubrimiento de nuevos fenómenos y en la formulación de nuevas teorías.

El tiempo elegido por la vanguardia es un presente en continua expansión, una actualidad que se nutre de la novedad, una asimilación constante de elementos vigentes en la cotidianidad del hombre moderno y cuyos efectos no son sólo percibidos sino también exaltados por la juvenil e impetuosa *avant-garde*.

La imagen es descompuesta en sus múltiples facetas y solamente son expresadas algunas de ellas, con lo que se modifica la organización y disposición del objeto mismo. El espectador participa de la experiencia contemplativa de la imagen a través de los procesos de abstracción e intelección.

De esta manera, la vanguardia propone la comunicación entre obra y espectador a través de tendencias analíticas y sintéticas que se cumplen de igual modo en el proceso metafórico dentro de la expresión poética, pues en la metáfora el significado de las palabras se descompone en una serie de **semas**, algunos de los cuales son suspendidos y otros enfatizados, con lo que se propicia una reorganización manifestada a través de la creación de un nuevo **semema**.

Las diferentes tendencias de vanguardia, el Futurismo o los extremos de la rebeldía, la belleza en la velocidad y el arte integrado a la dinámica de las masas; el Cubismo o la proporción que emerge de la sensibilidad ante el universo infinito, y el Ultraísmo o la búsqueda de la emoción como carácter prístino de la poesía y su reducción a la imagen con evocaciones múltiples, por ejemplo, se sirven de la metáfora como un instrumento esencial de creación poética.

La vanguardia también aparece en México ante un naciente paisaje de máquinas, fábricas y grandes estructuras de hierro, en el que se respira un ambiente de inestabilidad política que intenta emprender sus pasos hacia la institucionalización. Observador de las limitantes que ofrecían los moldes modernistas, el poeta Manuel Maples Arce expone en una hoja volante, *Actual número uno*, la desesperada necesidad de hacer una propuesta estética de vanguardia en México.

Surge el Estridentismo que, recurriendo a un tono vehemente y en claro entusiasmo apologético por la novedad, intenta sacudir los convencionalismos, cultos y tópicos del gusto burgués.

Bajo la idea de que las percepciones y el pensamiento siguen procesos discontinuos, el Estridentismo se propuso configurar una serie de imágenes cuya disposición fuera única y estuviera exenta de toda verificación objetiva. El creador gozaría de mayor libertad al abocarse ya no a las exigencias de una expresión con continuidad lógica, sino a la configuración que su propia sensibilidad elija.

La diversidad contemplativa de las formas tanto externas como internas se centró en la creación de metáforas que provocaran imágenes emotivas sintéticas.

En lo relativo al primer libro de poesía de vanguardia en México, *Andamios interiores*, el análisis ha permitido observar una transgresión isotópica constante cuyo fin es el privilegio de la metáfora con base en una selección léxica que refiriera elementos ciudadanos modernos.

La existencia humana representada por un observador es una convergencia de tiempos, planos, espacios e intensidades luminosas, eléctricas, mecánicas y fisiológicas, es decir, extiende sus dimensiones para contemplarse a sí misma semejante a otras de su entorno.

La referencia a lo observado en el exterior es siempre una manifestación de los efectos internos del observador; se logra así la visión interna, eje concéntrico en torno del cual se reúnen percepciones múltiples.

La elección que se hace en la sucesión de las palabras dentro de cada verso y estrofa aparenta no mostrar una continuidad lógica, pues se persigue un efecto de síntesis en la metáfora por medio de la reducción de *semas* iterativos en las secuencias del discurso. De esta manera, el procedimiento analógico manifestado en la enunciación toma como base los rasgos menos esperados por el lector y se produce así la expresión sorpresiva.

Con base en el análisis de las estructuras profundas del significado en el proceso de la metáfora aplicado al libro *Andamios interiores* de

Manuel Maples Arce, podemos decir que el Estridentismo partía de una propuesta estética que privilegiaba los procesos analógicos del pensamiento a través de imágenes que proponían una reflexión profunda sobre el significado de la enunciación. Las imágenes proyectadas por las metáforas estridentistas se convierten en una fuente de experiencias internas que muestran la simultaneidad de lo radicalmente diverso: la parte subjetiva de la urbe y lo inaprehensible de la esencia humana.

## ***BIBLIOGRAFÍA.***

- ARISTÓTELES. *Poética*. 2a. ed., trad. de Juan David García Bacca. México, F M U, 1989. 215 pp
- BERISTAIN, Helena. *Análisis e interpretación del poema lírico*. México, UNAM, 1989 (Cuadernos del Seminario de Poética, 12), 180 pp.
- BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*. 2a ed., trad. de Andren Morales Vidal. México, Siglo XXI, 1989. 386 pp.
- BLACK, Max. *Modelos y metáforas*, trad. de Víctor Sánchez de Zavala. Madrid, Tecnos, 1966 (Col. estructura y función), 257 pp.
- BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*, trad. de Jorge García. Barcelona, Península, 1987 (Historia, ciencia, sociedad, 206), 191 pp.
- COHEN, Jean *et al.* *Investigaciones retóricas II*, trad. de Beatriz Dorriots. Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1974 (Comunicaciones, 16) 232 pp.
- COLLAZOS, Oscar. *Recopilación de textos sobre los vanguardismos en la América Latina*. Cuba, Casa de las Américas, 1970 (Serie Valoración Múltiple), 353 pp.
- COROMINAS, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, 3a. ed. Madrid, Gredos, 1987 (Bibl. románica hispánica, diccionarios, 2), 627 pp
- CORRPIO, Fernando. *Diccionario etimológico general de la lengua castellana*, 2a. ed. Barcelona, Bruguera, 1977, 510 pp.



- DE MICHELI, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. trad. de Ángel Sánchez Gijón. Madrid, Alianza Editorial, 1979 (Alianza Forma), 447 pp.
- DE TORRE, Guillermo. *Historia de literaturas de vanguardia*. Madrid, Guadarrama, 1971 (Punto Omega, 117), 3 Ts.
- DIEZ-CANEDO, Enrique. *Letras de América. Estudios sobre las literaturas continentales*, 2a. ed. México, F.C.E., 1983 (Lengua y estudios literarios), 368 pp.
- ECO, Umberto. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, 4a. ed., trad. de Francisco Seira Canturell. Barcelona, Lumen, 1989, 446 pp.
- FERNANDEZ MORENO, César (coord. e introd.). *América Latina en su literatura*, 13a. ed., México, Siglo XXI, 1992, 494 pp.
- FORSTER, Merlin F. *Vanguardism in Latin American literature*. E.U.A., Greenwood Press, 1990, 215 pp.
- GREIMAS, A. J. *Semántica estructural. Investigación metodológica*, trad. de Alfredo de la Fuente. Madrid, Gredos, 1976 (Bibl. románica hispánica, manuales 27), 398 pp.
- GRUPO M. *Retórica general*, trad. de Juan Victorio. Barcelona, Paidós, 1987 (Comunicación, 27), 316 pp.
- GUERRERO, Francisco Javier. *Cultura nacional y literatura urbana*. México, INAH, 1990 (Col. científica), 47 pp.
- HAWKES, Terence. *Metaphor*. London, Routledge, 1989 (The critical idiom, 25), 106 pp.

- *Historia de la Revolución mexicana*. México, El Colegio de México, 1980, 201 pp.
- *Historia general de México*, 3a. ed., 2a. reimpr. México, El Colegio de México, 1987 ( 2 T).
- HOFMANN, Werner *Los fundamentos del arte moderno*, trad. de Agustín Delgado y J. A. Alemany. Barcelona, Península, 1992 (Historia, ciencia, sociedad, 228), 460 pp.
- LE GUERN, Michel *La metáfora y la metonimia*, 4a. ed., trad. de Augusto de Galvez-Canero y Pidal. Madrid, Cátedra, 1973 (Crítica y estudios literarios), 141 pp.
- LIST ARZUBIDE, Germán. *El movimiento estridentista*. México, SEP, 1986 (Lecturas mexicanas, Segunda serie, 76), 183 pp.
- MAPLES ARCE, Manuel. *Las semillas del tiempo. Obra poética 1919-1980*. México, CONACULTA, 1990 (Lecturas mexicanas, Tercera serie, 13), 185 pp.
- ----- *Mi vida por el mundo*. Veracruz, Universidad veracruzana, 1983 (Centro de investigaciones lingüístico-literarias, 18), 381 pp.
- ----- *Soberana juventud*. Madrid, Ed. Plenitud, 1967, 272 pp.
- MASON, Stephen S. *Historia de las ciencias La ciencia del siglo XX*, trad. de Carlos Solís Santos. México, Alianza Editorial, 1988, ( 5 ts.), 113 pp.

- ORTEGA Y GASSET, José. "Las dos grandes metáforas" en *Ensayos escogidos*, 3a ed. Madrid, Aguilar, 1967 (Ensayistas hispánicos), 232 pp.
- ----- *La deshumanización del arte*. México, Porrúa, 1986 ("Sepan cuántos...", 497), 63 pp.
- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, 2a. ed. Barcelona, Seix Barral, 1974 (Biblioteca breve), 226 pp.
- POTTIER, Bernard. *El lenguaje. Diccionario de lingüística*, trad. de Manuel Alvar Esquera, Bilbao, Eds. Mensajero, (s.E.), 588 pp.
- ----- *Lingüística general. Teoría y descripción*, trad. de María Victoria Catalina, Madrid, Gredos, 1977 (Bibl. románica hispánica, manuales, 2-16), 426 pp.
- RICO CERVANTES, Araceli. *El estridentismo. Otra alternativa de la cultura de la Revolución mexicana*. México, UNAM Facultad de Filosofía y Letras, 1978 (Tesis de licenciatura), 233 pp.
- SCHNEIDER, Luis Mario. *El estridentismo. México 1921-1927*. México, UNAM Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985, 345 pp.
- SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid, Cátedra, 1991, 698 pp.
- ----- *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte: Oliverio Girondo y Oswald de Andrade*. Sao Paulo, Universidad de

Sao Paulo Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias humanas, 1979  
(Tesis de doctorado), 375 pp.

- SHERIDAN, Guillermo *Los Contemporáneos ayer* México, F.C.E., 1985, 411 pp
- TODOROV, Tzvetan *et al Investigaciones semánticas*, trad. de Donatella Castellani. Buenos Aires, Nueva Visión, 1978 (Semiótica y epistemología), 139 pp
- ----- *Literatura y significación*, 2a. ed., trad. de Gonzalo Suárez Gómez. Barcelona, Planeta, 1974 (Ensayos Planeta de Lingüística y crítica literaria), 236 pp.
- ULLMANN, Stephen *Semántica Introducción a la ciencia del significado*, 2a. ed., 3a. reimpr., trad. de Juan Martín Ruiz-Werner. Madrid, Aguilar, 1976, 320 pp
- VERANI, Hugo J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*, 2a. ed. México, F.C.E., 1986 (Tierra Firme), 281 pp.
- WENTZLAFF-EGGEBERT, Harald *La vanguardia europea en el contexto latinoamericano*. Alemania, Vervuert Verlag, 1991 (Actas del Coloquio Internacional de Berlín 1989), 590 pp.