

El poema fractal: la abstracción poética como procedimiento artístico en el estridentismo

Joaquín Alejandro Salcedo
Universidad Nacional Autónoma de México
joaquinalesalcedo25@gmail.com

Resumen: A 100 años de la emergencia del movimiento artístico mexicano constituido pretendidamente en vanguardia literaria, conocer el estridentismo es reconocer el artificio de una estética rupturista y de una praxis poética innovadora, de cara a la irrupción convulsa de la modernidad en el México de inicios del siglo XX. En este sentido, la abstracción poética como procedimiento artístico supone un valor representativo y significativo, al poner de manifiesto la cualidad expresiva como densidad semiótica de la poética estridentista y, en último término, las posibilidades del arte experimental.

Palabras clave: Vanguardia literaria, estridentismo, abstracción poética, procedimiento artístico, sensación de la forma.

El estridentismo en su siglo

A inicios del siglo XX emergieron en Europa Occidental grupos organizados de jóvenes artistas, diversos colectivos interdisciplinarios de arte que manifestaron la propuesta radical de una estética rupturista en tanto que experimental, en relación con el *status quo* del arte reputado por caduco e insuficiente para expresar las mutaciones y la celeridad propias de la identidad de la Edad Contemporánea; vanguardias artísticas instituidas en torno a textos programáticos o manifiestos contenedores de provocativas y actualizadoras nociones, formas y finalidades estéticas. Así, el futurismo italiano, iniciado en 1909, se tiene históricamente por la vanguardia primigeniamente constituida. Más tarde, advendrían los remanentes y consabidos vanguardismos europeos: por mencionar un par de los más representativos, el Dadaísmo emergido en Suiza, en 1916, y el Surrealismo surgido en Francia, en 1924. En 1918, surge en España el Ultraísmo, que establece nexos con la literatura hispanoamericana, sobre todo mediante la figura de Jorge Luis Borges (1899-1986); síntoma de que los vanguardismos migraban a Latinoamérica. Así, en 1916, el Creacionismo surgía en Perú de la mano de Vicente Huidobro (1893-1948). Más adelante, se establecía el Ultraísmo argentino, en 1921. En este mismo año, los últimos días de diciembre, el poeta veracruzano Manuel Maples Arce (1900-1981) saldría a propalar el “Comprimido Estridentista” por diversos sectores de las calles del Centro Histórico de la Ciudad de México.

De este modo, el comienzo de siglo trajo consigo el impulso tanto renovador como subversivo de la vanguardia internacional literaria. En esta medida, el Estridentismo pretendió responder al contexto nacional posrevolucionario. Nacido durante la denominada etapa constructiva de la Revolución mexicana, aspiró a constituirse en la revolución estética en correspondencia con las necesidades, transformaciones y expectativas de la convulsión política y social, si bien esta es una consideración que exige una apropiada ponderación y matización (Rodríguez González). De ahí, el carácter performativo que gesta el movimiento y que llamaría a la eventual y progresiva organización grupal como cualidad vanguardista que caracterizó

el Estridentismo; desarrollo histórico cuyo escrutinio excedería los límites de este trabajo.

A 100 años de la gesticulación del ademán estridentista, este (re)anima el cuadro histórico que enmarca la literatura mexicana moderna, en términos histórico-literarios, pero, sobre todo, pretendidamente *modernizante*. Sobre el papel, este mismo ademán no podía sino proponer un arte interdisciplinario entre la literatura, la fotografía, la música, el grabado, el dibujo, la escultura, así como un arte radical, en relación con la desterritorialización y (des)apropiación de la tradición literaria mexicana, un arte experimental en cuanto a la propuesta de nuevos efectos estéticos, aptos para ilustrar las vicisitudes y advenimientos transformativos del mundo moderno. De acuerdo con Vicente Quirarte, “para examinar la vanguardia más radical de las tres primeras décadas de nuestro siglo es necesario dejar de considerar paternalmente al Estridentismo como una curiosidad arqueológica o una travesura tolerable, y entrar en los mecanismos de su poética” (50).

El procedimiento artístico

Hablar de escrutar los mecanismos de la poética estridentista es hablar de una metodología inscrita en el *nivel textual* de lectura crítica. Sobre la base del diferenciar el *texto* literario de la *obra* literaria, que “tiene en cuenta sobre todo la dimensión histórico-cultural y sociológica del texto literario” (Reis 100), la exégesis inscrita en el nivel textual de análisis principiará por ejercerse sobre “los términos inicial y final de la sintagmática textual...” (101). Con el fin de definir el concepto de nivel textual, es pertinente tenerlo por una propuesta alternativa a otras prácticas críticas no textuales, en concreto, a los niveles *pretextual* y *subtextual* de análisis literario. Por una parte, el nivel pretextual “colocando la *tónica* de su elaboración crítica en el conjunto de *circunstancias* de implicación individual que *preexisten* con relación al texto literario” (54; énfasis mío), interpreta el texto, más que como objeto estético, como documento histórico, con el riesgo potencial de que la lectura *privilegie lo anecdótico en detrimento de lo estético*. Por otra parte, en el nivel subtextual “es posible *detectar ciertos impulsos y factores, de carácter individual y colectivo*, que, al encontrarse subyacentes y latentes con

relación al nivel textual, están al mismo tiempo disponibles para ser actualizados por la concretización del texto literario” (69; énfasis mío). Así, se explica que estas dos últimas metodologías críticas encuentren el objeto más apropiado y próspero de estudio, más que en el texto, en la obra literaria; metodologías prevaecientes en el campo de estudios relativos al Estridentismo.¹ Esta aclaración pone de relieve la necesidad y adecuación del método aplicado de lectura crítica, en relación con el objeto de estudio tal como se ha perfilado.

En el dominio propio y delimitado del texto literario, la interpretación crítica de este es orientada potencialmente, de acuerdo con Carlos Reis, por un par de sendas directrices: en primer lugar, un sentido de *horizontalidad*, que contempla el texto como “una entidad sintagmática significativa de variable extensión... susceptible de una operación de descodificación lineal” (104); en segundo lugar, un sentido de *verticalidad*, inspirado en la *teoría de los estratos* de Roman Ingarden (1893-1970), que concibe el texto como una “entidad multiestratificada”, cuyos estratos operan tanto particularmente como en razón del funcionamiento orgánico del aparato textual (104).

El carácter sistemático de los cuatro estratos textuales que sugiere la propuesta de Ingarden, instru-

mentados “en la condición de *niveles estructurales* de relieve significativo” (Reis 217), se establece al comprender los artefactos técnico-literarios constitutivos del texto como *unidades estructurales* (218), que se inscriben correspondientemente en los antedichos niveles. Primero, el estrato *fónico-lingüístico* discierne “el aprovechamiento estético-literario de simples fonemas significativos y la explotación de formaciones fónico-lingüísticas de orden superior cuya unidad es la frase” (218). Así, tanto la *rima* o la *aliteración*, como el *metro*, el *ritmo* o figuras retóricas que administran el ordenamiento sintáctico, entre ellas el *polisíndeton* o el *hipérbaton*, se adscriben a este nivel estructural. El segundo estrato que comprende las *unidades de significación* conceptúa los rasgos semánticos *stricto sensu*, concretizando la virtualidad conceptual del texto. De este modo, el significado léxico, las *connotaciones*, la *ambigüedad* y las figuras literarias que explotan el significado de la palabra, como la *metáfora*, la *metonimia* o la *sinécdoque*, se afilian a este estrato, así como *símbolos* e *imágenes* en tanto tecnologías de representación. En tercera instancia, el estrato de las *objetividades presentadas* describe principalmente las propiedades temáticas del texto, esto es, “los vectores más importantes de aquello que acostumbra a ser designado como ‘universo poético’” (219), por ejemplo, mitos personales o colectivos que organizan este tejido poético y, en suma, los objetos, hechos y situaciones representados por el texto lírico. Por último, el cuarto estrato de los *aspectos esquematizados* se reputa básicamente por la elaboración artística que dispone no exclusivamente, pero sí de manera inmediata a las objetividades representadas. Al no referirse estrictamente a un “qué” sino a un “cómo”, elementos inscritos en niveles previos ejercen potencialmente determinado valor en este estrato y, en esta medida, este profesa un funcionamiento tanto fundamental de la configuración específica de los elementos estructurales, como unificador de la interrelación significativa del texto; de este modo, el cuarto estrato especifica “una configuración especial que condiciona irremediabilmente el propio acto de percepción del texto” (219; énfasis mío). El realce otorgado a la cita antecedente pretende acentuar la semejanza definitoria entre el concepto de aspectos esquematizados y el concepto que el formalismo ruso, precursor de la

¹ Por mencionar el trabajo de los estudiosos más representativos de la materia, se cuentan trabajos como “Una opalescente claridad de celuloide: el estridentismo y el cine” (2008); “La poesía estridentista: vanguardismo y compromiso social” (2012) y “Allá en el horizonte. El estridentismo en perspectiva regional” (2015) de Elissa Joy Rashkin, quien ha hecho el mejor estudio sobre el Estridentismo (Paz Reyes), a decir de Evodio Escalante, quien, junto a Luis Mario Schneider (1931-1999), ha sentado las bases del rescate y estudio del movimiento, el que ha trabajado desde el comprenderlo como fenómeno editorial en el artículo “La revista Irradiador y la consolidación del estridentismo” (2014), hasta dimensionarlo como un fenómeno histórico-cultural en *Elevación y caída del estridentismo* (2002), donde “el enfoque esencial... no es propiamente literario sino más bien contextualista” (Gómez-Ocampo 214); pero no por ello obviando el proponer lecturas de corte textual, con énfasis en la narrativa de Arqueles Vela, en “El sistema literario de Arqueles Vela” (2010). Asimismo, el propio artículo citado anteriormente de Vicente Quirarte evidencia las tendencias histórico-literarias de la revisión estridentista. Por último, resulta representativo e ilustrativo el libro *Nuevas vistas y visitas al estridentismo* (2014), coordinado por el mismo Quirarte y Danier Chávez, que recoge la labor de Escalante, de Rashkin y de un conjunto de estudiosos que aprecian la vanguardia estridentista como fenómeno histórico-cultural y editorial, desde diversas ópticas.

perspectiva estructural de análisis literario, denominó *procedimiento artístico*.

El distanciamiento por parte de los formalistas rusos de la teoría poética de Alexander Potebnia (1835-1891), en cuyos principios se inscribe la fórmula *poesía=imagen*, causó una revalorización de la forma artística. De acuerdo con la antedicha máxima simbolista, la imagen-símbolo es sencillamente una *forma* que trasluce un *fondo*. Víktor Shklovski (1893-1984) problematizó la propuesta de Potebnia al postular el *principio de la sensación de la forma*. Así, en “La teoría del ‘método formal’”, Boris Eichenbaum (1886-1959) indica que:

Al mismo tiempo que se establecía la diferencia entre la lengua poética y la lengua cotidiana y que se descubría que el carácter específico del arte consiste en *una utilización particular del material*, era necesario concretar el principio de la sensación de la forma, a fin de que permitiera *analizar en sí misma esta forma comprendida como fondo*. Era necesario demostrar que *la sensación de la forma surgía como resultado de ciertos procedimientos artísticos destinados a hacérsela sentir*. (Todorov 31; énfasis mío)

En “El arte como artificio” o, a decir de Eichenbaum, la “suerte de manifiesto del método formal” (Todorov 31), al definir el *objeto estético stricto sensu* como el “objeto creado mediante procedimientos particulares, cuya finalidad es la de asegurar una percepción estética” (57), Shklovski sugiere el pensar los procedimientos artísticos como “todos los medios aptos para reforzar la sensación producida por un objeto” (57-58), en términos generales. Una definición más pormenorizada supone necesariamente señalar procedimientos artísticos concretos. El par de técnicas que Shklovski analiza y expone en el artículo son la *singularización* y el *oscurecimiento* –de la forma–, cuya explicación excedería los límites de este ensayo.

Comprender un procedimiento artístico como *mecanismo* literario implica hablar de una *dinámica* establecida entre determinados elementos en *interdependencia* y, por tanto, en *cohesión* y *organización*. Los cuatro rasgos previamente realzados constituyen el ensayar un concepto operatorio al análisis literario

de *estructura* (Reis 208-210). El especial tiento al manipular el significante y al manufacturar símbolos o metáforas, por ejemplo, es una de las estrategias que el poeta consagra a la cualidad expresiva del signo literario que codifica (207); *ergo* escrutar la abstracción poética como procedimiento artístico dará cuenta en último término de la profundidad y artificio del arte verbal del Estridentismo. De este modo, se pone de manifiesto la necesidad y pertinencia de perspectivar el análisis en términos de estructuralismo. Resulta oportuno efectuar un par de advertencias preliminares: vigilando no incurrir en una lectura sintagmática y reduccionista, no dejará de considerarse la especificidad y *relativización* de las unidades estructurales; sin embargo, la hipótesis del ensayo y aún el método aplicado no puede sino sugerir concentrarse en el componente estructural que define el tema tratado, haciendo un perfilamiento *elemental* de los componentes remanentes. Asimismo, el hecho de que el análisis estructural redundara en un inmanentismo radical significaría una lectura inacabada y equívoca, cuando el ejercicio exegético sugiere inscribir el texto literario en marcos teóricos más amplios a este, en los que “sus elementos estructurales se integran y en función de los cuales se entienden cabalmente” (Reis 208). En este sentido, se comprende la necesidad y significancia de retomar el programa estético del Estridentismo, con el fin de dilucidar la subjetividad poética que lo traducirá en verso; luego, proceder a la logística del artefacto, propicio para la praxis poética, plenamente textual, y, en fin, no cesar de considerar el designio a que responde esta *tekné*.

La abstracción poética

Entre las múltiples proclamas que *manifiesta* el número uno de *Actual. Hoja de Vanguardia*, también denominado, en términos historiográficos, “Primer manifiesto estridentista”, se cuenta la concepción de cierto sujeto poético. A este respecto, entre las catorce teselas que representan el antedicho mosaico programático, ilustrativo resulta el octavo inciso:

El hombre no es un mecanismo de relojería nivelado y sistemático. La emoción sincera es una forma de suprema arbitrariedad y desorden específico. Todo el mundo trata por un sistema de esboleta reglamentaria, finar sus ideas presentando

un solo aspecto de la emoción esférica, con pretextos sinceritas de claridad y sencillez primarias dominantes, olvidando que en cualquier momento panorámico ésta se manifiesta, no nada más por términos elementales y conscientes, sino también por una fuerte proyección binaria de movimientos interiores, torpemente sensible al medio externo, pero en cambio, prodigiosamente reactiva a las propulsiones roto-translatorias del plano ideal de verdad estética que Apollinaire llamó la sección de oro. (ctd. en Schneider 8)

Compleja, heteroestructural, la subjetividad refractada por la contigüidad estética trasluce al Yo poético que aspirará a diseñar las escansiones pictóricas de la realidad adyacente en que vive inmerso. Será esta la “urgencia espiritual” que devendrá “rigurosa convicción estética” como albor poético que “ilumina nuestro deseo maravilloso de totalizar las emociones interiores y sugerencias sensoriales en forma multánime y poliédrica” (ctd. en Schneider 7-8). Con arreglo a esta constitución, los líricos trazos serán orquestados por la batuta estética, bruñida a base del ejercicio de una “poesía purista”, que resultará rupturista en la medida en que prescinde de la descripción y del anecdotismo; lírica versada en el concierto estético, sin un proyecto de investigación racionalista, obstinado en esquematizar de forma protocolar la veleidad y parcialidad del hecho emotivo, ni un método rigurosamente acompasado; arte autónomo con vistas a consagrar una “obra imaginaria y emocional” (Vela párr. 7). Así, en el “Manifiesto Estridentista Número 2”, el adalid de la vanguardia, ya avanzada, por lo demás, por el campo literario,² definirá sintéticamente la poesía como “una explicación sucesiva de fenómenos ideológicos, por medio de imágenes equivalentistas orquestalmente sistematizadas” (ctd. en Schneider 16). A este significado poético Maples Arce remitirá los tropos significantes, armonizados con la pretensión de distanciarse del sistema lineal y de la imagen unívoca y unánime, con una base doble y superpuesta “en nuestro plano extraversal de equivalencia; síntesis expositiva de expresión, emotividad y sugerencia, relación y coordinación intraobjetiva” (26). De ahí que Arqueles Vela (1899-1977), exégeta de las

cláusulas estéticas del movimiento, repunte por las innovaciones del contingente literario “la *figura indirecta compuesta* y las *imágenes dobles* –no dobles a la manera creacionista–” (párr. 29; énfasis mío). Los estridentistas preconizaron la aspiración a posibilitar y no restringir la potencialidad creativa, la abstención de la teorización en favor de “una interpretación personalista” (párr. 34) y, en vez de especulaciones doctrinales, delimitaciones estéticas: por un lado, la figura indirecta compuesta es “una visión lograda con dos sugerencias desiguales sintácticamente, y que ensambladas ideológicamente establecen una relación incoercible” (párr. 30); y, por otro, la imagen doble “interpreta simultáneamente la actitud espiritual y la actitud material” (párr. 32). Tales son las estipulaciones coloristas y los artificios conceptuales inscritos en la denominada *teoría abstraccionista* del Estridentismo, la que pretende configurar la concretización poética de una prefiguración estética en abstracto presentista, una visión del ente de la realidad, “atalayado [a decir de Maples Arce] en el prodigio de una emoción inconfundible y única y sensorialmente electrolizado en el ‘yo’ superatista, vertical sobre el instante meridiano, siempre el mismo, y renovado siempre” (ctd. en Schneider 10). Sobre la base del proclamado actualismo, en sintonía con la preeminencia de la interpretación personalista y del poema fractal como abscisas del diagrama poético del Estridentismo, la reflexión emocional del poeta refringirá la realidad factual, a partir de una retahíla de imágenes de carácter abstracto y de gran densidad significativa, (re)creando, mediante esta imagen compleja, el prisma fáctico (Rodríguez González).

El objeto poético

La selección del objeto de estudio contempla dos principales objetivos: devenir representativo de las diversas expresiones poéticas del movimiento y, en consideración de ello y de los antedichos preceptos teóricos, devenir ilustrativo. De ahí, la intención de revestir de cierto relieve y dimensión el objeto de estudio. De ahí, con fines meramente expositivos, se diagramará el escrutinio del objeto poético en consideración de un espectro estructurado en tangencial, radial y central. Así, se principiará por la lectura de Kyn Taniya (1900-1980), que funcionará para

² De acuerdo con Luis Mario Schneider, “desde finales de 1922 se puede hablar ya de los estridentistas como un grupo” (XI).

observar la lírica, si bien no propiamente militante del Estridentismo, sí permeada de manera esclarecedora por el movimiento; luego, como una figura que devino central, pero que provino necesariamente de una posición derivada, la lectura de Salvador Gallardo Dávalos (1893-1981), y, por último, la apreciación a Maples Arce, figura concéntrica del movimiento.

La participación tangencial de Kyn Taniya en el Estridentismo, sin parte activa, pero de una relación cercana, le ha permitido a una parte de la crítica deslindar al autor del movimiento.³ De manera discreta, Luis Mario Schneider se encarga de matizar este deslinde propuesto, apuntando que, a pesar de que Kyn Taniya no militó propiamente en el movimiento, “su poesía, de corte dadaísta, se inscribe rotundamente en los conceptos de la vanguardia renovadora de México” (XLI). Por lo demás, no puede sino ser significativo el gesto de que, al final, el estudioso haya decidido incorporar al poeta en una antología en rigor no sobre vanguardia mexicana en general, sino sobre el Estridentismo en particular. Por último, para Alberto Rodríguez González, el poeta es ya reconocido históricamente como integrante del movimiento. Al final, esta posición marginal con respecto de la parte activa de la vanguardia faculta apreciar el alcance de la estética estridentista desde una posición relativa en relación con el diagrama propuesto. Leer “Noche verde”, uno de los trece poemas constitutivos de *Radio: Poema inalámbrico en trece mensajes* (1924), es escrutar la actualización de un motivo que atraviesa la estética estridentista: la noche, elemento que estará presente en todos los poemas estudiados aquí. En atención al estrato fónico-lingüístico, resulta significativo evidenciar la consecución flexible y móvil de cierto *ritmo* estructurado en la alternancia dramática de versos de arte menor con los versos de arte mayor que dominan el poema, en las estrofas segunda, tercera y sexta. En este sentido, el *encabalgamiento* como unidad estructural se reviste de una función importante, unificando prácticamente todas las estrofas del poema. La aparente desatención de los recursos melódicos consuma la organización sintáctica y los componentes formales que presiden la

disposición espacial del texto como fundamentos del ritmo poético. En lo tocante al estrato de las unidades de significación, es relevante señalar dos procedimientos principales: por un lado, la *contaminación semántica* (Rodríguez González), que coordina dos términos sin una aparente conexión lógica. En este sentido, las “mariposas espirituales” y los “átomos alados”, constitutivos del pareado inaugural, son plenamente ilustrativos. Resulta pertinente, dada la estrecha vinculación entre las unidades de significación y las objetividades representadas, reparar en que estos elementos estructurales operan ya como indicios del funcionamiento de la abstracción poética como instancia que justifica y afianza el sentido orgánico del texto. Por otro lado, la *metonimia* preside las unidades de significancia que condicionan los elementos del universo poético representado, al delinear los astros como pájaros y la luz como música. Asimismo, es relevante la cuarta estrofa como una expresión de *figura indirecta compuesta* que consagra la desigualdad sintáctica a la cohesión ideológica: “NOCHE VERDE / esmeralda fría / ‘peppermint frappé’” (Taniya 56).

Además de la noche y de los astros, la luz y el sonido, así como el tiempo y el espacio, son elementos estructurales que condicionan el sentido del texto, estableciendo tanto las coordenadas del universo poético representado, como la “situación” suscitada por la composición, distinguida por la preeminencia del verbo como acción:

De lado a lado
atravesaré todas tus horas
cruzaré a nado todas tus luces.

Diáfanas corrientes magnéticas
me llevarán a descansar sobre los arrecifes del
espacio. (56; énfasis mío)

Una particularidad en que se echa de ver determinado distanciamiento del Estridentismo es el prescindir de la urbe como objetividad representada; sin embargo, este rasgo será, en considerable medida, en lo que estribará la especificidad del poema y del recurso particular a la abstracción poética como modo de representación. En este aspecto, es significativo realzar las corrientes magnéticas como componente que faculta

³ En razón de un imaginario disímil y de una apropiación no sujeta rigurosamente a la estética estridentista de la tradición literaria, Clemencia Orozco Velasco desvincula terminantemente al autor del movimiento (Taniya 15).

la dinámica de la representación. El hecho de tratar el espacio no como urbanidad sino como natura simbolizada en los “arrecifes”, las mariposas y los pájaros evidencia el sentido traslucido previamente al hablar de los átomos alados: la confluencia e interrelación de los elementos señalados se justifica por la elaboración artística que los configura. La contemplación de una noche adquiere proporciones astronómicas. Vivenciar la noche es vivenciar el universo. Este tránsito se efectúa no solo mediante la luz, el sonido, el tiempo, el espacio y las corrientes magnéticas, sino que además mediante los antedichos elementos silvestres. La abstracción poética como procedimiento artístico consume la significancia unitaria del poema. El aspecto esquematizado faculta efectuar este “viaje astral”, al representar los objetos en abstracto y no en la concreción incompatible que los posibilita naturalmente. En este sentido, no solo la estrofa transcrita, sino que incluso el poema íntegro funciona simbólicamente como una figura indirecta compuesta, que elabora un esquema no lineal de la impresión versificada. De igual manera, el *versolibrismo* como elemento macroestructural, al presidir la unidad métrica y estrófica del texto, deviene correlato formal y expresión gráfica del complejo de significancia. El universo poético representado de manera simultánea y equivalentista se constituye en el panorama abstracto que delinea esta “música de ideas”, a decir de Germán List Arzubide (1898-1998), que permitirá al Yo lírico, al transcurrir en el tiempo, nadar las luces y, al oír el canto de las aves, escuchar la “lucidez interplanetaria”, culminando en “esa simultaneidad de armonías logradas sin tiempo, ni espacio, sin sujeto”, que, a decir de Vela, compone la “música luminosa desenrollada por la rotación de las esferas” en que se constituye la poesía.

* * *

De acuerdo con el esquema coordinativo del objeto de estudio, el escrutinio procede a la lectura de Salvador Gallardo. La anterior propuesta diagramática se basa únicamente en criterios histórico-literarios y expositivos. De ninguna manera se pretende afirmar que “la literatura de Maples Arce es mejor o más auténtica que la de Gallardo Dávalos”. El propósito de ilustrar un espectro integral de la lírica estridentista se sustenta en el hecho de que *El pentagrama*

eléctrico, poemario que Gallardo Dávalos consagra al movimiento, fue publicado en un año en que el Estridentismo estaba más bien consolidado sobre la base de la participación de todos los miembros más importantes del grupo.⁴ El efímero clamor vanguardista del Estridentismo y el hecho de que podría tenerse 1927 por el año crepuscular del movimiento sugieren reputar el poemario de Gallardo Dávalos por una expresión, cuando no “tardía”, sí “un tanto impersonal, [pues tanto el léxico, como la temática industrial y urbana] ya venía siendo casi un lugar común del movimiento” (Schneider XXV-XXVI); no obstante, sería precisamente esta “expresión tardía” y la ocupación por parte del escritor como médico lo que faculta los matices de originalidad que delinear el poemario, consistentes principalmente en el recurso al discurso médico como campo semántico integrativo del poema (XXVI). Por lo demás, el relieve de la participación de Gallardo Dávalos en el movimiento resulta connotado e inequívoco, siendo uno de los primeros autores en responder el llamado de Maples Arce y uno de los encargados de lanzar el “Manifiesto Estridentista número 3”, así como contribuyendo de manera importante a la movilización del Estridentismo por la provincia mexicana.

Así, leer “Film”, uno de los once poemas integrativos del Pentagrama, supone inmediatamente la expectación de una de las expresiones del carácter interdisciplinar del Estridentismo, propuesta desde el propio título de la composición. Asimismo, el título en sí funciona ya para señalar el carácter moderno y modernizante de la lírica estridentista, en consideración de que a principios del siglo XX el cine era más bien un arte emergente.

En atención al estrato fónico-lingüístico de análisis, un elemento significativo es el determinado aprovechamiento de cierta rima consonante, que opera de

⁴ Para 1925, ya habían sido publicados, por supuesto, *Andamios interiores: Poemas radiográficos* (1922) de Maples Arce; *La señorita Etcétera* (1922) de Vela; *Avión* (1923) de Kyn Taniya; *Esquina* (1923) de List Arzubide; *Radio* (1924) de Kyn Taniya y Vrbe; *Super-poema bolchevique* (1924), de Maples Arce. De ahí, que, para Schneider, “así como el año 1925 fue un año débil en realizaciones y obras estridentistas, desde los primeros meses de 1926, sin embargo, existe una especie de renacimiento en las actividades del grupo” (XXVII; énfasis mío).

manera esbozada y no sujeta a una estructura rigurosa en la primera estrofa (ABCBDEE). Del mismo modo, es evidente que la estructura métrica privilegia el verso alejandrino, cuya libertad permite regularmente una sílaba más o una menos. La disposición espacial, que se cifra en un esquema bipartito, aspira a posibilitar una determinada impresión de naturaleza rítmica, cuyo dimorfismo armoniza la lectura de manera re-sonante. Luego, en lo concerniente al nivel de las unidades de significación, resultan pregnantes los sustantivos inscritos en el campo semántico del discurso médico, no solo por la originalidad que imprimen en el texto, sino que además por la polisemia que los términos utilizados en particular proponen: tanto la “angostura *cordial* de los andenes”, como la “mixture *cordial* de una acogida” (46; énfasis mío) son simbolizaciones que oscilan justamente entre el rasgo de personalidad y entre la angostura de un dedo o incluso la cualidad fortalecedora que supone lo cordial para el discurso médico. “Absorto en la claustría [sic] que acoje [sic] tu congoja / mi corazón *se sangra*” (46; énfasis mío) es la imagen que, en este sentido, ilustra conclusivamente la antedicha singularización. En “Prisma” de Maples Arce, se leerá el eléctrico que “por la calle planchada *se desangra*” (35; énfasis mío). El significado del verbo es terminante y, en esta medida, “desangrarse” se diferencia completamente de “sangrarse”. El primero, en uso pronominal, refiere a una consecuencia no necesariamente causada por una intervención médica; mientras que el segundo, precisamente en uso pronominal, remite propiamente al procedimiento médico que ejecuta una sangría. Serán las unidades de significación los elementos estructurales que evidenciarán sutilmente la solvencia de la abstracción poética como consumación del sentido del poema. A este significado, la primera estrofa consagra la metáfora que, mediante el tren, los andenes, las vías y la gasolina como objetividades representadas, simboliza metonímicamente lo urbano como un espacio no estático sino cinético: “Se desenrolla rápida la cinta cinemática / de calles ortodoxas de la ciudad lumínica” (46). La configuración de la imagen pone de relieve el carácter abstraccionista de este procedimiento artístico, en lo tocante a la unidad de significación. En lo concerniente a las objetividades representadas y sin que sea exactamente oportuno diferenciar tajantemente las unidades de significación del estrato subsiguiente, la imagen que

comienza la tercera estrofa profesa un funcionamiento análogo, cuyo carácter abstracto instrumenta ahora la prosopopeya como unidad de significación: “Y en tanto que un gramático / reloj suma prefijos de cuartos a las horas, / un pito estilográfico cuadricula la noche” (46). El principio abstraccionista que configura esta imagen sugiere la tecnificación del cronotopo existencial: el tiempo como escritura y el espacio como dibujo. En tanto elemento estructural, la prosopopeya preside de manera relevante el poema, no solo cuantitativamente, esto es, no solo el corazón que se sangra en la segunda estrofa, ni el pasaje previamente transcrito de la tercera, ni la “sala silente que angustiaba la espera” de la quinta estrofa; sino que además cualitativamente, pues, merced al artificio abstracto que supone, permite modelar el universo poético trazando los elementos que lo constituyen, a la vez que esboza simultáneamente la figura del Yo poético. De este modo, se manifiesta el ensamblaje de la imagen doble estridentista, que sincroniza la posición espiritual y la posición concreta, constituyéndose en un paisaje subjetivo. En definitiva, sería inexacto hablar del antedicho panorama subjetivo sin comprender que es el tratamiento artístico aplicado a los elementos estructurales, anteriormente examinados, lo que consuma la orgánica del texto. En atención a la materialidad del texto, el versolibrismo, pero sobre todo las imágenes gráficas como elementos macroestructurales se consagran al metraje del poema. Es la abstracción poética como procedimiento artístico lo que consuma la significancia de las imágenes dobles como unidad de significancia del antedicho metraje, que concretiza ilustrativamente el concepto de arte de Maples Arce: “Todo arte, para serlo de verdad, debe recoger *la gráfica emocional del momento presente*” (ctd. en Schneider 19; énfasis mío). Asimismo, en función de los recursos a la metáfora y la prosopopeya como elementos estructurales, el espacio de la urbe y el tiempo subjetivo del Yo lírico no solo se tecnifican, sino que además se superponen o, para ser más preciso, se interponen, por medio de la abstracción poética, creando una densidad significativa de carácter complejo y análogo, que representa y deviene simbólicamente el metraje dinámico propio del film.

* * *

Andamios interiores. Poemas radiográficos es uno de los libros más importantes para y desde la poética del representante del Estridentismo y, por extensión, la poética del movimiento. A pesar del carácter primordial que transpone la obra en aspectos diversos, en este primer poemario, el demiurgo veracruzano, a juicio de Rubén Bonifaz Nuño, “intenta poner por obra los principios mediante los cuales iba a revolucionar la literatura mexicana” (ctd. en Maples Arce 12). En este sentido, “Prisma”, poema inaugural del libro, es, según Rodríguez González, el emblema superlativo, altamente estudiado y connotado, de la expresión literaria del colectivo, puesto que ilustra paradigmáticamente las modulaciones estéticas gesticuladas por la articulación de los sintagmas estridentistas. La significancia del poema es sumamente elucidativa *ab initio*:

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.
Margaritas de oro
deshojadas al viento. (Maples Arce 35)

La primera estrofa del poema resulta representativa en relación con el nivel fónico-lingüístico, a causa de que ilustra el hecho de que prácticamente todos los versos menores van a ser heptasílabos, mientras que los versos mayores no transgredirán la armonía concertada entre tridecasílabos y decapentasilabos. Asimismo, el verso libre como unidad cuya significancia culminará en estratos textuales superiores facilita la explotación de la disposición espacial del poema y, en este sentido, el ritmo poético es fundamentalmente presidido por el ordenamiento sintáctico. A propósito del ritmo, son los *dobletes*: “El silencio amarillo suena sobre mis ojos. / ¡Prismal!, diáfana mía, ¡para sentirlo todo!” y “Hoy suenan sus palabras más heladas que nunca. / ¡Y la locura de Edison a manos de la lluvia!” (36), así como los *paralelismos sintácticos* que los componen, los elementos que armonizan cierta cadencia en el poema. Asimismo, el recurso, más que al *hipérbaton*, a la *anástrofe*: “Y allá de tarde en tarde, / por la calle planchada se desangra un eléctrico” (35), que invierte el ordenamiento normal entre oración principal y oración subordinada: “Y mientras

que los ruidos descerrajan las puertas, / la noche ha enflaquecido lamiendo su recuerdo” (36), más que a nivel de sintagma, a nivel de oración: “Y mientras la ojeras sondean la madrugada, / el invierno huesoso tiritita en los percheros” (36), resulta significativo al evidenciar la notable simetría de la organización sintáctica que fundamenta el ritmo poético. Esto sugiere dos hechos: por un lado, que la significación del poema en este nivel reside no tanto en los recursos melódicos —poco más que la *asonancia* que se lee en la primera estrofa—, como en los componentes formales, en particular, la organización sintáctica; y, por otro, dada la configuración concreta de la disposición sintáctica, el hecho de que la significancia que como unidad estructural comporta se constituye en la relatividad del funcionamiento multiestratificado. Dada la íntima relación establecida entre el nivel de las unidades de significación principalmente como dominio semántico y entre el estrato de las objetividades representadas como temática *grosso modo*, resulta pertinente y pregnante analizar las unidades estructurales cuyo relieve se constituye en ambos estratos. Destaca secuencialmente la metáfora inaugural del texto que idea y dimensiona el estatismo temporal en que se sitúa la existencia material del Yo poético; la negación de lo que, para preservar la terminología cronológica, Gérard Genette (1930-2018) denominó, en términos narratológicos, *anacronía*,⁵ negación en esencia actualista que (re)afirma a la voz poética en el cronotopo existencial. Luego, la equidistancia, magnitud elementalmente geométrica, es lo que extiende la metáfora y define este posicionarse (in)material en relación con otro punto del plano de la realidad objetiva que es versificada. Al consistir este paralelo en una propiedad y un acto, y no simplemente en el objeto tangible *per se*, se ejecuta la imagen doble, equivalentista, que interpreta simultáneamente la actitud espiritual y la actitud material.

Por otra parte, lo que el autor de *La señorita Etcétera* denominó figura indirecta compuesta delinea igualmente la imagen compleja que principia “Prisma”, instrumentando, en parte, la contaminación semántica como unidad de significación, pues el cuadro inicial procede a efectuar una mecanización

⁵ Esto es, la discordancia temporal ya en prospectiva, ya en retrospectiva, del relato segundo de acuerdo con la instancia referencial del relato primero (91-92).

de los objetos orgánicos: el *parque de manubrio* y la *luna sin cuerda*, que, en tanto objetividades representadas, suponen las abscisas del eje subjetivo que coordina el proyecto de la realidad poética configurada, al ser precisamente la antedicha luna sin cuerda lo que, recayendo sobre las vidrieras, eyecta al Yo lírico. La lógica superficialmente inconexa de la naturaleza mecanizada y simbolizada metonímicamente significa el correlato de la visión lograda con dos sugerencias desiguales sintácticamente, cuyas *perspectivas esquematizadas*, como Wolfgang Iser (1925-2007) conceptuó las representaciones de y por el objeto literario,⁶ establecen efectivamente, al hallarse ensambladas ideológicamente, una relación incoercible, un *potencial de sentido*,⁷ cabría apuntar, o la prerrogativa del numen artístico, pretendida por la poética estridentista. Más adelante, el eléctrico que “por la calle planchada *se desangra*” (35), el insomnio que *abraz*a y la noche que “ha enflaquecido *lamiendo* su recuerdo” (36, cursivas mías) traslucen el recurso a la prosopopeya como unidad de significación. En tanto que objetividades representadas, domina el espacio urbano, representado ya metonímicamente: el telégrafo, el eléctrico, las vidrieras, el hotel...; representado ya como un espacio “insurrecto” de naturaleza “sindicalista”. Así, la industrialización urbana y la movilización social son elementos constitutivos del universo poético, que como unidades estructurales operan una significancia temática. Asimismo, el tema del amor ido

se dibuja en este paisaje nocturno e invernal. Posteriormente, la *sinestesia* como unidad de significación permite observar igualmente el recurso a la imagen indirecta compuesta: “El silencio amarillo suena sobre mis ojos. / ¡Prismal, diáfana mía, para sentirlo todo!” (36). Es significativo que la sinestesia es empleada para encarnar un ente abstracto, accesible solo mediante la audición, que, no obstante, presenta una coloración áurica. El par de pinceladas sintácticas que conforman este pareado se constituye en imagen indirecta compuesta al formalizarse ideológicamente: la diafanidad que proporciona la musa del Yo poético al prisma emocional de este es lo que refringe el sentir y la visión adquiere las cualidades del silencio, cuyas *connotaciones* no pueden sino sugerir una visión quieta, cuando no *reflexiva*, sí melancólica. Por su parte, el otro pareado: “Hoy suenan sus palabras más heladas que nunca. / ¡Y la locura de Edison a manos de la lluvia!” (36) se explica por una lógica análoga: la sinestesia funciona para ilustrar el carácter abstracto de las palabras resonantes, pero estas se perciben en un *punto álgido*. Como objetividades representadas, destacan el silencio y las palabras resonantes como entes abstractos, la locura de Edison que participa de esta representación moderna del paisaje urbano y, por supuesto, las alusiones a la musa “que sacudió sobre mi vida una primavera de alas” (35), como reza el epígrafe del libro. Procediendo a los aspectos esquematizados, se observa que la abstracción poética como elemento estructural justifica y dilucida la convergencia y funcionamiento de los componentes remanentes. El aparente desprecio de la melodía es la consumación de la organización sintáctica como fundamento del ritmo, esa “velocidad del lenguaje” que Octavio Paz distinguió en la poética de Maples Arce, y es, por tanto, el aprovechamiento de la disposición espacial y la acentuación de la unidad formal. En este sentido, más que los recursos melódicos, son las *estructuras frásticas* los elementos que posibilitan y enfatizan el carácter prismático del texto lírico, trazado sobre el espacio poético. Hablar del ordenamiento sintáctico es hablar de un término de la dialéctica que establece la figura indirecta compuesta. Hablar del término restante, el ensamblaje ideológico, es hablar propiamente de esta técnica como unidad de significación. En este caso, la formalización compleja del texto poético implica

⁶ Concepto basado de hecho en el propio trabajo de Ingarden, recuperado y desarrollado por el connotado artículo del teórico alemán, “La estructura apelativa de los textos”: “Ahora, los objetos literarios se realizan porque el texto despliega una diversidad de perspectivas que poducen [sic] progresivamente al objeto y que, al mismo tiempo, lo hacen concreto para la opinión del lector. Nombramos estas perspectivas en relación con un concepto difundido por Ingarden: “perspectivas esquematizadas”, ... porque cada una de ellas quiere representar al objeto de una manera representativa y no de una manera casual o accidental” (ctd. en Rall 104).

⁷ En “El acto de lectura: consideraciones previas para una teoría del efecto estético”, Iser apunta que “en vez de descifrar el significado, la interpretación debe señalar los potenciales de significado que ofrece un texto por lo cual, la actualización que se efectúa en la lectura, se realiza como un proceso de comunicación que se debe describir. Con seguridad, es correcto decir que en el proceso de lectura, el potencial del sentido nunca puede ser rescatado de manera total, sino siempre sólo de manera parcial. Pero precisamente, eso convierte en más necesario en análisis del sentido como un procedimiento; así es como se ponen a la vista las condiciones previas que determinan la constitución del sentido” (ctd. en Rall 124-125).

la formalización compleja del universo poético. En razón de esta premisa, se comprende que la metáfora como unidad de significación funciona desde y para el carácter abstracto y sobre todo abstraccionista que simboliza al Yo poético como objetividad representada en términos de medida de tiempo, en atención a la naturaleza abstracta que define esencialmente la noción de tiempo; una hora muerta pero no por ello vacua; un tiempo situado en términos geométricos: el poema principia por trazar, por medio de la metáfora, este cronotopo plenamente abstracto que sitúa al Yo lírico; presentismo en el *principio*. Asimismo, en cuanto a la prosopopeya, ya el propio acto de humanizar los objetos implica un proceso de abstracción, que descoloca las cosas de la dimensión concreta y material en se constituyen; sin embargo, pensar la prosopopeya en el sentido inverso, que le permite al Yo poético estructurarse en la realidad objetual, es el sentido que acentúa el relieve de la abstracción poética como procedimiento artístico: es la aplicación de este tratamiento lo que (re) presenta las propiedades reticulares que estructuran la complejidad de la realidad en un nivel abstracto lo que permite codificar el poema. Por otra parte, la sinestesia se reviste de una significancia importante profesando la función de formalizar singularmente múltiples objetividades; destaca porque faculta cuantitativa y cualitativamente el universo poético: al tiempo que signa entes y propiedades, ejerce, al igual que la metáfora, este actualismo plenamente atento precisamente a la constitución no siempre clara y bien delimitada del presente, donde las palabras suenan heladas y el silencio riela.

De este modo, la ciudad pretendidamente moderna y sindicalista y el desencuentro nocturno e invernal como temas y objetividades representadas se afianzan y consuman en función de la abstracción poética como modo de representación: mediante las unidades de significación previamente revisadas, este universo poético es disgregado, es descompuesto, en cuanto al carácter concreto y material que caracteriza la ausencia del amada despojada por la locomotora sedienta y la vida entre “locomotoras, gritos / arsenales, telégrafos” (36). Estudiar la significancia de la abstracción poética supone apreciar la especificidad del texto y el sentido unitario y orgánico generado por la dinámica estructural; esto es, el sentido

de un triple encuentro entre el sentimiento, el pensamiento y el acontecimiento. El repertorio de unidades de significación consiste en un principio común: la alteridad representativa, ya de un objeto por otro, ya de una propiedad por otra, ya de una parte por el todo, ya de una especie por otra. Incluso los procedimientos artísticos señalados por Vela practican este razonamiento:

Tú y yo
coincidimos
en la noche terrible,
meditación temática
deshojada en jardines. (36)

Al justificar y consumir la utilización de estas técnicas, la abstracción poética funciona como el escorzo que efectúa una representación tridimensional en la superficie bidimensional. En este sentido, la estructura y el funcionamiento del texto simbolizan y homologan el principio de refracción y descomposición propio del prisma como proceso no lineal sino ya alternante, ya divisorio: la horizontalidad del evento, la verticalidad del intelecto y la profundidad del afecto son textualmente la coexistencia que empareja al poeta y a la musa, el epíteto *terrible* que denota el alcance de la experiencia subjetiva y las hojas como temas del *correlato objetivo* (Eliot) de la meditación del Yo poético, sobre la base de un ritmo jovial, dinámico, dado por la organización sintáctica y la composición formal.

El efecto poético

La estridencia formal del movimiento afinado en Estridentópolis permite que una lectura inacabada se cifre en reducir el Estridentismo a la beligerancia cultural y a la expresión artística desenfadada y juvenil; no obstante, como se ha visto, la ciudad, la noche, el insomnio, el desencuentro, más que temas recurrentes al Estridentismo, devienen sintomáticos con respecto de la correspondiente concepción del sujeto poético, no antagónico al sujeto social, de cara a la irrupción de la modernidad como cambio industrial, pero también social y estético. De ahí que Maples Arce poetiza sutilmente no que la amada decida subir a la locomotora y marcharse, sino que *es la locomotora* “sedienta de kilómetros” lo que la

arranca de los brazos del poeta. Frente a la necesidad de programas estéticos actualizados y de la renovación de tecnologías de representación literarias, el acto *per se* de negar la tradición y afirmar la experimentación es significativo, en relación con el carácter moderno que define el movimiento: “Lo que distingue a nuestra modernidad de las otras épocas no es la celebración de lo nuevo y sorprendente, aunque también eso cuente, *sino el ser una ruptura: crítica del pasado inmediato, interrupción de la continuidad*” (Paz 20; énfasis mío). Así, es pregnante no solo el procedimiento artístico, sino que el propio acto de percepción del sujeto poético. La lectura crítica no llegaría a la comprensión del texto como un todo acabado, si redundara en reputar conclusivamente el carácter artificista y experimental del Estridentismo por un desencuentro con la “vida práctica”. Reside precisamente ahí una de las lecciones del Estridentismo. El presidir una nueva óptica textual implica la experimentación de nuevos códigos formales, la exploración de vías y medios innovadores de residir en el contexto y, en definitiva, la metamorfosis de la concepción estática de la realidad factual en la asunción de un sentido estético que subvierte los patrones miméticos de representación de corte reproductista. Reivindicar radicalmente la sensibilidad individual, “personalista”, y el punto de vista estético, no supone necesariamente el desentendimiento del contexto material adyacente, ni aun de las condiciones sociales que lo constituyen. Es justamente el arte como artificio el hecho y el acto que faculta actualizar la vitalidad concreta mediante la (re)visión prismática del multidimensional acto existencial no como hecho simple y lineal, sino como un complejo interdimensional de causalidades reversibles. En virtud de imágenes equivalentistas y dobles, la abstracción poética como procedimiento artístico escorza el poema como objetivación neuronal del discurso y decurso subjetivo. Acontecimiento, pensamiento y sentimiento son representados no como imágenes diametrales e irreductibles, inscritas en dimensiones yuxtapuestas, sino que al ser tratados por la abstracción poética y ensamblados en abstracto o “ideológicamente”, los múltiples planos se estructuran en una sistematización dinámica cuya densidad semiótica es *la música luminosa desenrollada por la rotación de las esferas*. De este modo, el juicio iconoclasta del Estridentismo deviene moderno y la consumación de

la cualidad expresiva de la significación poética del movimiento es la consumación del arte, que deviene beligerante, experimental, por cuanto reterritorializa el efecto poético. El poema es, así, en términos abstractos, una reflexión geométrica del poeta proyectado sobre la realidad palpitante. En concreto, en razón de las cualidades específicas de los planos en acomodo poliédrico, la personificación que el Yo lírico encuentra en los elementos urbanos y modernos representados se constituye en esta subjetividad disidente que reivindica el actualismo estético. En este sentido, se subvierte la clásica dialéctica en arte entre la forma y el fondo. Por lo demás, no es, en consecuencia, motivo de extrañeza la “inopia crítica” (Taniya 18) que se ocupó del Estridentismo y del vanguardismo literario durante el decurso remanente del siglo XX. Indica Vicente Quirarte que “este semiolvido en el cual tenemos a nuestros estridentistas se explica, en parte, por nuestra tendencia a glorificar actitudes clasicistas de nuestros hombres de letras, y considerar su actitud iconoclasta como un sarampión pasajero” (51). No es, pues, motivo de extrañeza que el interés tanto en el estudio como en el rescate de la literatura estridentista emerja en épocas recientes.⁸ Esto parece sugerir que la constitución y validez del *aislamiento estético* (Kainz),⁹ propicio para la contemplación pura del objeto estético, es para el Estridentismo un parámetro de alcance diacrónico “futurista”.

El escrutinio del procedimiento artístico, examinado estructuralmente como modo de representación, es especialmente relevante para el género lírico. Definir el procedimiento artístico como medio propicio para la sensación de la forma implica concebir la estrategia técnico-formal como un recurso posibilitado y

⁸ No en vano, Luis Mario Schneider comenzaría el trabajo precursor y fundamental de estudio y rescate del Estridentismo ya entrada la segunda mitad del siglo XX. No sería sino durante las últimas dos décadas del siglo pasado que la crítica continuaría con esta labor, con el trabajo de Evodio Escalante, con la publicación de la poesía completa de Maples Arce, estudiada por Rubén Bonifaz Nuño, y la primera edición de *El estridentismo: La vanguardia literaria en México*, en 1999. Cf. supra, nota 1.

⁹ “Para que la pura contemplación sea posible, es necesario que el objeto se halle distanciado de nosotros, fuera de órbita de nuestra vida práctica, que pase a segundo plano en nuestra conciencia toda relación real con el objeto, ya sea positiva o negativa, favorable o perjudicial. Es lo que queremos decir cuando hablamos del aislamiento estético” (ctd. en Sánchez Vázquez 32).

posibilitador del aprovechamiento del significante, un manejo que deviene aprovechamiento en función de facultar y formalizar la pregnancia y las cualidades expresivas impresas en el texto lírico (Reis 217). En relación con el discurso científico, el modo de representación supone fines meramente económicos y útiles a la exposición del trabajo desarrollado, puesto que el relieve recae, antes que sobre “la expresión de la voz del investigador”, sobre la investigación *per se*; no obstante, en el texto lírico como configuración estética del discurso, los procedimientos artísticos son precisamente parte de los medios que manifiestan y explotan la cualidad expresiva de la voz poética. En general, de acuerdo con Shklovski, el arte comunica una visión que efectúa una desautomatización perceptiva y “el acto de percepción es en arte un fin en sí” (Todorov 60); en particular, pensar el poetizar como (re)presentar impresiones subjetivas implica que el modo de representación es necesariamente significativo.

En función del versolibrismo como insumisión a la convención tradicional y como símbolo de la descolocación incierta de la modernidad, así como del aprovechamiento de la disposición espacial como ruptura, la unidad estructural del poema se consagra a la representación técnico-formal del tema. Así, la “Noche verde”, versificada por Kyn Taniya, homologando la figura indirecta compuesta como unidad de significación, consagra la delineación poética desigual de diversos planos a la concatenación textual en abstracto simultánea. Así, el “Film” que verbaliza Gallardo se estructura en una sucesión estrófica de imágenes de carácter cinético, ya por el movimiento del tren o del Yo lírico, ya por el modo de representación de la urbe moderna como gráfica emocional. Así, el “Prisma” que poetiza Maples Arce sistematiza el polígono tridimensional que, sobre la base de un principio equivalentista, genera un volumen semiótico y se constituye en una figura geométrica que refracta y descompone la luz temática. La forma deja de ser únicamente el tono y el contorno al servicio de un “contenido”; en cambio, la forma deviene fondo. Si el procedimiento artístico como nivel estructural justifica y consume la especificidad unitaria del texto lírico, escrutar la abstracción poética es apreciar la especificidad del objeto estético y del arte *stricto sensu*. Pensar la forma como fondo permite el ejercicio

de la sensación de la forma, que altera el automatismo perceptual, fundamentado principalmente en el uso prosaico, indispensable a la cotidianidad de la lengua; un artificio desautomatizante que (re)produce “la sensación de vida” a los objetos fácticos y a los hechos existenciales.

Referencias

- Gallardo Dávalos, Salvador. “El pentagrama Eléctrico”. *La Palabra y el Hombre*, 40, 1981, pp. 44-48, <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/3558>.
- Genette, Gérard. *Figuras III*. Traducción de Carlos Manzano. Lumen, 1989.
- Gómez-Ocampo, Gilberto. “Evodio Escalante. Elevación y caída del estridentismo”. Ediciones Sin Nombre / Conaculta, 2002. *Signos Literarios*, 1, 2005, pp. 214-216, <https://signosliterarios.izt.uam.mx/index.php/SL/article/view/147>.
- Maples Arce, Manuel. *Las semillas del tiempo: Obra poética 1918-1980*. Estudio preliminar de Rubén Bonifaz Nuño. FCE, 1981.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo: Del romanticismo a la vanguardia*. Seix Barral, 1990.
- Paz Reyes, Karina. “Rashkin, la que mejor ha registrado el estridentismo: Evodio Escalante”. *Dirección General de Comunicación Universitaria. Universidad Veracruzana*, <https://www.uv.mx/noticias/2014/05/12/rashkin-la-que-mejor-ha-registrado-el-estridentismo-evodio-escalante/>.
- Quirarte, Vicente. *Peces del aire altísimo: Poesía y poetas en México*. UNAM / Almadía, 2020.
- Rall, Dietrich, compilador. *En busca del texto: Teoría de la recepción literaria*. UNAM / Instituto de Investigaciones Sociales, 2001.
- Rodríguez González, Alberto. “El estridentismo”. *Seminario. Introducción a la Literatura Moderna y Contemporánea de México*, 12 de junio 2021. Casa Estudio Cien Años de Soledad, <https://youtu.be/JUuBwNQr0FI>.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Antología. Textos de estética y teoría del arte*. UNAM, 1978.
- Schneider, Luis Mario, selección de textos e introducción. *El estridentismo: La vanguardia literaria en México*. UNAM / Programa Editorial de la Coordinación de Humanidades, 2007.
- Taniya, Kyn. *Radio: Poema inalámbrico en trece*

mensajes. Malpaís, 2014.

Todorov, Tzvetan, preparación y presentación. *Teoría de los formalistas rusos*. 3ª ed. Siglo XXI, 1978.

Vela, Arqueles. “El estridentismo y la teoría abstraccionista”. *International Center for the Arts of the Americas. Documents of Latin American and Latino Art*, 1923, <https://icaa.mfah.org/s/en/item/803840#?c=&m=&s=&c-v=&xywh=-1673%2C0%2C5895%2C3299>.