



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

***LA AEROPoesÍA DE EDGAR LIST A PARTIR
DE LA HERMENÉUTICA ANALÓGICA.***

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA DE
HISPANOAMÉRICA

PRESENTA:
ANGEL MANUEL NUÑO LÓPEZ

DIRECTOR DE TESIS:
DR. FRANCISCO JAVIER HERNÁNDEZ QUEZADA

TIJUANA, BAJA CALIFORNIA, MAYO DE 2024

A mi madre y a mi abuela Bertha:

los pilares de mi vida.

Mi agradecimiento especial a:

Dr. Javier Hernández Quezada,
por su confianza y apoyo.

Dra. Valeria Valencia,
por su generosa atención.

Dr. Julián Beltrán Pérez,
por su motivación en el aula.

Con gratitud.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
I. EDGAR LIST Y SU OBRA POÉTICA.....	5
1.1 ¿Un escritor desconocido?	6
1.2 Aventuras metafísicas de Edgar Aeropoeta	14
1.3 El aeropoeta mexicano Edgar List	18
1.4 Apertura económica y poética	25
1.5 Otras influencias poéticas de Edgar List.....	29
II. HERMENÉUTICA ANALÓGICA Y LITERATURA	35
2.1 Estudios de hermenéutica analógica y literatura en español.....	36
2.2 Fundamentos de la hermenéutica analógica	42
2.2.1 Hermenéutica	42
2.2.2 Analogía	50
2.2.3 Hermenéutica analógica	54
2.2.4 La argumentación en la hermenéutica analógica	59
2.3 La hermenéutica analógica en la interpretación de obras literarias	63
2.3.1 La obra literaria como una forma de conocimiento	64
2.3.2 Hermenéutica y ontología en los textos poéticos	69
2.3.3 Una hermenéutica analógica para la literatura	71
2.4 La hermenéutica analógica en la interpretación de «Edgar Aeropoeta».....	77

III. INFLUENCIAS VANGUARDISTAS DE EDGAR LIST	82
3.1 Futurismo italiano y estridentismo en la poesía de Edgar List	83
3.1.1 Futurismo italiano	85
3.1.2 El futurismo de Marinetti en la poesía de Edgar List.....	90
3.1.3 Herencia futurista y estridentista.....	99
3.1.3.1 El movimiento estridentista.....	100
3.1.3.2 La poesía de Marinetti, Maples Arce y Edgar List.....	106
3.2 La aeropoesía de Edgar List.....	118
3.2.1 Aeropoesía futurista	119
3.2.2 Los elementos de la aeropoesía en «Edgar Aero poeta».....	128
3.2.3 La analogía en «Edgar Aero poeta»	134
CONCLUSIONES.....	141
BIBLIOGRAFÍA	144

INTRODUCCIÓN

Las principales influencias literarias en la obra del poeta mexicano Edgar List Eguiluz (1946-2016) provienen de las vanguardias artísticas internacionales de la primera mitad del siglo XX. En su libro *Aventuras metafísicas de Edgar Aeropoeta (AMEA)* (1995), son evidentes y en algunos casos explícitas las afinidades poéticas de List con Friedrich Hölderlin, Filippo Tommaso Marinetti y los estridentistas mexicanos Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide o Luis Quintanilla.¹ Hölderlin resulta el único poeta que, sin haber formado parte de un movimiento literario de vanguardia, List reconoce como una influencia directa en su obra, mientras que Marinetti y List Arzubide —el primero ligado al futurismo italiano y el segundo al estridentismo de México— son dos figuras reconocidas explícitamente por List como antecesoras de la estética de su poesía. Destaca la influencia del poeta italiano, puesto que el mexicano hereda su aeropoesía futurista, denominándose a sí mismo como aeropoeta.

En el presente trabajo de tesis se estudia el poema «Edgar Aeropoeta» a partir de la hermenéutica analógica propuesta por Mauricio Beuchot, se toma en cuenta el contexto de las vanguardias antes mencionadas para proponer su lectura como una composición alegórica. Esta interpretación se propone con base en la *sutileza*, el método interpretativo de la hermenéutica analógica, la cual equilibra la intención del autor y la subjetividad del lector o intérprete para descifrar el contenido significativo del texto y acceder a su sentido más profundo. En el acto hermenéutico intervienen el autor, el texto y el lector. La sutileza consiste en encontrar el sentido que salvaguarde la intención del autor en el texto, pero

¹ Luis Quintanilla es considerado estridentista, aunque no formó parte del grupo activo del movimiento, ya que cuando este inició Quintanilla estudiaba la universidad en Estados Unidos.

teniendo en cuenta que la lectura subjetiva del lector la enriquece, sin llegar a distorsionarla. El objetivo de la interpretación es poner un texto en su contexto y evitar la mala comprensión del descontextuar. (Beuchot, *Tratado* 17).

De esta forma, comparar «Edgar Aeropoeta» con las principales obras líricas y didácticas del futurismo y el estridentismo significa realizar la contextualización más adecuada de este poema, priorizando la intención de List, quien expresó el anhelo de continuar en su poesía con la estética vanguardista iniciada por estos movimientos, puesto que, en su obra, el poeta mexicano incorpora sus técnicas literarias: la aeropoesía y la analogía extensa.

Al mismo tiempo, List expone en «Edgar Aeropoeta» sus ideas sobre el acto de interpretar textos mediante una serie de metáforas relacionadas al aire y a las máquinas voladoras. El poeta mexicano considera que los lectores se disputan el «volante» del poema-aeronave con el autor, lo que sería igual a disputarse el sentido del texto. Con esta analogía, List ilustra la tensión entre la intención del autor y la del lector. Los lectores deciden el sentido de los versos como si fueran pilotos o tripulantes de una aeronave, como si se montaran en el poema-aeronave y seleccionaran una dirección o destino. Sin embargo, el mundo del poema no puede ser infinito —los destinos en la Tierra no lo son—, sino que está limitado, entre otras cosas, por las palabras que el autor utiliza para construir su obra. Se trata de un lenguaje cerrado, de un cielo finito. Por lo tanto, los sentidos que puede elegir los lectores se concentran en un margen previamente establecido. La aeropoética de List coincide en la analogía con la hermenéutica de Beuchot: la poesía de List es analógica, entendiendo por analogía el punto medio entre el univocismo —un solo sentido— y el equivocismo —sentidos válidos infinitos— en la interpretación de textos.

El presente trabajo de tesis, en consecuencia, ha sido dividido en tres capítulos. En el primero, se presenta el estado de la cuestión. Debido a la escasez de información biográfica

sobre List, se reúnen los datos disponibles más relevantes sobre su trayectoria literaria, con la finalidad de ubicarlo en el contexto de la literatura contemporánea en México, y se presenta una síntesis de *AMEA*, libro que integra cuatro apartados distintos de poesía lírica, dramática y una novela corta.

En el segundo capítulo, se exponen los conceptos básicos de la hermenéutica propuesta por Beuchot en su *Tratado de hermenéutica analógica* (1997) y se discute su pertinencia para la interpretación de textos poéticos, valorando su doble aspecto formal y material, teórico y práctico: la teoría general del interpretar —hermenéutica *docens*— y las reglas de interpretación —hermenéutica *utens*—. También se explica la relación de esta teoría con la literatura, su pertinencia para la interpretación de textos articulados metafóricamente, y se exponen las razones por las que una hermenéutica basada en la analogía es capaz de revelar el sentido profundo de un poema como «Edgar Aeropoeta».

Por último, en el tercer capítulo se explican las principales influencias literarias de *AMEA* y se realiza una comparación de «Edgar Aeropoeta» con la producción poética de F. T. Marinetti y el poeta estridentista Manuel Maples Arce. Se toman en cuenta diversos manifiestos y ensayos redactados por los integrantes del movimiento futurista y estridentista, donde se expresan sus inquietudes estéticas para contrastarlas con la aeropoesía planteada por List. En seguida, después de presentar un resumen de la historia de la aeropoesía futurista, se argumenta la interpretación de «Edgar Aeropoeta» como una alegoría del acto hermenéutico. Como se ha comentado, la poesía de List es analógica, considera la lectura subjetiva del lector o intérprete como un complemento del sentido de sus poemas. Por esto, se relaciona con la hermenéutica de Beuchot. Este filósofo mexicano considera la analogía como un elemento primordial en el acto interpretativo, mientras que List la considera dentro de la experiencia estética de la poesía.

La poética de List no ha sido estudiada en el ámbito de la literatura mexicana a pesar de ser una propuesta original que fusiona las principales líneas de desarrollo de los futuristas italianos y los estridentistas —la experimentación de la forma, la defensa de la imagen pura— con los conocimientos hermenéuticos de List. Realizar un trabajo de investigación sobre *AMEA* resulta trascendente debido a que su autor revela una concepción de la poesía en la que la comunidad de los lectores participa en la formación del sentido de la obra, apelando por una forma analógica del arte donde somos todos la poesía y el símbolo es experimentado como un medio para acceder a un conocimiento profundo del ser de las cosas.

I. EDGAR LIST Y SU OBRA POÉTICA

Quien vuela en aeroplano se desliga del mundo.

JULIO TORRI

La bicicleta

En este capítulo, se ubica la figura literaria de Edgar List en el ámbito de la literatura mexicana con la finalidad de reconocerlo como un continuador de la estética vanguardista en México, continuador de la tradición del futurismo italiano y el estridentismo. A pesar de la reivindicación de estos movimientos desde los últimos años del siglo XX, reivindicación que se refleja, por ejemplo, en el creciente número de estudios sobre el tema, la obra de List aún no ha sido objeto de estudio de ninguna investigación. Por lo tanto, en seguida, se expone su figura como escritor y se presenta una síntesis de su obra *AMEA*, exponiendo las principales influencias poéticas de List y resaltando sus elementos vanguardistas.

1.1 ¿Un escritor desconocido?

Edgar List publicó dos obras literarias en su carrera como escritor: *Poemas* (1976) en la editorial Giosier y *Aventuras metafísicas de Edgar Aeropoeta* (1995) en Ediciones del Equilibrista y la casa editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Esta última es su obra más reconocida —la primera resulta prácticamente inubicable—, aunque tan solo se publicaron dos ediciones de mil y cuatro mil ejemplares respectivamente. La segunda edición estuvo a cargo de la editorial Costa-Amic, fundada en la década de 1940 por el político y editor español Bartolomeu Costa-Amic. La «escasa» producción literaria de List, considerando los títulos y la cantidad de ejemplares, ayuda a explicar que se le catalogue como un escritor poco conocido en el ámbito de las letras mexicanas.

De esta manera, la información sobre List en la Internet es muy reducida. En librerías digitales como JSTOR se lamenta la ausencia total de resultados sobre este poeta mexicano y los primeros resultados que aparecen al introducir su nombre en el motor de búsqueda de Google México son un par de páginas web de blog. Estos blogs se titulan «Edgar List Aeropoeta» y presentan información idéntica: una semblanza breve de List y un par de poemas de su autoría. Sumado a esto, se encuentran otras tres páginas de internet redactadas por personas que conocieron personalmente a List: *Libros rodantes*, *La lengua española* y *Blog de piedras*. Este último destaca sobre el resto, en él se comparte la única biografía del poeta mexicano disponible en la web.

Blog de piedras es redactado por Francisco Báez Rodríguez, periodista y economista mexicano director editorial del diario *Crónica*, excompañero de List en la UNAM. La página web en cuestión se titula «Mitos geniales VI. Edgar Aeropoeta (Biopics)». En ella, se narran los años de List en la Escuela Nacional de Economía, su estancia universitaria parisina y sus actividades profesionales en Ciudad de México al volver de Europa. Báez expone ciertas

características de su personalidad, algunas de sus lecturas predilectas y las influencias literarias que recibió durante su época estudiantil.

Por parte de otros sitios web oficiales de literatura mexicana, la Enciclopedia de la literatura en México, de la Fundación para las Letras Mexicanas (FLM), y el Catálogo Biobibliográfico de la Literatura en México, del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), comparten la misma información sobre List: se dice que fue poeta, egresado de la licenciatura en Economía y de la maestría en Lingüística, profesor de Sociología, investigador literario y traductor.

En 1998, la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP) le otorgó el grado de doctor *honoris causa* a su padre, el reconocido poeta estridentista Germán List Arzubide. Edgar List fue invitado a pronunciar un discurso en su honor, por lo que elaboró un *currículum vitae* que, pese a su brevedad, vincula los anhelos vanguardistas de padre e hijo. Este documento resulta imprescindible en cualquier trabajo sobre la poesía de List porque puede considerarse como un manifiesto poético estridentista o del *listarzubideismo* como lo denominó él mismo. En este manifiesto, se realiza un balance de lo que fue el estridentismo para la literatura y propone una estética «abierta» para el devenir del movimiento vanguardista.

List explica esta estética comparándola con una brújula: el Norte es el lenguaje, las palabras emancipadas del yo emisor y de su referente al mundo real; el Sur, la voluntad creadora de metáforas que sorprendan al lector por la relación distante e incluso contradictoria de sus términos; el Este trata de la actitud juvenil de luchar en contra de lo «viejo», los anhelos de renovación e innovación de la literatura; el Oeste se enfrenta a la poesía intimista «de alcoba cerrada» para proponer un «canto cósmico a lo abierto» (List, “Discurso” 43). Todo esto se unifica a partir de la moral artística de List Arzubide, la cual

consiste en diferenciar lo político de lo poético, «porque el arte (ya) es revolucionario por su propia estructura emancipada de lo real obligatorio» (List, “Discurso” 44).

Otras fuentes bibliográficas con información sobre List son la antología *República de poetas* (1985), publicada bajo el sello editorial de Martín Casillas Editores, y el libro *La aventura estridentista: Historia cultural de una vanguardia* (2015) de Elissa Joy Rashkin. En el primero, Sergio Mondragón, editor de la antología, presenta una semblanza de List y realiza un brevísimo comentario acerca de su poema. Esta composición se editó posteriormente: dividida en ocho breves capítulos, conforma «Edgar Aeropoeta» de AMEA. En el segundo, Rashkin habla sobre una conversación que tuvo con List y sus hermanos en 2003 sobre el movimiento estridentista y su padre Germán List Arzubide. En esta conversación, el poeta mexicano habla, entre otras cosas, sobre la influencia del estridentismo en su obra: «En una conversación de julio de 2003, Edgar List Eguiluz aseguró tener influencia del estridentismo en uno solo de los poemas de esa colección, “Edgar Aeropoeta”» (Rashkin, *Aventura*, 367).

La poca información oficial sobre List lo cataloga como un escritor «desconocido» dentro de la escena de la literatura nacional o, al menos, como un escritor alejado de los reflectores, lo que explica la ausencia de trabajos académicos acerca de su obra literaria, la cual se resume en dos libros de poesía y algunas colaboraciones en antologías y publicaciones periódicas.²

² Cabe mencionar que la Coordinación Nacional de Literatura, a través de su página de Facebook, compartió la cápsula de video «Estridentismo: Gritos náufragos de la ciudad» (1994), con la participación de Edgar List, su padre Germán List Arzubide y otras personalidades relacionadas al movimiento de vanguardia.

AMEA corre la misma suerte que su autor, no es un libro popular. El único texto disponible en la web que hace referencia a esta obra es el número 17 de la revista *Periódico de poesía* de la primavera de 1997, donde aparece el ensayo «Desarrollo del movimiento estridentista» de Refugio Solís. En este trabajo, se menciona el título *Aventuras metafísicas de Edgar Aeropoeta* en relación con las formas de la vanguardia del estridentismo. No se comenta profundamente acerca de la obra, tan solo se invita a los lectores a estudiar y corroborar la continuidad de la estética estridentista. Al final, se presenta un ejercicio poético colectivo donde se mezclan versos de List con los de otros poetas afines a la vanguardia.

Debido al fallecimiento de List en 2016, se publicó una semblanza del poeta mexicano en el diario *Crónica*, «Fallece el poeta Edgar List a los 71 años de edad», sin información adicional a la publicada anteriormente. A su vez, se abrió una cuenta conmemorativa de Facebook en su honor: «Edgar Aeropoeta List Eguiluz» y Leticia Herrera Álvarez, dramaturga, narradora y poeta mexicana, publicó el poema «Elegía para Edgar List Aeropoeta» en la página web *Peregrinos y letras*.

Sin embargo, contrariamente a esta escasez de información, su participación regular en eventos culturales resulta patente. Esta tendencia hacia la declamación pública de poesía y no hacia la publicación impresa refleja una actitud rebelde propia de las vanguardias literarias. Por ejemplo, está registrada, en el periódico anarcosindicalista *Rojo y negro*, una lectura de poemas de Edgar List y de la obra *Plebe*, de German List Arzubide, en conmemoración del 70 aniversario de la Guerra Civil Española (1936-2006). Por lo tanto, la paulatina «desaparición» de List del mundo de la literatura mexicana es razonable. Uno de los objetivos del presente trabajo de tesis es rescatar su figura como poeta para que su obra pueda ser apreciada de acuerdo a los valores estéticos de la tradición literaria de Hispanoamérica.

Por otro lado, a pesar de la falta de estudios sobre la obra de List, existen bastantes acerca del estridentismo, una de las vanguardias literarias más cercanas a su poesía debido a la influencia de su padre Germán List Arzubide. Desde su aparición, el movimiento estridentista ha provocado todo clase de reacciones, desde aquellos escritores que lo defienden a capa y espada hasta algunos críticos que se han encargado de menospreciar su producción literaria. Si bien los estridentistas provocaron este rechazo con su actitud irreverente, petulante e iconoclasta, actitud reflejada en sus manifiestos, el movimiento logró conquistar el interés de investigadores mexicanos y extranjeros, quienes han valorado al estridentismo adecuadamente, sin repetir el discurso infundado de la crítica literaria en México que ha despreciado a esta vanguardia como por costumbre. Algunos de estos investigadores son: Silvia Pappé, Stefan Baciu, Luis Mario Schneider, Hugo J. Verani, Roberto Bolaño, Evodio Escalante, Elissa Rashkin, entre otros. Asimismo, Refugio Solís afirma que, desde los últimos años del siglo XX, el estridentismo volvió a estar en boca de todos debido al homenaje por los 90 años de List Arzubide en 1998. A partir de entonces, se publicaron una decena de tesis universitarias con esta temática y surgieron numerosos grupos artísticos autodenominados estridentistas (19).

En ese sentido, Francisco Javier Mora publicó, en 1999, *El ruido de las nueces: List Arzubide y el estridentismo mexicano* en la editorial de la Universidad de Alicante. En este libro, Mora presenta el primer estudio detallado sobre Germán List Arzubide, considerado una de las principales figuras y último superviviente del grupo vanguardista. Una década después, se publicó la primera edición en inglés de *La aventura estridentista: Historia cultural de una vanguardia*, de Elissa Rashkin, obra que se tradujo al español en 2014 por la Universidad Veracruzana (UV), la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) y el Fondo de Cultura Económica. Esta última obra es destacable, entre otras razones, porque muestra

una visión panorámica del movimiento e incluye un acercamiento a las corrientes que lo influyeron, además de compartir comentarios de List y sus hermanos acerca del estridentismo y de su padre Germán List Arzubide.

La UV guarda una larga relación histórica con el estridentismo, la cual se mantiene vigente hasta la segunda década del siglo XXI. En 2012, esta institución organizó el V Congreso Internacional de Investigadores de Poesía, dedicado al movimiento vanguardista y publicó *Estridentópolis y la vanguardia*, libro donde se recopilan tres conferencias magistrales y trece artículos y ensayos expuestos durante el congreso. Para el estudio de la obra de List, destacan la conferencia «La revista *Irradiador* y la consolidación del estridentismo» de Evodio Escalante, y el ensayo «Aire, vuelo, vértice» de Silvia Pappe, donde se reflexiona acerca de los símbolos aéreos recurrentes en la obra de los estridentistas, símbolos visibles en la poesía de List.

El artículo de César Andrés Núñez «“Paisajes interiores y melodías recónditas”: la imagen estridentista», publicado en febrero de 2023 en la revista Balajú de la UV, resulta relevante para el presente trabajo de tesis. En su texto, Núñez reflexiona acerca de la técnica del estridentismo, con énfasis en la «Conferencia sobre el movimiento estridentista» de Germán List Arzubide, un documento indispensable para conocer la concepción de este movimiento respecto a la analogía, puesto que esta figura también ocupó un lugar dominante en las reflexiones de los futuristas italianos y es el principal elemento en la construcción de «Edgar Aero poeta».

Por su parte, también han sido publicados textos del futurismo italiano en español, el otro movimiento de vanguardia con mayor influencia en la obra de List. El libro *Manifiestos y textos futuristas* (1978) de F. T. Marinetti, en Ediciones del cotal, es una edición facsímil de *El futurismo* de la editorial Sempere de Valencia, traducido por G. Gómez y N. Hernández,

con la adición de algunos manifiestos traducidos por Cari Sanz. De igual forma, en 1987, la UAM publicó una antología de poesía futurista, titulada *Los futuristas italianos*, con selección, prólogo y traducción del poeta mexicano Librado Basilio.

En el prólogo de *Los futuristas italianos*, Basilio habla de la aeropoesía, la estética que List hereda de Marinetti, pero su comentario no se extiende más allá de unos cuantos renglones. Esta brevedad coincide con la falta de estudios en español sobre el tema. *L' Aeropoema del Golfo della Spezia* (1935), el ejemplo más representativo de esta técnica literaria, donde se incluye el *Manifesto dell'aeropoesia* bajo el título «Decollaggio», aún no ha sido traducido a la lengua española. A pesar de esto, existe un texto publicado por Victoriano Peña Sánchez, catedrático de la Universidad de Granada, sobre la aeropoesía de tres escritoras futuristas: «Las aeropoetas: estética y dinamismo del vuelo futurista» (2017). Además del análisis de la obra de estas autoras, el texto incluye una valiosa introducción a esta corriente del futurismo italiano. Juan Agustín Mancebo Roca, de la Universidad de Castilla-La Mancha, publicó «El mito aéreo en el futurismo italiano: del periodo heroico a la espiritualidad aérea (1909-1944)» (2020), texto en el que el autor presenta las principales figuras del movimiento, aunque enfocado en las artes visuales. Por su lado, en Estados Unidos, el catedrático Willard Bohn se destaca no solo por haber publicado una antología de poesía futurista traducida al inglés, sino por publicar un ensayo tratando únicamente el tema de la aeropoesía: «The Poetics of Flight: Futurist Aeropoesia» (2006).

En consecuencia, aunque la obra de List no figura en el mundo académico de la literatura mexicana, aunque no se hallan reseñas ni ensayos sobre *AMEA* disponibles en la Internet ni se encuentran resultados al teclear «Edgar List» en la barra de búsqueda de los repositorios institucionales relacionados al tema, existen suficientes investigaciones sobre las vanguardias del futurismo y el estridentismo que posibilitan un estudio de la poesía de List en el contexto

adecuado. A partir de los trabajos de investigación sobre los mencionados movimientos de vanguardia, al comparar su arte poética, se puede interpretar la obra del mexicano desde la tradición literaria futurista y estridentista.

1.2 Aventuras metafísicas de Edgar Aeropoeta

Aventuras metafísicas de Edgar Aeropoeta se divide en cuatro partes independientes: «La incubación de Teseo en el oráculo de la noche», «A Hölderlin cantor de la hélade sagrada», «Edgar Aeropoeta» y «Fantasmas del desamor». El primer apartado se trata de un poema dramático, los siguientes son poemas líricos y el último, una novela brevísima. El objetivo del presente trabajo de tesis es interpretar «Edgar Aeropoeta» a partir de la hermenéutica analógica, tomando en cuenta los fundamentos de esta teoría y la tradición literaria del futurismo y el estridentismo. El resto de las composiciones del libro de List no son objeto de estudio de este trabajo; sin embargo, para interpretar «Edgar Aeropoeta», resulta indispensable conocer las características del resto de su obra.

En primer lugar, List presenta «La incubación de Teseo en el oráculo de la noche» como un «poema dramático-onírico a cinco voces para atril o música insólita» (List, *Aventuras* 15), puesto que se trata de una obra estructurada en diálogos versificados cuya acción transcurre en los sueños del protagonista. Se trata posiblemente del poema más popular de List. Esta obra fue montada en la Ciudad de México en homenaje a Elena Garro bajo la dirección de Lorena Barrios. Su estética se relaciona con el teatro futurista sintético y con la experimentación tipográfica propia de la poesía visual. La temática está inspirada en el mito de Teseo y el Minotauro, aunque la acción es diferente, puesto que la historia de List transcurre en los sueños del héroe griego. El hecho de que el mexicano haya experimentado con la poesía dramática, por su estructura dialogada, apoya la interpretación de «Edgar Aeropoeta» como un poema dialógico en el que las intenciones del autor y el lector se encuentran en disputa.

Por su lado, «A Hölderlin cantor de la hélade sagrada» se divide en once capítulos o poemas individuales, en los que la influencia de Hölderlin se explicita: List trata temas de la

metafísica como la naturaleza del ser y de la realidad, así como del poeta y de la poesía, y continúa con las referencias mitológicas de los dioses helénicos —Apolo, Poseidón, Hades, entre otros—. Mientras tanto, los recursos de la poesía visual se acentúan, en comparación a «La incubación de Teseo en el oráculo de la noche», ya que List combina letras con dibujos en el poema «X: Crepúsculo» para representar la forma de una nube (ver la figura 1).

P			L		e
o			u		l
r			e	Luce	
			L	Luce	M
e			u		e
s			e		d
t					i
a		nube...			t
					e
v					r
e			v		r
n					á
t					n
a					e
n			v		o
a					
		los		v	y
a		barcos		v	
b		esperan			m
i		el deshielo		v	e
e		Y en el fondo			
r		de la noche griega		nube...	d
t		mi voz los remueve			e
a		En el océano de vino			s
		cae una estrella de oro			p
e					i
n	L	os recuerdos se mecen como olas y me salpican			e
t	U	nidos a las gaviotas que se lleva el crepúsculo			r
r	C	ontando silenciosas nubes que van pasando			t
a	E	l faro apaga la luz y los barcos se duermen			a

Figura 1. Nubes dibujadas en un poema de Edgar List (List, Aventuras 58).

El análisis de la aeropoesía en esta composición merece un trabajo aparte, pues aquí List comienza a experimentar con esa estética, cumpliendo con varios preceptos del *Manifiesto dell'aeropoesia* (1931)³ de Marinetti, como la interposición de bloques de palabras y su aislamiento en la hoja como nubes en el cielo. A pesar de esto, la influencia de Hölderlin predomina en este poema, mientras que la de Marinetti es más explícita en «Edgar Aeropoeta». En «A Hölderlin cantor de la hélade sagrada», List comienza a relacionarse con símbolos aéreos como el águila o el cielo, pero las aeronaves no aparecen sino hasta su siguiente poema lírico.

De esta forma, «Edgar Aeropoeta: la imaginación aérea sobrevuela la ausencia de Dios» tiene influencias del futurismo italiano de Marinetti y del movimiento estridentista mexicano. No solo desarrolla su sintaxis, List utiliza el símbolo de la aeronave para construir una alegoría sobre el acto de interpretar poesía. Para esto, se divide el poema en ocho capítulos intitolados, donde el yo lírico de estas composiciones guía a los lectores en un globo aerostático a través de la mente de Edgar List. Debido a la naturaleza alegórica de este poema, se pretende interpretar a partir de la hermenéutica analógica, puesto que, al basarse esta teoría en la analogía, ofrece las herramientas necesarias para decodificar un texto articulado metafóricamente. Además, la analogía es un modo de significación que interesaba tanto a los futuristas italianos como a los estridentistas, quienes proponían una literatura llena de analogía extensas e insólitas, de modo que resulta enriquecedor estudiar en un espacio las ideas sobre esta figura del lenguaje que desarrollaron Beuchot, Marinetti y los estridentistas.

³ Referido en este texto como *Manifiesto de la aeropoesía*.

El último apartado de *AMEA* es «Fantasmas del desamor», una novela breve de List. Esta obra se divide en diez capítulos y su temática es amorosa. Se relaciona con «La incubación de Teseo en el oráculo de la noche» porque también se ubica en el mundo de los sueños, es una obra onírica al igual que el poema dramático. No obstante, debido a que «Fantasmas del desamor» pertenece al género narrativo, no se aborda en lo absoluto en el presente trabajo de tesis.

En conclusión, los primeros dos apartados de *AMEA* funcionan para comprender la evolución de la poética de List, para comprender su carácter dialógico y metafísico. Su poética culmina en «Edgar Aeropoeta», donde la influencia de Marinetti sustituye las referencias mitológicas aprendidas de Hölderlin por los símbolos de la época moderna y precisa los recursos estilísticos de la poesía visual. La propia poesía se vuelve el tema de las composiciones o, como expresa García Velasco del manierismo, toma la literatura como tema literario (“La poesía visual”). En su conjunto, *AMEA* es un libro escrito considerando la subjetividad del lector, un lector-creador al nivel del propio poeta, cuya lectura es necesaria para dar sentido a cada una de sus partes. Por lo tanto, requiere de un gran compromiso, de la disposición a surcar los cielos de la aeropoesía listiana.

1.3 El aeropoeta mexicano Edgar List

Edgar List Eguiluz, también conocido como Edgar Aeropoeta, nació en la Ciudad de México el 21 de julio de 1946 y falleció en noviembre de 2016 en la misma ciudad. Fue hijo de Germán List Arzubide, poeta mexicano adscrito a la vanguardia del estridentismo. Estudió economía en la UNAM y literatura y lingüística en la Université Paris VIII (Vincennes Saint-Denis). Se dedicó a la creación poética, la investigación literaria y la traducción. Además, fue docente en México y en Estados Unidos, donde impartió clases de sociología. En París, fue secretario de la escritora Elena Garro. Su obra publicada se limita a un par de libros: *Poemas* (Giosier, 1976) y *Aventuras metafísicas de Edgar Aeropoeta* (Ediciones del Equilibrista-UNAM, 1995); además, colaboró en la antología *República de poetas* (Martín Casillas Editores, 1985) y en diversas publicaciones periódicas, como la revista *Alforja*, de José Vicente Anaya.

La poca información disponible en la Internet acerca de la vida de List se encuentra en un blog editado por Francisco Báez Rodríguez, excompañero suyo en la Escuela Nacional de Economía y director editorial del diario *Crónica*. Esta página web se titula *Blog de piedras* y, en ella, Báez describe a List como un estudiante desinteresado y comenta que nunca descubrió sus razones para estudiar economía; por el contrario, su pasión por las letras era desbordante: «. . . escribía poesía. Todo el tiempo. Con tenacidad de mosca. Nos la leía, pedía comentarios. La corregía. Volvía días después con una nueva versión» (párrafo 5). Esto se aprecia si comparamos los poemas que presenta List en la antología *República de poetas* con «Edgar Aeropoeta»: ambos resultan la misma composición, aunque en la edición de su libro, la cual es posterior a la antología, la alegoría del poema como una aeronave se extiende hasta el último verso.

List mostraba desinterés en los temas de economía, pero, respecto a la literatura, se dice que conocía muchos autores europeos, en particular, de literatura erótica, por lo que se le describe como un hombre perverso, pícaro, al menos en el pensamiento y en la palabra. El amor erótico se encuentra presente en *AMEA*, sobre todo en «La incubación de Teseo en el oráculo de la noche» y «Fantasmas del desamor». En el caso de «Edgar Aeropoeta», la composición con la influencia más evidente de las vanguardias del futurismo y el estridentismo, el erotismo desaparece y el tono pasional de los versos se vuelve contemplativo.

Sumado a la literatura, uno de sus campos de estudio predilectos era la historia universal, en especial, los temas relacionados a la Segunda Guerra Mundial: «Gran conversador, describía puntual y emotivamente las batallas y las tácticas» (Báez, párrafo 4). De manera consciente o inconsciente, esto influyó en su obra, puesto que List emplea recurrentemente metáforas relacionadas a máquinas voladoras y, en la Segunda Guerra Mundial, el papel de las aeronaves fue crucial en el campo de batalla. De igual forma, esta guerra se relaciona con el futurismo italiano: Marinetti escribe poemas sobre bombardeos y, en sus propios manifiestos, exalta la guerra como una higiene para el mundo. También los estridentistas se posicionaron a favor de la lucha, más por el impulso de la Revolución Mexicana: «Y ansioso de combate frente al paisaje de una sociedad burguesa y torpe, se afilia al incendio proletario . . .» (List Arzubide, *El movimiento* 129). Sin embargo, los poemas de List se acercan más al pacifismo, no celebra la guerra, la lucha ni el combate, no utiliza el símbolo de la aeronave en un sentido bélico, sino que lo orienta hacia el vuelo y la libertad que este puede significar para el ser humano.

A mediados de los años setenta, List emprendió un viaje durante varios años por Europa. Su estancia en Italia y la adquisición de su lengua esclarecen el encuentro de List

con la poesía de Marinetti, encuentro directo y no solo mediado por la influencia del movimiento estridentista. Valdría la pena preguntarse si en ese país, además de leer los manifiestos de Marinetti y los aeropoemas futuristas, pudo conocer y relacionarse con algún cultivador sobreviviente de la estética aérea, la cual estuvo vigente de 1931 a 1944.

Al menos, coincidió en Módena con su excompañero Báez Rodríguez, quien escribe al respecto: «Edgar y yo comentábamos el ritmo de Becerra, la fuerza de Lizalde, las distintas personalidades de Pessoa. Y todos revisábamos su obra en proceso de creación». Báez no era solo su excompañero universitario, fungió como un interlocutor vital en lo que a la literatura se refiere. En sus reuniones intercambiaban libros, escritos y comentarios. Por esta razón, List considera con especial atención al lector en sus poemas. No se trata de un poeta aislado; sus versos no pretenden ser un monólogo, sino un diálogo con sus colegas, con otros seres comprometidos con la poesía. List es un poeta que se pregunta a quién le escribe, está acostumbrado al intercambio de ideas, se incluye en una comunidad de poetas y a ella le dedica sus versos.

En efecto, List se considera un heredero del estridentismo de su padre, lo cual se traduce en una vida rebelde e inestable y en su inquietud por la experimentación poética. Báez comenta que se presentaba orgullosamente como hijo del estridentista Germán List Arzubide: «Compartía con su padre el interés por lo social, el gusto por la provocación, el estudio y la experimentación estética y, sobre todo, el amor por la poesía», y en Módena demostró su compromiso con ese estilo de vida marginal y de hambruna. «Como buen futurista romántico, buscaba hacer poesía de su vida, a lo mejor desaprendiendo a vivir», comenta Báez, e ilustra esta idea agregando que List solía ser retirado del Centro Histórico por vender marroquinería debajo de los portales.

Esa marginalidad social equivale a su estatus respecto al canon literario dominante en México, ya que apenas los poetas estridentistas de los años veinte han figurado en la literatura nacional de manera intermitente. Germán List Arzubide no fue reconocido sino hasta finales del siglo XX con el Premio Nacional de Lingüística y Literatura de 1997, mismo año en que el Instituto Nacional de Bellas Artes realizó un homenaje al estridentismo en su monumento en el Bosque de Chapultepec. A pesar de que Edgar List participó en algunos de estos homenajes, como en el doctorado *honoris causa* de su padre por parte de la BUAP, la difusión de su obra no se benefició enormemente a partir de estos eventos.

En 1976, List publicó su primer libro en la editorial Giosier, bajo el título *Poemas*. Este poemario no se encuentra disponible en las bibliotecas digitales más populares, por no decir que en ninguna. Oportunamente, Báez transcribió en *Blog de piedras* los siguientes versos de «Balada de un fugitivo»: «Dice la prensa: “En el último avionazo del ensueño, murieron los peregrinos”. / Dicen que vieron de muerte lamentándose mis planes. / Treinta proyectos de mago caídos junto al juglar, junto al gitano, / y todos en el rostro tenían la palidez del sueño perdido. / ¡Ay que duele tanto lo inacabado!». Estos versos son el único material rescatado de su primer libro, por lo que no podremos considerar esta primera etapa del poeta en el presente trabajo de tesis, aunque ya en estas líneas destaca la imagen onírica del avión que, como se comentó con anterioridad, remite a la aeropoesía futurista.

Casi una década después, en 1985, formó parte de la antología *República de poetas*, publicada por la casa editorial Martín Casillas Editores, con selección, introducción y notas del escritor mexicano Sergio Mondragón. Cabe mencionar que, en este libro, la semblanza de List tiene una errata, se dice que nació 1949, pero la fecha correcta es 1946.

En este libro, List coincidió con escritores como Homero Aridjis, Elsa Cross, Evodio Escalante, David Huerta, Ethel Krauze, Eraclio Zepeda, entre otros. List comparte aquí un

poema extenso titulado «Aeronautas», el cual dividió posteriormente en ocho capítulos y editó con el nombre de «Edgar Aeropoeta» en *AMEA*.

Según expresa el propio David Huerta en la contraportada del libro, «la poesía de esta República ha sido leída por sus autores ante públicos de una diversidad infrecuente en los programas de difusión literaria de nuestro país [México]», afirma que los poemas reunidos en la antología han llegado a un número muy grande de la población mexicana y, aunque esta aseveración pueda ser hiperbólica, esto refuerza la conexión de List con sus lectores. Este poeta no publicó muchos libros, en cambio, participó en diversos eventos culturales y se mantuvo en contacto con su público lector.

Aventuras metafísicas de Edgar Aeropoeta, su obra más destacada, apareció en 1995 en Ediciones del Equilibrista, catálogo de la Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, de la UNAM. En la contraportada, se proporcionan algunos breves comentarios de otros escritores sobre la obra List. El comentario más valioso para el presente trabajo de tesis, por abordar uno de los símbolos más recurrentes de la poesía de List, del futurismo y del estridentismo, es el siguiente: «Solía pasearse los fines de semana en aeropuertos, viendo los planeadores. Su poesía es así, como el vuelo del ave, llena de vértigo», comenta Raymundo Riva Palacio, confirmando la afición —u obsesión— de List por las aeronaves, tanto en el mundo de la cotidianidad como dentro de su universo poético.

En seguida, el escritor argentino Julio Cortázar confirma la influencia de Friedrich Hölderlin en la poesía de List y Edmundo Valadés, con un comentario pronunciado en el Congreso de Escritores de la Frontera Norte de 1988, lo considera como uno de los mejores cuenteros de México, junto a Zepeda y Arreola, y recalca las cualidades místicas de su poesía, las reflexiones inusuales que realiza entorno a los diferentes medios de acceder al

conocimiento de la realidad, criticando el culto a la razón moderna y enaltecendo la intuición y la sensibilidad poética.

La segunda edición de *AMEA* apareció en diciembre de 2014 en conmemoración del sexagésimo octavo aniversario de la editorial Costa-Amic, editorial reconocida por haber publicado *El señor presidente* de Miguel Ángel Asturias. La obra de List vio la luz poco tiempo después de que la editorial publicara una reedición de *Emiliano Zapata. Exaltación*, de Germán List Arzubide. Esta nueva publicación de *AMEA* mantuvo intacto el contenido de la obra, pero al diseño de la portada se le agregó una ilustración del pintor Pol Bassegoda, ilustración titulada *El globo aerostático*. Esta imagen brinda una importante pista para la interpretación de «Edgar Aero poeta», pues List compara la experiencia de leer un poema con un viaje en globo aerostático, esta es la aeronave que transporta al lector a través de sus cielos mentales.

A partir de la publicación de la primera edición de este libro, su actividad literaria consistió en una breve colaboración en *El Nacional* y en diversos textos aparecidos en *Alforja*, revista de poesía fundada por José Vicente Anaya en 1997. A su vez, se dedicó a presentar de forma esporádica conferencias de literatura —por ejemplo, su lectura de poemas en conmemoración del septuagésimo aniversario de la Guerra Civil Española en 2006— y a impartir cursos de poesía.

Alrededor del año 2011, se vio afectado por la enfermedad de Parkinson. Sin posibilidades de financiarse un tratamiento curativo, sus allegados solicitaron apoyo a las autoridades del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), a El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) y a cualquier persona que pudiera ayudar en el traslado de List a Cuba, donde podría recibir la atención médica necesaria. Sin embargo, el 28 de

noviembre de 2016, a través del perfil de Facebook «Edgar Aero poeta List Eguiluz» se anunció el fallecimiento de List.

La publicación en Facebook fue la siguiente: «Hoy a mediodía apagué mi luz y tomé vuelo en un aerostato. Les dejo mis *Aventuras Metafísicas de Aero poeta* para que ustedes también puedan volar con mis palabras etéreas y ver los paisajes con la mirada de águila». En el presente trabajo de tesis, se pretenden interpretar los poemas de List en ese sentido, como palabras etéreas, composiciones poéticas aéreas que el lector puede tripular para viajar a través de la imaginación del aero poeta mexicano.

Edgar List Eguiluz fue una persona comprometida con la poesía. Reflexionó profundamente acerca de su labor literaria y adoptó la estética que más les convino a sus anhelos. Desarrolló un estilo de vida «estridentista», alejado de los grandes escenarios de la literatura mexicana, y se debió a sus lectores, a quienes consideró en cada uno de sus versos: «CONCÉDEME esa mirada eterna / que niega el pensamiento razonable / y harás aparecer un mundo ingrávido / fluyendo en el tiempo gramatical / TÚ ERES SU LECTOR MOTRIZ» (List, *Aventuras* 9). Edgar Aero poeta mantuvo una actitud anarquista en el plano social y su obra literaria gozo permanentemente de un continuo desarrollo de experimentación estética, todo en aras de la poesía *en sí*.

1.4 Apertura económica y poética

Edgar List estudió economía en la UNAM, por lo que, aunque su obra poética se caracterice por un desapego a la practicidad del lenguaje y no conciba al arte en su poética como denuncia social, «porque el arte es revolucionario por su propia estructura emancipada de lo real obligatorio» (List, “Discurso” 44), es posible relacionar el tono de su obra con ciertos factores económicos trascendentes durante los últimos años del siglo XX, es decir, durante su periodo de creación literaria.

List propone que el futuro de la poesía se encuentra en «el canto cósmico a lo abierto» (List, “Discurso” 43), desarrollando las ideas del estridentismo que practicó su padre Germán List Arzubide. En tal caso, lo abierto en su literatura se define por oposición a las obras autobiográficas o autorreferenciales. A pesar de esto, este elemento de la poesía de List puede tener otro significado considerando las tendencias económicas del mundo en la década de 1990, cuando se publica *AMEA*.

Aunque la interpretación de la obra de List que se presenta en este trabajo de tesis no se vincula con ningún hecho económico, vale la pena resaltar, al menos en este apartado, que su poesía «abierto» surge en un contexto en el que México, a su vez, desarrolla un proceso de apertura económica. Asimismo, desde mediados de la década de 1960, Octavio Paz veía una inclinación de las obras literarias hacia el campo abierto de la experimentación, desde entonces las obras parecían alejarse del hermetismo que caracterizaba al arte clásico y barroco. Cabe resaltar que Paz advierte que, en literatura, lo adecuado es pensar analógicamente lo abierto y lo cerrado, ya que, si la obra se acerca demasiado a un extremo o a otro, pone en riesgo su existencia: «Una obra realmente cerrada sería inaccesible; una totalmente abierta, no sería obra. Todas las creaciones son, al mismo tiempo, cerradas y

abiertas: emiten significados y reciben nuevos significados de cada lector» (Paz, “Poesía”, 10).

De este modo, al igual que la economía mexicana a finales del siglo XX y de acuerdo a la tendencia que Paz aprecia en la literatura moderna, la poesía de List inicia una apertura, se abre a la subjetividad de sus lectores, quienes finalmente deciden entre una interpretación literal o alegórica de sus poemas. A pesar de las consecuencias afortunadas o desafortunadas que tuvo este concepto para la economía mexicana, lo «abierto» en la literatura de List tiene una connotación más bien favorable: se trata de la posibilidad del lector de proponer un sentido para la obra que descubre, una vez declarado su carácter alegórico y condicionado por su experiencia individual, pero tomando siempre en cuenta la intención del autor como el criterio de verdad.

Si bien List comenzó a redactar los poemas de su libro en la década de 1980, *AMEA* fue publicado hasta 1995. Así, al considerar la apertura comercial que se desarrolló en la década de 1990, puede resultar fructífero relacionar la poesía de List con uno de los acontecimientos más trascendentes en esa época, la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN). El 1 de enero de 1994, entró en vigor este tratado, promovido por el ex presidente de México Carlos Salinas de Gortari. A pesar de la consolidación del país como una plataforma de exportación a los mercados mundiales, en diciembre de ese mismo año, sucedió una crisis económica cuyas consecuencias, entre ellas la devaluación del peso mexicano, afectaron profundamente la estructura socioeconómica del país. Salinas de Gortari denominó como el «Error de diciembre» a esta crisis para atribuirle la responsabilidad al gobierno de Ernesto Zedillo y deslindarse de la responsabilidad administrativa de su sexenio. A este suceso se le conoce también como el «Efecto tequila».

El TLCAN generó expectativas optimistas al principio, pero, con el transcurso de los años, estas no fueron satisfechas. Aunque no todas las consecuencias económicas desfavorables se debieron a la firma de este tratado: «. . . la apertura comercial, especialmente aquella hecha de manera apresurada, desplazó del mercado a muchas empresas incapaces de competir en el corto o mediano plazo» (Espinosa 538). La liberación de la economía mexicana, sin políticas de acompañamiento, provocó la concentración de los beneficios de las exportaciones en un número reducido de empresas y del trabajo en ciertas zonas industriales, además de ampliar la brecha entre la región más rica y la más pobre de México (Ocegueda 89-92).

Sin embargo, la sensibilidad poética de List no alcanzó a vislumbrar estas consecuencias desfavorables para la población mexicana. Por el contrario, la apertura en su obra, apertura de carácter hermenéutico, mantiene un aspecto favorable, puesto que sus beneficios no son exclusivamente para el autor, sino para todos los lectores. Como se ha mencionado, se trata de la posibilidad que posee cada lector que accede a la obra de proponer un sentido y enriquecer su significado al interpretar a partir de nuevos contextos. El poeta espera que su lector o intérprete les brinde un sentido a sus versos, tomando en cuenta su intención como el criterio de verdad, o sea, la intención del autor como el elemento objetivo que elimina la equivocidad que surge si cada lector interpreta un texto sin ningún punto de partida. La poesía de List es abierta, alegórica, porque no pretende que sea comprendida de una sola manera, en un solo sentido, sino que se sirve de la ambigüedad, de la coexistencia de múltiples interpretaciones, para crear una obra en la que el papel del lector es decisivo en la construcción del significado.

List logra consolidar una visión que integra su faceta de economista con una perspectiva analógica de la poesía. Al igual que los países del mundo abrían sus fronteras

creando acuerdos de libertad comercial, en *AMEA*, List opera entre la poesía y otros géneros literarios, transgrede las normas de la poesía anquilosada y abraza los preceptos de las vanguardias con la finalidad de expresar libremente su mensaje: el poema es libertad, la poesía trata de abrir el signo lingüístico a todas sus posibilidades. Y la analogía permite que sus lectores participen activamente en la interpretación de su obra, sin perder de vista la intención del autor como el criterio de verdad.

Como se ha visto, contextualizar la obra de List en hechos económicos, como la firma del TLCAN, puede generar interpretaciones válidas; sin embargo, realizarlo en el presente trabajo de tesis sería desviarse del objetivo principal: la interpretación de «Edgar Aeropoeta» como una alegoría donde el poema se transforma en una aeronave cuyo volante se disputa entre el poeta y los lectores.

1.5 Otras influencias poéticas de Edgar List

En el discurso que Edgar List pronunció en la BUAP por el doctorado *honoris causa* de Germán List Arzubide, expresó lo siguiente: «Procuró superar poéticas desvanecer epígonos mientras desdoble el aire de mi vuelo transversal» (List, “Discurso” 43). Con esto, List deja en claro que nunca pretendió ser la copia de ningún otro poeta; sin embargo, como comenta Beuchot respecto a la hermenéutica, romper con una tradición no es innovar, para innovar es necesario aportarle algo nuevo y esto solo se logra conociendo la tradición y conociéndose a uno mismo dentro de ella, con la finalidad de trascenderla (Beuchot, *Tratado* 71). Por lo tanto, para rebasar la estética del futurismo y el estridentismo, las principales influencias de List, el poeta mexicano tuvo que integrar en su poesía algunas de sus características, aquello que le resultaba útil para expresar lo que deseaba expresar. Pero resulta improbable que su obra solo integre elementos de estas vanguardias.

List se contradice: por un lado, expresa el anhelo de superar cualquier tradición poética; por el otro, este autor se asume como seguidor de Friedrich Hölderlin, F. T. Marinetti y Germán List Arzubide en *AMEA*, lo que lo relaciona con el romanticismo alemán, con la aeropoesía de los futuristas italianos y con el estridentismo. Además, la poesía visual es otra influencia notable, debido al vínculo entre la forma de sus poemas y las composiciones del concretismo brasileño. Con todo esto, surge la pregunta: fuera del futurismo italiano y el estridentismo, ¿qué otras corrientes literarias influyeron en la poesía de List y qué características heredó de ellas? Esta es la cuestión que se pretende resolver en el presente apartado, conectando la producción poética de List con el romanticismo de Hölderlin y la poesía concreta brasileña.

Friedrich Hölderlin (1770-1843) fue un poeta lírico alemán influido por Platón y por la cultura helénica, considerado, a su vez, como el máximo representante del romanticismo

alemán. Es autor de himnos, odas y elegías, de *Hiperión o el eremita de Grecia* y de la tragedia *La muerte de Empédocles*. Durante los años en que estudió teología, en el seminario de Tubinga, fue compañero de Hegel y Schelling, quienes lo inclinaron hacia los estudios de la filosofía. Cuando contaba con alrededor de treinta y cinco años de edad, la demencia se apoderó de él y pasó el resto de su vida en una habitación sobre el río Neckar.

La influencia de Hölderlin sobre List se aprecia en los primeros dos apartados de *AMEA*: «La incubación de Teseo en el oráculo de la noche» y «A Hölderlin cantor de la hélade sagrada». El primero rescata personajes mitológicos de la cultura helénica en un poema dramático-onírico. El segundo apartado se trata de una serie de composiciones poéticas metafísicas en las que List crea una alegoría del poeta-lector como un águila que sobrevuela la realidad. La influencia de Hölderlin se aprecia en esos dos sentidos: referencias de la mitología clásica y poesía metafísica, o sea, reflexiones acerca de la naturaleza del ser y de la realidad.

Así, en primera instancia, una de las características de la poesía hölderliniana es la recuperación de la cultura de la Antigua Grecia. A Hölderlin «le sirven las referencias mitológicas clásicas para referenciar experiencias de su presente histórico. . .» (Pujante 5), emplea su conocimiento de los dioses para hablar del contexto sociocultural de su época. Por ejemplo, en «Como en un día de fiesta...», poema pindárico compuesto en 1800, el destino del poeta se identifica con el destino de Baco, quien nació como fruto de una tempestad similar a la que sufre el poeta antes de que los pensamientos del *Espíritu común*, la madre naturaleza, maduren en su alma (Pujante 5).

En «La incubación de Teseo en el oráculo de la noche», List utiliza el mito de Teseo y el Minotauro para identificar el destino del poeta con el héroe fundador de Atenas. En este poema dramático, List considera varios personajes mitológicos como Teseo, el Minotauro,

Ariadna e Ícaro. También el oráculo de Delfos del dios Apolo interviene en la acción de este drama. De esta manera, List busca representar la lucha interior de un ser humano en contra de sus temores más profundos, en contra de la culpa y el castigo que sufre por desviarse del hado dictado por los dioses.

Por su parte, «A Hölderlin cantor de la hélade sagrada» no es un poema dramático, por lo que no se encuentra estructurado totalmente en diálogos, no está construido a partir del enfrentamiento entre dos fuerzas opuestas, sino que presenta un yo lírico que construye el universo del poema, un yo lírico contemplativo que habla sobre las cosas del mundo con expresiones muchas veces aforísticas y oraciones copulativas que describen la realidad, la realidad que para List es poesía: «—Águila solitaria dime: / ¿Qué es el mundo desde tu altura? / —El mundo es un poema / cuando su aparecer es pensamiento» (List, *Aventuras* 43), expresa List en el único diálogo de este apartado.

De esta manera, debido a que «A Hölderlin cantor de la hélade sagrada» no es un poema dramático, el empleo de la mitología griega no tiene la misma relevancia en esta composición. List le canta a Apolo como el dios patrón de la música y la poesía, y escribe un verso sobre Poseidón, pero estos dioses y personajes mitológicos ya no son protagonistas en la obra. Aquí List se abre al mundo. Si «La incubación de Teseo en el oráculo de la noche» representa la lucha interior de un héroe contra su destino, esta serie de poemas son, en cambio, una canción del Universo. List pretende cuestionarse y definir lo que es el ser y el poeta, el Universo y la poesía, por eso sus composiciones se acercan a una labor metafísica.

En ese sentido, el poema titulado «VIII: Aurora (el vuelo del águila hacia el amanecer del pensamiento helénico)» se relaciona con el «todo-uno» del idealismo alemán, la unidad armónica de la naturaleza que Hölderlin expresa en su poesía, misma a la que List se refiere en los siguientes versos: «El yo cruzando el puente del Uno / por amor» (List, *Aventuras* 52),

versos que se refieren a la escisión del ser que lamentan los poetas románticos. Mediante la analogía ellos se reunían nuevamente con el mundo natural del que habían sido arrebatados, y se consideraban uno mismo con el río, el árbol, con el Universo entero. Del mismo modo, List tiende en sus versos un puente hacia la unidad del ser.

En resumen, los apartados primero y segundo de *AMEA* se encuentran influenciados por la poética hölderliniana. List hereda de la poesía de Hölderlin la influencia de la cultura grecolatina, el empleo de personajes mitológicos para el desarrollo de sus obras, mismos personajes que el poeta mexicano contextualiza en su época. Además, asume el pensamiento metafísico de Hölderlin y lo plasma en sus composiciones poéticas: List cree en la unidad del ser y la naturaleza a través de la poesía.

Por otro lado, el vate mexicano emplea recursos de la poesía visual en sus poemas. En la poesía visual, la imagen, el elemento plástico, es predominante y las palabras se presentan de manera simultánea en correspondencia con la percepción ocular y no secuencial como ocurre tradicionalmente (García Velasco 11). Se pretende trascender la linealidad del signo lingüístico, el carácter lineal que se debe a su naturaleza acústica, de dimensión temporal, pero que es posible superar en la lengua escrita. Así, las composiciones poéticas de List emplean dos elementos de la poesía visual: la experimentación tipográfica y la combinación de letras y dibujos. No se interesa por otros subgéneros de la poesía visual, no realiza caligramas ni *collages* ni tampoco combina letras con fotografía o pintura.

De nuevo, el empleo de los recursos de la poesía visual es más recurrente en los dos primeros apartados de *AMEA*. A lo largo de su obra, List realiza juegos tipográficos: usa arbitrariamente las letras mayúsculas y minúsculas, resalta palabras y letras en negrita y cursiva, utiliza las palabras como objetos para crear formas sobre la hoja. Pero solamente

combina letras y dibujos en «A Hölderlin cantor de la hélade sagrada», cuando esboza la forma de un par de nubes.

El uso de estos recursos podría relacionar la obra de List con la poesía concreta del Brasil. Sin embargo, la poética de List no coincide totalmente con la teoría de este movimiento. Según el poeta Ramón Xirau, «la poesía concreta niega todo tipo de teoría o práctica fundada en la “inspiración”, la “irracionalidad”, las tonalidades afectivas, el sentimiento y el sentimentalismo» (24) y la poesía de List incluye todo esto, no pretende desprenderse de su carácter humano.

La poesía de List concuerda solo parcialmente con la teoría de la poesía concreta del grupo *Noigandres*, no concuerda por completo con sus postulados. Augusto de Campos comenta que «. . . hechas a un lado las expresiones figurativas de la expresión . . . las palabras de esta poesía [concreta] actúan como objetos autónomos» (citado en Xirau 24), por lo que se considera al poema como un objeto y se relaciona estrechamente el significado y la forma. Sin embargo, aunque List utilice, en algunos casos, las palabras como objetos, su obra no está construida de esta manera, sino que este es uno más de sus recursos técnicos, puesto que también versifica y rima como en la poesía tradicional de Occidente.

Además, List no desecha las expresiones figurativas del lenguaje, su poesía es mayormente simbólica, en ella abundan tropos como la metáfora y la metonimia. Esto revela que, si bien List trasciende la linealidad del signo lingüístico en algunas partes de sus poemas, en sus versos existe más tiempo sucesivo que espacio-tiempo visual a diferencia de las composiciones de los poetas brasileños. Los apartados donde los recursos de la poesía visual son más recurrentes y donde la relación con la poesía concreta es más cercana son «La incubación de Teseo en el oráculo de la noche» y «A Hölderlin cantor de la hélade sagrada».

Quizá la teoría de la poesía concreta del Brasil no se ajuste por completo a la poesía de List, pero, como se ha revisado, comparten ciertas características e influencias — especialmente «Lance de dados», de Mallarmé— que conectan sus obras. La diferencia entre sus poéticas no radica en los recursos que emplean para la composición de sus poemas, porque coinciden en los formatos de la poesía visual o simultánea, sino que se distinguen por la finalidad que les dan a estos recursos. La poesía concreta reacciona frente a la irracionalidad de ciertas corrientes literarias como el surrealismo y busca la abstracción, mientras que List expresa esta irracionalidad y sinsentido, por lo tanto, si la poesía visual cuenta formalmente con un carácter lúdico, la poesía de List lo refuerza también en su contenido.

En conclusión, la poesía de Hölderlin influye en el contenido de «La incubación de Teseo en el oráculo de la noche» y los poemas de «A Hölderlin cantor de la hélade sagrada», mientras que los procedimientos de la poesía visual afectan solo la forma de estas composiciones, ya que List no asume completamente la teoría de la poesía concreta del grupo *Noigandres*. El resto de los poemas de *AMEA*, es decir, las composiciones de «Edgar Aero poeta», no presentan características en común con la estética de Hölderlin ni con la poesía concreta. Aun cuando aparecen referencias a la mitología griega, se podría decir que se encuentran subordinadas a los elementos del futurismo italiano y el estridentismo, las influencias más evidentes en esta obra de List.

II. HERMENÉUTICA ANALÓGICA Y LITERATURA

Este capítulo tiene la finalidad de explicar la relación entre la hermenéutica analógica de Mauricio Beuchot y la literatura, se busca exponer la utilidad de una herramienta interpretativa basada en la analogía para la interpretación de textos literarios. Por esa razón, se divide en cuatro partes. En el primer apartado, se presentan los principales antecedentes de investigación en lengua española sobre hermenéutica analógica y literatura, considerando libros, tesis, ensayos o artículos. La segunda parte es una síntesis de los fundamentos de la hermenéutica analógica propuestos por Beuchot, desde la naturaleza de la hermenéutica, su metodología, pasando por el significado analógico, hasta el tipo de argumentación que se emplea en esta teoría de la interpretación. Una vez expuestas estas características elementales, en el tercer apartado, se relaciona la hermenéutica analógica con la literatura. Primero, se argumenta que las obras literarias son una forma de acceso al conocimiento, que pueden generar conocimiento válido, esto al identificar en las obras del discurso las características que Hans-Georg Gadamer le atribuye al arte en general; en seguida, se reafirma la aseveración anterior comentando la conexión entre la hermenéutica y la ontología con los textos poéticos; por último, se desarrollan las ideas que Beuchot propone para una hermenéutica analógica aplicada a la literatura. Finalmente, una vez explicadas las razones por las que la hermenéutica analógica es capaz de interpretar textos poéticos, se responde por qué es adecuado estudiar «Edgar Aero poeta» a partir de la teoría de Beuchot.

2.1 Estudios de hermenéutica analógica y literatura en español

En el presente trabajo de tesis, se busca interpretar el poema «Edgar Aero poeta» de Edgar List con la metodología de la hermenéutica analógica propuesta por el filósofo mexicano Mauricio Beuchot. Por lo tanto, se exponen a continuación algunos textos en lengua española sobre el vínculo de esta hermenéutica con la literatura, además de un par de análisis literarios con base en ella. Al demostrar que la hermenéutica analógica ha sido empleada para la interpretación y comprensión de textos literarios, se busca reafirmarla como una herramienta adecuada para el estudio de obras del discurso.

Mauricio Hardie Beuchot Puente —Torreón, Coahuila, 4 de marzo de 1950— es un filósofo y sacerdote dominico mexicano. Estudió filosofía en la Universidad del Valle de Atemajac y realizó su maestría y doctorado en la Universidad Iberoamericana. Su principal línea de investigación ha sido la hermenéutica, pero también se ha interesado por la filosofía medieval y novohispana, la filosofía del lenguaje, la filosofía analítica y el estructuralismo. Según la información de la Academia Mexicana de la Lengua, de la cual es miembro desde 1997, es fundador e investigador del Seminario de Hermenéutica del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM y ha impartido clases de lógica y metafísica tomista en el Centro de Estudios de Filosofía y Teología de la Orden de Predicadores.

La hermenéutica analógica propuesta por Beuchot se ubica en una corriente de pensamiento que se remonta a la tercera década del siglo XX, cuando Martin Heidegger toma la hermenéutica de Wilhelm Dilthey y la introduce en la fenomenología de su maestro Edmund Husserl, esto en *Ser y tiempo* (1927). Después, su discípulo Hans-Georg Gadamer plantea una hermenéutica propiamente filosófica y la universaliza, sobre todo en las ciencias humanas, en *Verdad y método* (1960). A partir de entonces, diversos autores han aplicado la hermenéutica en enfoques también variados. Por ejemplo, Paul Ricoeur la aplica al símbolo,

al mito y a la historia —*Tiempo y narración* (1985)— y Gianni Vattimo, discípulo y traductor de Gadamer, la conecta con la ontología —*Más allá de la interpretación* (1994)—. A estos autores se les podrían sumar Maurizio Ferraris con *Historia de la hermenéutica* (1998) y Andrés Ortiz-Osés con *Amor y sentido. Una hermenéutica simbólica* (2003) (Conde Gaxiola 147-48). Asimismo, la hermenéutica analógica concuerda con las ideas de otros teóricos literarios como E. D. Hirsch y Wolfgang Iser, quienes están de acuerdo en que, a pesar de que los textos susciten una infinidad de interpretaciones, el lector no puede hacer decir a la obra cualquier cosa, sino que debe existir un criterio de objetividad —la intención del autor, la estructura de la obra— que legitime la adecuación de cada lectura.

Beuchot es autor de numerosos libros y artículos sobre hermenéutica. En este trabajo de tesis se citan dos textos principalmente: la segunda edición del libro *Tratado de hermenéutica analógica: Hacia un nuevo modelo de interpretación* (2000) y el artículo «Una hermenéutica analógica para la literatura» (2013), publicado en *Connotas*, una revista anual editada por la Universidad de Sonora. También se consideran algunas ideas expuestas en *Perfiles esenciales de la hermenéutica* (2008), especialmente sobre el símbolo.

En conjunto, sus obras lo convierten en un referente obligatorio a nivel mundial al tratarse de estudios sobre hermenéutica. Así lo expresa el filósofo canadiense Jean Grondin: «En francés, inglés o alemán, no tenemos libros como los suyos, que hablan de hermenéutica y de filosofía en un estilo tan directo, tan sencillo (una cualidad), tan didáctico» (citado en Francisco Carrera 70). De la prosa certera de Beuchot, Francisco Carrera destaca otra característica: la belleza. Cabe resaltar que el filósofo mexicano es también escritor de versos y sus cualidades líricas enriquecen la precisión de su prosa académica.

De este modo, la hermenéutica que propone Beuchot en los textos anteriormente mencionados se caracteriza por llevar a cabo una exégesis basada en el esquema de la

analogía, es decir, se coloca en un punto intermedio entre la univocidad y la equívocidad. Evita tanto una interpretación única como una relativista y considera las intenciones estéticas del autor proporcionalmente a la lectura del intérprete. Por lo tanto, la suya es una hermenéutica analógica, relacionada intrínsecamente a la literatura y utilizada, con anterioridad, para la interpretación de textos poéticos.

Acerca de la relación entre la hermenéutica analógica y la literatura se han publicado diversos artículos académicos, tesis y libros en lengua española. Resultan relevantes las obras *Hermenéutica analógica y literatura* (2000) de Caleb Olvera Romero, licenciado en Filosofía por la Universidad Autónoma de Aguascalientes, y *Ontología y poesía, en el entrecruce de la hermenéutica y la analogía* (2013) de Mauricio Beuchot, dos obras que aplican la hermenéutica analógica a la intersección entre la filosofía y la literatura. El libro de Olvera Romero resulta uno de los primeros intentos de aplicar la hermenéutica analógica al análisis literario. En general, estos libros buscan considerar la obra literaria como una fuente válida de conocimiento. Se presume que la poesía, al trabajar con el símbolo, resulta una forma de acceder al conocimiento del ser de las cosas. La analogía en la hermenéutica permite que la lectura de los textos poéticos alcance esta profundidad y no se limite a una revisión superficial de aspectos puramente lingüísticos.

Por su parte, destacan tres trabajos de tesis que llevan a cabo estudios poéticos a partir de la hermenéutica analógica. Primeramente, la tesis doctoral de María Guadalupe Edith Castañeda Ortiz, cuyo asesor fue el propio Beuchot y contó con la consultoría de Helena Beristáin, estudia la obra poética y ensayística de Octavio Paz en relación con la hermenéutica analógica. Castañeda considera que Paz formula, en el conjunto de sus poemas, una utopía para la humanidad con base en el concepto de la analogía, entendida esta como la unión de contrarios, como un acercamiento a la diferencia y la otredad que representa la

visión del poeta. El título de su trabajo es *Hermenéutica analógica y utopía en Octavio Paz* (2004) y su acceso se encuentra disponible en el repositorio institucional de la UNAM.

La tesis doctoral de Francisco José Francisco Carrera de la Universidad de Salamanca reúne a la hermenéutica analógica con la poesía japonesa y la pedagogía. Este trabajo se titula *Hermenéutica analógica, poética del haiku y didáctica de la creatividad* (2015). Su objetivo no es propiamente la interpretación de un texto poético, más bien, como indica el subtítulo del trabajo, Francisco elabora «una propuesta para desarrollar la interpretación, la comprensión y la creatividad literaria en el aula de lengua inglesa en educación primaria». Se da a la tarea de reflexionar sobre el proceso de interpretación textual y emplea los fundamentos de la hermenéutica analógica para desarrollar una propuesta didáctica que mejore la experiencia literaria en clases de habla inglesa.

También se encuentra la tesis de Elsa Adriana Zeferino Nieva para optar por el grado de maestra en Letras en la UNAM, titulada *Los símbolos en la poesía de Alejandra Pizarnik 1955-1965. Un acercamiento a través de la hermenéutica analógica* (2015). En este trabajo, se analizan cinco poemarios de la escritora argentina Alejandra Pizarnik, considerando los conceptos y la metodología de la hermenéutica analógica. Zeferino contextualiza la obra de Pizarnik, según la teoría de Beuchot, con la finalidad de interpretar y comprender los símbolos de su poesía.

Respecto a los artículos que se han publicado en español sobre la relación entre la hermenéutica analógica y la poesía, se encuentran, entre otros, los siguientes trabajos: «Hermenéutica analógica de la literatura: Entre lo estético y lo conceptual» (2012) de Astrid Helena Arregocés Solano; «Una hermenéutica analógica para la literatura» (2013) de Beuchot; «¿Para qué poemas en tierra de filósofos? La hermenéutica analógica de Mauricio Beuchot y la poesía» (2016) de Dominik Jarczewski; «La hermenéutica en la poesía de

Mauricio Beuchot» (2019) de Diana Alcalá Mendizabal; «La presencia de Ingmar Bergman en la poesía de Francisco Hernández. Una lectura desde la hermenéutica analógica» (2021) de Berenize Galicia Isasmendi. Estos artículos se pueden dividir en dos categorías: los que teorizan en abstracto sobre la relación entre la hermenéutica y la poesía y aquellos que interpretan la obra de algún poeta a partir de la hermenéutica analógica.

En la primera categoría, se encuentra el texto de Beuchot, publicado en *Connotas*, una revista literaria de la Universidad de Sonora. En este trabajo, el filósofo mexicano explica la relación entre la analogía, la metáfora y la metonimia con el objetivo de revelar la capacidad de su teoría para interpretar textos donde existe metaforicidad. La analogía como modo de significación abarca lo metafórico y lo metonímico, por lo que tiene la capacidad de realizar una interpretación en el sentido de cualquiera de esas dos figuras del lenguaje. Puesto que el eje del discurso científico es la metonimia y el de la poesía la metáfora, una herramienta interpretativa basada en la analogía funciona tanto en el análisis de textos científicos como poéticos, atendiendo especialmente el tipo de interpretación metafórica, pues la analogía se inclina a la equívocidad de la metáfora frente a la univocidad de la metonimia.

En ese mismo orden de ideas, se presentan los trabajos de Jarczewski y Arregocés. El interés del primero para este trabajo de tesis se encuentra en las reflexiones que realiza sobre el carácter metafísico de la poesía, reflexiones y comentarios que permiten comprender las obras del discurso como fuentes de conocimiento acerca del ser. Por su parte Arregocés también contribuye a esta idea. Argumenta, en la primera parte de su texto, que las obras del discurso son obras artísticas y, por ende, medios de acceso a la verdad. Esto lo demuestra al identificar los elementos propios del arte que propone Hans-Georg Gadamer —el juego, el símbolo y la fiesta— en la literatura.

En la segunda categoría, se hallan los artículos de Alcalá Mendizabal, quien analiza la poesía de Beuchot, y Galicia Isasmendi, quien se encarga de la obra poética de Francisco Hernández. Aunque los trabajos de ambas autoras se concentran en el análisis poético, también dan cuenta de la relación entre la hermenéutica analógica y la poesía. Por lo tanto, resultan recursos valiosos para el estudio de dos áreas humanísticas que, en primer término, podrían considerarse totalmente desvinculadas, como lo expresa Alcalá.

En consecuencia, los estudios existentes sobre la relación entre la hermenéutica analógica de Beuchot y la literatura permiten tomarla en cuenta como una teoría adecuada para la interpretación de textos poéticos. Además, se hallan antecedentes de análisis efectuados a partir de los conceptos de esta hermenéutica, por lo que su perspectiva analógica se puede considerar como una visión enriquecedora para la interpretación de obras literarias, puesto que la analogía favorece el equilibrio entre el univocismo y el equivocismo, entre una interpretación literal y una en el plano simbólico.

2.2 Fundamentos de la hermenéutica analógica

2.2.1 Hermenéutica

En 1997, se publica la primera edición de *Tratado de hermenéutica analógica* de Mauricio Beuchot, cuyas páginas presentan un modelo de interpretación que incorpora la analogía como su pieza fundamental. Este libro es una forma muy extendida de la ponencia que Beuchot presentó en el Congreso Nacional de Filosofía en 1993, la cual se tituló «Los márgenes de la interpretación: hacia un modelo analógico de la hermenéutica», nombre que comparte con uno de los capítulos elementales de su libro. El filósofo mexicano divide su obra en dos partes: la primera expone los fundamentos de la hermenéutica analógica, mientras que la segunda se trata de una aplicación de esta teoría a diversas disciplinas como la filología clásica, el psicoanálisis y la semiótica.

A continuación, se expone una síntesis de los fundamentos de la hermenéutica analógica para posteriormente aplicarlos a la interpretación de textos literarios. Con base en la obra de Beuchot, principalmente, y la de otros autores como Eco o Ricoeur, se explica la naturaleza teórica y práctica de la hermenéutica, su objeto —el texto— y su objetivo —la contextualización—, la *sutileza* como su metodología, el acto hermenéutico y sus elementos, el modelo analógico de la interpretación y las características de sus argumentos en relación con la «nueva retórica» de Chaïm Perelman, con el objetivo de aplicar estos fundamentos a la interpretación de literatura.

Originalmente, en la cultura occidental judeo-cristiana, la hermenéutica se encargaba de interpretar los textos de la Biblia, por lo que es común confundir esta exégesis bíblica con la hermenéutica actual. Sin embargo, Ricoeur aclara que «la exégesis consiste en la interpretación de un texto determinado y la hermenéutica es un discurso de segundo grado sobre las reglas de interpretación» («Retórica» 85). A pesar de esto, no se oculta su relación

de origen con la exégesis bíblica, que a raíz de la incorporación de la filología clásica en la modernidad alcanza su «auténtico nivel hermenéutico» (Ricoeur, «Retórica» 86). Esto significa que la hermenéutica asumió la tarea de interpretar textos cuya problemática —la comprensión inadecuada provocada por la distancia cultural— ya no era específica de los textos bíblicos, se extendió, por ejemplo, a los textos filosóficos y jurídicos. Así, interpretar comenzó a entenderse como «traducir un significado de un contexto cultural a otro según una supuesta regla de equivalencia de sentido» (Ricoeur, «Retórica» 86).

Siguiendo a Ricoeur, la hermenéutica se encarga de interpretar textos que se encuentran separados de su contexto original de producción, «con el fin de descubrir nuevas dimensiones de la realidad» («Retórica» 89). Beuchot coincide, pero rescata su parte científica al definirla como «el arte y ciencia de interpretar textos» (*Tratado* 15). La considera una ciencia además porque, como todo conjunto estructurado de conocimientos, posee ciertos principios que organizan al resto de sus enunciados: a partir de unos cuantos principios se estructuran los aprendizajes que va adquiriendo en la experiencia interpretativa. A su vez, se trata de un arte o técnica ya que aplica en la práctica los principios que organiza como ciencia. Por ende, la hermenéutica se entiende como un *corpus* ordenado de conocimientos, pero también como el conjunto de reglas en las que se disponen estos saberes para su adecuada aplicación (Beuchot, *Tratado* 18).

Esto explica su doble aspecto de ser teórica y práctica a la vez, característica que comparte con otros campos de estudio como la lógica. Gadamer comenta que, en consonancia con la tradición científica de la época moderna, la hermenéutica «No solo posee el arte de la interpretación, sino que se sabe justificar teóricamente el mismo» (*VM II* 96). De forma que se considera «primordialmente teórica y secundaria o derivativamente práctica, porque el que pueda ser práctica se deriva de su mismo ser teórica» (Beuchot, *Tratado* 22). De esta manera,

la hermenéutica se puede clasificar en hermenéutica *docens* y hermenéutica *utens*. La primera se refiere a la doctrina o teoría general del interpretar. En cambio, la hermenéutica *utens* se trata de «los instrumentos hallados en su estudio teórico para ser aplicados en la práctica, a saber, las *reglas* de interpretación» (Beuchot, *Tratado* 22).

Beuchot finaliza su definición aclarando que la hermenéutica se encarga especialmente de interpretar textos hiperfrásticos, aquellos textos que trascienden la palabra y el enunciado, y polisémicos, puesto que son estos los que más requieren del ejercicio de la interpretación (*Tratado* 15). Se insiste en la noción de texto, de obra escrita, porque, aunque en el intercambio oral de la palabra también se dan malas comprensiones, estas se pueden ir corrigiendo en el transcurso de la conversación con los interlocutores presentes. Existe una dificultad de comprensión que solo se presenta en la escritura, la dificultad «de que el sentido del discurso, separado de su locutor, deje de coincidir con la intención de este último» (Ricoeur, «Retórica» 85). Lejos de su autor, el texto se enfrenta solo al destino de su recepción y lectura.

Sin embargo, Conde Gaxiola propone que «un texto pueden ser muy diversas cosas, desde escritos, por supuesto, hasta acciones significativas, pasando por el diálogo, las obras de arte, etcétera» (147). De cualquier manera, resulta que el objeto de estudio de la hermenéutica es el texto, el objeto de la hermenéutica siempre se encuentra susceptible de ser textualizado. Así, su objetivo, o sea la finalidad de la interpretación, es «poner un texto en su contexto, evitar la incomprensión o la mala comprensión que surge del descontextuar» (Beuchot, *Tratado* 17). Para Beuchot, la comprensión es la finalidad del acto interpretativo, y la comprensión se relaciona con la contextualización, de forma que «la comprensión es el resultado inmediato y hasta simultáneo de contextualizar» (*Tratado* 17).

Por su parte, son tres los elementos del acto hermenéutico: el texto, el autor y el lector o intérprete. A la hora de interpretar el texto, las intenciones del autor y el lector entran en conflicto. Si se le da prioridad al lector, surge una lectura subjetivista. En cambio, si la prioridad se le otorga al autor, la lectura se vuelve objetivista. Lo primero resulta en la arbitrariedad y el caos, lo segundo se estima como una meta inalcanzable (Beuchot, *Tratado* 27). Umberto Eco en *Los límites de la interpretación* explica este conflicto de la siguiente manera: primeramente, existe un debate entre un enfoque generativo —el texto dice a través de sus características presuntamente objetivas— y uno interpretativo —el destinatario, según sus pulsaciones, hace decir al texto—. A partir de esto entran en juego la *intentio auctoris*, la *intentio operis* o intención del texto y la *intentio lectoris*. En el debate clásico participan quienes buscan en el texto lo que quiso decir el autor y quienes buscan lo que el texto dice sin importar qué diga este. Al aceptar esto último, la discusión prosigue para decidir si se busca lo que el texto dice por su coherencia intrínseca o lo que el lector le hace decir según sus propios sistemas de significación. Ante esta situación, Eco propone que «habría que estudiar la amplia tipología que nace del cruce de la opción entre generación e interpretación y la opción entre intención del autor, de la obra o del lector» (Eco 29).

La estética de la recepción, por ejemplo, toma en cuenta la subjetividad del lector, «pero no niega que las interpretaciones que se dan del texto deban ser proporcionadas con respecto a una hipótesis sobre la naturaleza de la *intentio* profunda del texto» (Eco 32). Igualmente, una semiótica de la interpretación —teorías del lector modelo y de la lectura como actos de colaboración— tiene presente al lector como constituyente del texto y evalúa su *intentio lectoris* tomando como criterio la *intentio operis* (Eco 32). Esta última consiste, según Eco, basado en Agustín de Hipona, en que una interpretación puede ser aceptada si es

válida en un punto del texto y no es puesta en tela de juicio en ninguna otra de sus partes (40).

En consecuencia, el acto hermenéutico según el semiólogo italiano parte del lector que formula una conjetura sobre la intención del texto, la cual debe ser aprobada por este en su conjunto, lo cual no quiere decir que se reduzca el número de interpretaciones válidas a una sola, más bien significa que «las conjeturas [interpretativas] deberán ser probadas sobre la coherencia del texto, y la coherencia textual no podrá sino desaprobar algunas conjeturas aventuradas» (Eco 41). Así, para Eco la intención del texto es la que rige la validez de la interpretación, mientras que en la teoría de Beuchot, debido a la tendencia de la hermenéutica hacia lo equívoco, hacia la subjetividad del lector, el intérprete debe inclinarse a la *intentio auctoris* como el criterio de objetividad: «de lo que se trata es de llegar a una mediación prudencial y analógica en la que la intención del autor se salvaguarda con la mayor objetividad posible, pero con la advertencia de que nuestra intencionalidad subjetiva se hace presente». (Beuchot, *Tratado* 27-28). Esto se presenta como una alternativa analógica, y el filósofo mexicano se refiere a la intención del texto como intermedia entre la intención del autor y el lector.

Eco identifica históricamente dos concepciones opuestas de la interpretación: en la primera, se cree que interpretar es revelar la intención del autor —univocismo—, mientras que la segunda considera que «los textos pueden interpretarse infinitamente» —equivocismo— (357). Así, el univocismo busca la objetividad, pretende descifrar la intención del autor independientemente de la interpretación que puedan realizar los lectores. Lo unívoco es lo que se dice de un conjunto de cosas en un sentido idéntico, por lo tanto, considera que la diversidad no existe. La hermenéutica univocista afirma que solo una interpretación puede ser válida o verdadera. En el otro extremo, la hermenéutica equivocista

asegura la validez de todas las interpretaciones. De esta forma, considera que los textos pueden interpretarse hasta el infinito. Lo equívoco es lo que se dice de un conjunto de cosas en un sentido por completo diverso, es lo totalmente diverso (Beuchot, *Tratado* 37-39).

La obra de Terry Eagleton *Una introducción a la teoría literaria* (1983) permite observar cómo históricamente las figuras de la literatura se han inclinado hacia un extremo u otro. Así, en la corriente equivocista puede incluirse a Stanley Fish, quien cree que «lo que el texto nos "hace" se reduce, en realidad, a lo que nosotros le hacemos al texto; es cuestión de interpretación. El objeto de la atención crítica es la estructura de la experiencia del lector, no alguna estructura "objetiva" que se encuentre en la obra» (Eagleton 107). Fish se posiciona en contra del univocismo al considerar una ilusión objetivista pensar que el texto guarda un sentido único a la espera de ser develado por el lector, incluso llegando a afirmar que «en la obra misma no hay absolutamente nada . . .» (Eagleton 108). No obstante, el mismo Eagleton aclara que:

Carece de toda justificación afirmar que se puede hacer que un texto literario signifique cualquier cosa . . . El lenguaje es un campo de fuerzas sociales que nos modelan profundamente. Es un desvarío académico considerar la obra literaria como una palestra de infinitas posibilidades que van más allá de ella misma (110).

Roland Barthes también opina que «no se puede lograr que la obra signifique cualquier cosa» (Eagleton 167), aunque define a la obra como un espacio no al que el intérprete deba adaptarse, sino donde este puede trabajar con desenvoltura:

El texto «escribible», por lo general modernista, carece de significado preciso y de «significados» (participio pasivo) fijos, está compuesto de varios elementos difusos, constituye un tejido inagotable o una galaxia de significantes, una tela inconsútil de códigos y fragmentos de códigos, a través de los cuales el crítico puede abrir su propia brecha aventurera (Eagleton 167).

Por otro lado, cerca del univocismo se encuentra Roman Ingarden quien afirma que «el texto viene equipado de antemano con sus "indeterminaciones", y el lector debe "concretizarlo correctamente"» (Eagleton 102). Aquí el trabajo del lector se reduce a encontrar la forma adecuada de llenar los espacios indeterminados de la obra, por lo que su libertad se halla bastante limitada en comparación a la perspectiva de Fish.

Al igual que Eco al tratarse de las diversas intenciones que convergen en la obra, Wolfgang Iser encuentra en el texto una solución al univocismo y al equivocismo. Eagleton explica que Iser «permite al lector un mayor grado de colaboración con el texto: cada lector tiene libertad para actualizar la obra de diferentes maneras, y no existe una interpretación correcta y única que agote el potencial semántico» (Eagleton 102). Al mismo tiempo, no se deja llevar por la corriente de los sentidos infinitos. A partir de un pensamiento funcionalista, Iser propone que la interpretación de un texto será inadecuada si el lector no logra adaptar con coherencia cada uno de sus elementos.

El concepto que tiene Iser del texto está emparentado con las ideas de Fish, ambos afirman que sin la participación activa del lector, quien se encarga de «concretizarlo», no existe obra literaria: «el texto no pasa de ser una serie de indicaciones dirigidas al lector, de invitaciones a dar significado a un trozo escrito» (Eagleton 97-98). Sin embargo, Iser no expresa con esto que cualquier lectura sea válida: «Para que una interpretación sea

interpretación de este texto y no de otro, en alguna forma debe exigirla lógicamente el mismo texto . . . la obra ejerce cierto grado de determinación sobre la respuesta del lector, pues de no ser así la crítica parecería caer en una total anarquía» (Eagleton 107).

Como es apreciable, tanto la hermenéutica univocista como la equivocista se refutan a sí mismas. El hecho de que una sola interpretación sea válida niega la hermenéutica, debido a que esta se encarga del estudio de textos polisémicos, con más de un sentido. Esto va en contra del propio acto interpretativo, puesto que, si el sentido se capta directa o mecánicamente, no hay lugar para la interpretación. También el equivocismo se autorrefuta, guarda una contradicción en los elementos que lo componen: «Que todo es relativo es un enunciado absoluto» (Beuchot, *Tratado* 39). Pero, si el absolutismo de lo unívoco no es una idea congruente de la interpretación y el relativismo absoluto de lo equívoco tampoco lo es, ¿cómo se puede entender la hermenéutica adecuadamente?

Beuchot, al igual que Iser, propone como solución un relativismo relativo, o sea, un relativismo con límites. Explica que en el mundo existen tanto cosas relativas como cosas absolutas: «Hay unas cuantas cosas que son universales y necesarias (ideas, en el plano teórico, y valores, el plano ético o práctico, y lo son según cierta jerarquía y gradación), aunque la mayoría son singulares y contingentes» (*Tratado* 42-43). En el relativismo relativo entra en acción el concepto de la analogía, la cual se encarga de limitar el relativismo en la hermenéutica acercándolo a la objetividad a partir de la intencionalidad del autor —no elementos propios del texto o «indeterminaciones» como afirmaba Ingarden—. Beuchot propone una hermenéutica analógica intermedia entre el univocismo y el equivocismo.

Cabe resaltar que Ricoeur también se acerca a la analogía cuando habla de la argumentación en la hermenéutica, insiste en que no se trata de argumentar para convencer sobre la superioridad de una interpretación, o sea que no se busca recrear una situación de

univocidad. En cambio, el objetivo de la argumentación hermenéutica es proponer un rango de interpretaciones válidas que permitan una mejor comprensión. Por lo tanto, la restricción a un número finito de posibilidades, evitan también la equivocidad («Retórica» 87). Y esta es, precisamente, la función de la analogía en la hermenéutica: evitar la univocidad y la equivocidad en la interpretación.

2.2.2 Analogía

Antes de explicar en qué consiste la hermenéutica analógica, es menester presentar algunas consideraciones sobre la analogía. Antonio Núñez Martínez comenta que la analogía «es la base y el alma de todo el lenguaje humano; el hombre entiende, conoce y razona por medio de comparaciones y ejemplos, porque el entendimiento, por su natural tendencia a la unidad, se inclina a descubrir los vínculos y relaciones entre las cosas diversas» (citado en Castañeda 66). Eagleton afirma que todo lenguaje es metafórico, siendo la metáfora una de las formas de la analogía, «pues substituye con su presencia la posesión directa y sin palabras del objeto» (199). Poseyendo la analogía esta importancia capital como un modo de significación que sustenta la base del lenguaje, Beuchot la aplica en la unificación de una hermenéutica univocista y otra equivocista a partir de su relativismo relativo.

En el prólogo de *Hermenéutica analógica y literatura*, libro de Olvera Romero, Beuchot cuenta que la analogía fue descubierta por los pitagóricos cuando buscaban una solución para los números irracionales. La heredó Platón y en él se manifestó sobre todo en la forma. Llegó entonces a Aristóteles, revelándose en el decir algo de muchas maneras y en su ideal de la medida. A partir de la Edad Media, momento en que tuvo la analogía una de sus principales expresiones en la pugna entre una exégesis literal y una alegórica de la Biblia, pasó por Tomás de Aquino, los poetas barrocos —debido la abundancia de símbolos— y los

románticos —aproximándose al equivocismo— hasta la actualidad, con autores como Charles Sanders Peirce, Gaston Bachelard, Nicholas Rescher y Octavio Paz.

En *Los hijos del limo*, Paz estudia la analogía y la ironía a partir de los poetas románticos ingleses y alemanes y el simbolismo francés. En abstracto, Paz define la analogía como «la ciencia de las correspondencias . . . no vive sino gracias a las diferencias: precisamente porque esto *no es* aquello, es posible tender un puente entre esto y aquello. . . El puente no suprime la distancia: es una mediación; tampoco anula las diferencias: establece una relación entre términos distintos» (109). Beuchot comparte la concepción de la analogía como una mediación, pero, mientras Paz continúa su explicación enfocado en la poesía, el filósofo mexicano la aplica a la hermenéutica. Paz se concentra en el romanticismo y explica la analogía a partir de la escisión del ser y su búsqueda de unidad con la naturaleza. En cambio, con la analogía, Beuchot pretende establecer un puente entre el univocismo y el equivocismo en la interpretación de textos.

Beuchot desarrolla el concepto de la analogía, enfrentando las ideas de los filósofos presocráticos Heráclito y Parménides: «consiste en evitar la tan temida unificación o identificación simplificadora, la monolitización del conocer, la entronización parmenídea de la mismidad; pero también consiste en evitar la nociva equivocidad, la entronización heraclíteica de la diferencia, la coronación del relativismo» (*Tratado* 43). La analogía no borra las diferencias, identifica lo diverso, permite la multiplicidad de sentidos en un texto, pero no se pierde en un infinito de posibilidades, sino que sujeta esos sentidos con base en cierto orden que permita la generación de conocimiento objetivo, al cual se aspira como un ideal regulador (*Tratado* 150).

La analogía se orienta naturalmente hacia lo equívoco, por lo que el intérprete debe contrarrestar ese impulso y dirigirla hacia la univocidad. Dejarla partir hacia la equivocidad

sería no respetar la finitud del ser humano, negar la oportunidad de generar cualquier conocimiento válido. Aunque el universo sea potencialmente infinito, la conciencia mortal del ser humano es finita y solo permite conocer una fracción de este. Así, en la interpretación, se opta por un número reducido de sentidos que el contexto determina y permite ordenar según se acerquen más a la verdad (Beuchot, *Tratado* 52-53).

Existen cuatro clases de analogía: 1) de desigualdad, 2) de atribución, 3) de proporcionalidad propia —metonímica—, 4) de proporcionalidad impropia o trópica —metafórica—. Primeramente, la analogía de desigualdad se encuentra próxima a lo unívoco. Beuchot la explica con la palabra «cuerpo», pues con este solo nombre se designan objetos muy distintos entre sí; en aras de la identidad, la diversidad casi se pasa por alto. En segundo lugar, la analogía de atribución, también llamada de principalidad, consiste en que el sentido de un término se aplica primero a un analogado principal y, en consecuencia, a otros analogados secundarios que son parecidos a él y por eso su relación es más o menos adecuada. «No se trata de un significado único ni de una interpretación única, como en la hermenéutica univocista, sino de una interpretación principal que norma o dirige y estructura a las demás que han de ser válidas o adecuadas» (Beuchot, *Tratado* 54). Beuchot toma como ejemplo la palabra «sano», que se dice del organismo de modo primario y, por ende, del alimento, la medicina, etc.

En tercer lugar, la analogía de proporcionalidad «compara cosas como porciones en relación; esto es, muestra una relación compleja de porciones» (Conde Gaxiola 150). Puede ser de proporcionalidad propia o impropia. La analogía de proporcionalidad propia, en comparación a la de atribución, se acerca más a la igualdad, ya que en ella los sentidos del término se relacionan entre sí mediante un valor en común, dentro de un margen que evita la disparidad, y no jerárquicamente con un analogado principal y otros secundarios (Beuchot,

Tratado 55). Por ejemplo: «Los cimientos son a la casa lo que los pies al animal» o «El instinto es al animal lo que el intelecto al hombre», frases que Conde Gaxiola (150) toma de Aristóteles.

Por último, la analogía de proporción impropia o trópica surge cuando el significado es metafórico. Según Beuchot, las clases anteriores de analogía pertenecen al ámbito de la metonimia, mientras que la analogía de proporción impropia es la metáfora, la cual resulta próxima a la equivocidad. Aunque en ella predomina la diversidad, «es también semejanza, tiene su porción de igualdad; y por eso puede dar conocimiento» (Beuchot, *Tratado* 54). Un ejemplo de analogía de proporcionalidad impropia es la frase «El prado ríe», misma que se podría entender como «Las flores son al prado lo que la risa al hombre» (Conde Gaxiola 150).

En suma, Beuchot considera que la analogía es «una equivocidad sistemática y controlable, que no hace perder la capacidad de efectuar inferencias válidas, pues se están coordinando los diversos significados en un margen del que no se salen» (*Tratado* 113). Aclara que la analogía se orienta hacia lo equívoco y es menester del intérprete dirigir su sentido hacia la verdad o adecuación hermenéutica, hacia lo unívoco, para que la lectura realizada pueda considerarse válida.

Llegados a este punto, se afirma que el modelo analógico de la hermenéutica se encuentra entre lo unívoco y lo equívoco: permite un rango mayor de interpretaciones válidas en comparación con el univocismo, pero no acepta un número infinito de interpretaciones, incluso contradictorias, como el equivocismo. Más bien propone un grupo reducido de interpretaciones válidas que se ordenan en consideración del texto y el autor (Beuchot, *Tratado* 11). Sin embargo, debido a que la propia analogía es vista como una equivocidad

sistemática, la hermenéutica analógica tiende más a lo equívoco que a lo unívoco. Se dice que es primariamente diversa y secundariamente idéntica (Beuchot, *Tratado* 44).

2.2.3 Hermenéutica analógica

La hermenéutica analógica está inspirada en la doctrina de la analogía de Aristóteles y los filósofos medievales: «. . . el lenguaje y el discurso analógico eran para Aristóteles y los medievales la estrategia . . . para cercar en algún punto el significado, así fuera de manera aproximativa, y para determinar o delimitar la interpretación sin cerrarla» (Beuchot, *Tratado* 52). Como se ha revisado, el modelo analógico se encarga justamente de esto: delimita la infinitud de interpretaciones del equivocismo, pero no reduce el acto hermenéutico a un único sentido posible como el univocismo; maneja, en cambio, un significado analógico.

En efecto, el significado que se maneja en el modelo de la hermenéutica propuesta por Beuchot es analógico, debido a que admite un rango de variabilidad. Estas variables se encuentran dentro de un margen determinado del cual no pueden salir. «Por esa variabilidad, no se trata de univocismo; más por esa determinabilidad de los márgenes, no se trata de equivocismo. Es una variabilidad analógica, es equivocidad sujetable . . . aun sin llegar a la univocidad no se nos desliza hasta la equivocidad y nos brinda un conocimiento aceptable» (Beuchot, *Tratado* 55-56). De esta forma, el significado analógico permite que un texto tenga varias interpretaciones, las cuales se jerarquizan según su validez. El intérprete determina esta validez según la intención del autor, pues esta resulta el criterio de verdad o de validez interpretativa (Beuchot, *Tratado* 56).

Una idea similar a la determinabilidad de los márgenes de la interpretación que menciona el filósofo mexicano se puede encontrar en la obra *Validity In Interpretation* de E. D. Hirsch: «Puede haber un gran número de interpretaciones válidas, pero todas ellas deben

moverse dentro del “sistema de las expectativas y probabilidades típicas” que permite el significado que pretendió el autor» (Eagleton 87). Beuchot y Hirsch coinciden en que la equivocidad desmedida en la interpretación se evita limitándola desde la intención del autor. A esto, el crítico literario norteamericano añade la distinción entre significación y significado. Considera que el autor plasma un significado en su obra que resulta constante a través de la historia, aunque las significaciones que le dé el lector varíen con el tiempo. Sobre esto, Beuchot sería claro al afirmar que la intención del lector se supedita a la del autor para enriquecerla, mas no al punto de distorsionarla (*Tratado* 53-56).

Se ha dicho que la intención del autor es el criterio de verdad, validez interpretativa o adecuación hermenéutica, pero esta intención en realidad resulta inalcanzable. ¿Qué lugar ocupan en este caso el intérprete o el texto? Para J. Hillis Miller una interpretación adecuada no consiste en acercarse a la intención del autor, sino en profundizar en la estructural textual. Según esta profundización se hablará del grado de validez de la lectura o si el intérprete ha caído en una equivocación (citado en Eco 42).

Por su parte, la hermenéutica analógica considera la *intentio auctoris* y la *intentio lectoris* de las que hablaban los medievales para proponer una relación entre la intención del autor y la intención del lector, en la que la primera predomina sobre la segunda. De manera que el acto interpretativo no resulta por completo objetivo ni subjetivo. Estos factores convergen en él. Aunque la subjetividad predomina, no por ello se deja de perseguir la verdad textual: aún es posible determinar interpretaciones más adecuadas que otras y jerarquizarlas a partir de su aproximación a la intención autoral. En este punto, Beuchot hermana las distintas intenciones en pugna y presenta la intersubjetividad como la vía más eficaz para alcanzar la verdad. Según sus palabras, esta vía se encuentra «en el diálogo y la discusión

con los demás de la misma comunidad o con los pertenecientes a otras comunidades» (*Tratado 58*).

En cuanto a la metodología de la hermenéutica, esta se conoce como *sutileza*, la cual le permite al intérprete reconocer los sentidos de un texto polisémico, pero, sobre todo, le permite hallar el sentido auténtico ligado a la intención del autor o del texto. En efecto, esta sutileza se refiere al entendimiento de un texto, a la explicación y exposición de su sentido y a la aplicación de este en el contexto histórico del hermeneuta (Beuchot *Tratado 35*). Beuchot explica que, en la Edad Media, esta «consistía en encontrar siempre una posibilidad en donde otros no la veían . . . Pero también tiene que ver con las distinciones en la interpretación (de la Biblia y de la teología), ya que las distinciones llevan a una mayor precisión y síntesis» (*Tratado 23*). La sutileza se logra distinguiendo, introduciendo distinciones que mejoran las propuestas de interpretación, lo que concuerda con el predominio de la diferencia en la analogía.

En concreto, «era vista como un transponer el sentido superficial y tener acceso al sentido profundo e inclusive al oculto. O como encontrar varios sentidos cuando parecía haber solo uno» (Beuchot, *Tratado 16*). Es decir, con la sutileza el hermeneuta supera la univocidad, pues le permite encontrar en el texto más de un sentido, pero no se conforma tan solo con mostrar esta multiplicidad de sentido, ya que eso sería caer en el equivocismo, sino que pretende hallar el sentido más aproximado a la intención del autor, misma intención que se haya plasmada en el texto que ha creado. Así, la sutileza logra alcanzar la analogicidad. (Beuchot, *Tratado 16*). El hermeneuta busca que su interpretación sea una síntesis novedosa de las otras interpretaciones, busca encontrar un camino que aún no ha sido descubierto y cumplir así con la virtud característica de la interpretación: la sutileza interpretativa o analogía aplicada.

Beuchot presenta con ligeros ajustes los pasos en los que Andrés Ortiz-Osés divide la metodología de la hermenéutica: *subtilitas implicandi*, *subtilitas explicandi* y *subtilitas applicandi*. Estos momentos de la metodología de la hermenéutica suceden precisamente en ese orden, puesto que son trasladados a la semiótica. La implicación o sintaxis se halla en primer lugar porque sin el significado sintáctico no puede haber semántica ni pragmática. En este momento, se aborda desde el significado textual e intratextual hasta el intertextual. En segundo lugar, se encuentra la explicación o semántica, donde se plantea el significado del texto ya no como sentido, sino como referencia; se ve su relación con los objetos para descubrir cuál es su mundo, su referente real o imaginario. En tercer lugar, la aplicación o pragmática es el momento más propiamente hermenéutico, ya que en él considera la intención del autor y se inserta el texto en su contexto histórico-cultural (Beuchot, *Tratado* 23-25).

La aplicación pragmática puede entenderse como captar la intencionalidad del autor a través de la del propio intérprete, lo cual ocurre después de una labor sintáctica o de implicación —reglas gramaticales— y de la labor semántica o de explicación —búsqueda del mundo correspondiente al texto—. Gracias a la aplicación pragmática se puede hablar de adecuación hermenéutica o validez interpretativa, ya que esta acerca al intérprete a la objetividad que significa la intención del autor, la denominada *intentio auctoris* (Beuchot, *Tratado* 25).

En consecuencia, en el texto existen tres tipos de verdad: la verdad sintáctica se trata de pura coherencia al interior del texto o con otros textos con los que se relaciona; la verdad semántica se refiere a la correspondencia del texto con la realidad, ya sea con sucesos del presente o del pasado o, incluso, con mundos imaginarios; y la verdad pragmática, la cual se entiende como una convención entre los intérpretes o con el autor, una convención respecto

a la interpretación propuesta, aun con elementos subjetivos fuera del texto (Beuchot, *Tratado* 25). Olvera Romero comenta que «. . . ante la carencia de la Verdad con mayúscula» (25), la hermenéutica se auxilia de estas verdades, debido a que no se desenvuelve en el campo de lo verdadero, sino en el de las interpretaciones, de los sentidos posibles.

Se han comentado con anterioridad los elementos del acto hermenéutico —autor, texto y lector o intérprete—, ahora que se conoce la metodología de la sutileza es posible presentar el funcionamiento de este acto complejo, cuya finalidad es «comprender y contextualizar un texto» (Beuchot, *Tratado* 32). El acto de la interpretación integra la pregunta hermenéutica, el juicio hermenéutico —tesis o hipótesis— y la argumentación hermenéutica, en la que el principal argumento es mostrar la validez de la contextualización realizada (Beuchot, *Tratado* 25-26).

Además, «Peirce veía el acto de interpretación como abductivo» (Beuchot, *Tratado* 26). Para este filósofo norteamericano, el esquema lógico de la abducción es el único que permite generar nuevas ideas, puesto que explica acontecimientos empíricos a partir de enunciados que tienen forma de conjeturas o probabilidades (Vázquez Reyes, párrafo 7). A diferencia de la deducción o la inducción, la finalidad de la abducción es comprender un hecho o fenómeno a partir de una hipótesis explicativa que pretende ser la más acertada o probable. Esto es lo que favorece el surgimiento de ideas novedosas. Así, en concordancia con el esquema abductivo, el hermeneuta en el acto de interpretación formula una hipótesis explicativa ante el fenómeno que es el texto, y esta hipótesis debe argumentarse para ser validada.

De esta forma, en el proceso hermenéutico primero surge, frente al texto, una pregunta interpretativa que requiere una respuesta —juicio interpretativo—, ya sea una tesis o una hipótesis, y para comprobar esta respuesta se sigue una argumentación interpretativa

(Beuchot, *Tratado* 32). La pregunta interpretativa se enfoca siempre en la comprensión, se cuestiona, por ejemplo, el significado del texto o hacia quién va dirigido. Por su lado, el juicio interpretativo comienza siendo una hipótesis, la cual al comprobarse se convierte en una tesis, esto al des-condicionalizarla por medio de un razonamiento hipotético-deductivo: «Se trata de un razonamiento o argumento de abducción» (Beuchot, *Tratado* 32). En efecto, la argumentación interpretativa convierte el juicio hipotético en categórico al seguir una inferencia abductiva. Esta argumentación puede incluir elementos retóricos, pues sirve también para convencer al resto de los integrantes de la comunidad hermenéutica acerca de la interpretación elaborada (Beuchot, *Tratado* 35). En el siguiente apartado, para terminar la explicación de los fundamentos de la hermenéutica analógica, se responde cómo es la argumentación en esta teoría.

2.2.4 La argumentación en la hermenéutica analógica

La hermenéutica y la argumentación, sobre todo la retórica, son inseparables, ya que el hermeneuta debe convencer a la comunidad hermenéutica de que su interpretación es adecuada. Sin la argumentación nadie tendría por qué aceptar ninguna interpretación como válida (Beuchot, *Tratado* 87). Ricoeur, al abordar la relación entre la retórica, la poética y la hermenéutica, comenta que, si bien el acto interpretativo requiere explicar más para comprender mejor y decidir entre todas las interpretaciones la más adecuada, la finalidad de la argumentación no es proponer una sola interpretación como válida, sino «mantener abierto un espacio de variaciones» («Retórica» 87). No se trata de que algo signifique más que otra cosa, más bien se busca enriquecer la interpretación y que el texto dé más que pensar, por lo que Ricoeur ve más cercana la hermenéutica a la poética que a la retórica, pues se trata de despertar la imaginación más que de persuadir («Retórica» 87). Tomando esto en cuenta,

¿cómo es la argumentación en la hermenéutica analógica?, ¿cuál es la naturaleza de su argumentación? Beuchot relaciona su teoría de la interpretación con la nueva retórica propuesta por el filósofo belga Chaïm Perelman, quien trabajó junto con Lucie Olbrechts-Tyteca.

Esta nueva retórica trata de analizar «los medios utilizados por las ciencias humanas, el derecho y la filosofía para probar sus tesis» (González Bedoya 17). En el prólogo a la obra de Perelman y Olbrechts, se comenta que la nueva retórica «pretende rehabilitar la retórica clásica menospreciada durante la Edad Moderna como sugestión engañosa o como artificio literario» (González Bedoya 15). Por esto, Perelman se despreocupa de la estética y de la teoría de la ornamentación. Asimismo, retoma la concepción de Aristóteles sobre la lógica como una ciencia de la demostración y la retórica como una ciencia de lo probable, de la argumentación. Se afirma que la retórica forma parte de la filosofía, puesto que no demuestra, sino que argumenta (González Bedoya 15-16).

Perelman advierte que, desde Descartes, la razón ha estado limitada al campo lógico-matemático; sin embargo, las verdades logradas por el razonamiento formal también están determinadas histórica, psicológica y sociológicamente, por lo que el pensamiento apodíctico-demostrativo y el dialéctico-retórico están más conectados de lo que suele pensarse (González Bedoya 16-17). Así, la teoría de la argumentación de Perelman complementa la teoría de la demostración de la lógica formal. Perelman supedita la razón teórica de la ciencia —categorías de verdad y evidencia y método demostrativo— a la razón práctica de la retórica, la dialéctica y la filosofía —categorías de lo verosímil y método argumentativo-justificativo— (González Bedoya 17). Debido a esta nueva argumentación, se considera posible aplicar la razón al mundo de los valores, de las ciencias humanas (González Bedoya 17).

Además, se debe precisar que en la nueva retórica «el carácter temporal (históricamente situado) de la argumentación» se toma muy en cuenta (Beuchot, *Tratado* 84). Esta es una argumentación situada porque se da frente a un auditorio concreto. De modo que Perelman identifica al menos tres clases de auditorios: el que recibe directamente el diálogo; el universal, en el cual se pretende apelar a todos los seres racionales; y el que uno mismo crea en la autodeliberación (Beuchot, *Tratado* 83). Por lo tanto, la argumentación situada resulta siempre dialógica.

Hay que mencionar que no solo la argumentación es situacional, también lo es la interpretación, la cual «queda modelada y sujeta por los criterios históricos ricamente relativos de una cultura en particular . . .» (Eagleton 91-92). Esta afirmación, que choca con el univocismo, revaloriza la intención del lector al imposibilitar el anhelo objetivista de leer en el «vacío» y de conocer un texto literario «tal cual es». La interpretación que cierto lector realice de una obra literaria dependerá en gran medida de su posición social e histórica (Eagleton 105).

Volviendo a la argumentación situada, según Beuchot, esta sigue reglas lógicas, pero el filósofo insiste en el cuidado de las premisas, la claridad de las nociones y la fuerza de su evidencia; se insiste en evitar falacias y en el empleo de figuras retóricas para la discusión (*Tratado* 87). Las figuras retóricas «son herramientas argumentativas que sirven para convencer de lo que se ha interpretado» (Beuchot, *Tratado* 89) y cobran mayor relevancia cuando en la interpretación se presentan elementos valorativos y no solo descriptivos. Precisamente, la nueva retórica de Perelman se entiende como una lógica de lo valorativo, desde donde pretende alcanzar cierto grado de objetividad al superar la «falacia naturalista» que separa el hecho del valor (Beuchot, *Tratado* 89).

A su vez, la argumentación situada, junto con la retórica, no busca alcanzar la verdad, sino la verosimilitud, lo razonable sobre lo puramente racional. La filosofía y la retórica plantean los problemas desde el comienzo: aportan pruebas probables, razonables o preferibles (González Bedoya 16). Esto es lo mismo que se encuentra en la hermenéutica analógica, la cual no se cierra a una sola interpretación univocista, sino que se abre a un área analógica que admite algunas interpretaciones como válidas. Con este margen determinado, se evita también la equivocidad, la cual considera hasta el infinito las posibles interpretaciones (Beuchot, *Tratado* 89).

Una vez realizada esta síntesis de los fundamentos de la hermenéutica analógica, se pueden ver aplicadas las ideas de Beuchot en la interpretación de textos literarios, considerando siempre que la finalidad del acto hermenéutico es la comprensión, por lo cual un texto es colocado en su contexto y se presentan argumentos que apoyen esa precisa contextualización. La sutileza, es decir, la metodología de la hermenéutica, le brinda al intérprete la capacidad de discernir entre los distintos sentidos de un texto para encontrar el más razonable, según las intenciones —autor, lector, texto— que convergen en él. Junto con la analogía, que media entre la intención del autor y el lector, la sutileza permite alcanzar el significado más adecuado, especialmente en textos polisémicos, como es el caso de los textos literarios, donde la metafóricidad dispara las posibilidades del significado.

2.3 La hermenéutica analógica en la interpretación de obras literarias

Este apartado busca dilucidar la relación entre la hermenéutica analógica y la literatura, por lo que se subdivide en cuatro partes: en la primera, se ofrece una justificación de la interpretación de las obras literarias, afirmando que al tratarse de obras de arte se puede acceder a un conocimiento especial a través de su comprensión. Se reafirma la condición de los textos literarios como obras artísticas a partir de los elementos propios del arte que propone el filósofo alemán Hans-Georg Gadamer; a saber, el juego, el símbolo y la fiesta, enfatizando especialmente en el elemento simbólico, puesto que la hermenéutica analógica de Beuchot se dirige hacia la interpretación de esa clase de signos.

Sumado a esto, para argumentar que la comprensión de la obra literaria es una forma de acceder al conocimiento del ser, se explica en una segunda parte la conexión entre la poesía y la ontología. Se cuestiona qué es la hermenéutica aplicada a ella y se discuten sus implicaciones. De esta manera, se pretende responder por qué es importante la interpretación de obras literarias, sobre todo desde una hermenéutica analógico-icónica del símbolo capaz de distinguir el contenido ontológico de los textos que interpreta.

En la tercera parte, se expone la utilidad de la hermenéutica analógica para la interpretación de textos literarios en los que predomina la metafóricidad. Se presenta el concepto de la analogía como abarcador de la metáfora y la metonimia, los pilares del discurso humano según Roman Jakobson, por lo que la hermenéutica analógica se plantea como moduladora entre el sentido literal y el sentido alegórico que pueden tener los textos. De modo que, al abarcar la metáfora y la metonimia, la hermenéutica analógica se considera capaz de interpretar proporcionalmente tanto un discurso científico como uno poético. En el último apartado, estas ideas son aplicadas a la composición «Edgar Aero poeta» de List.

2.3.1 La obra literaria como una forma de conocimiento

¿Bajo qué condiciones el discurso puede considerarse una obra? Ricoeur, en *Del texto a la acción*, comenta que la misma palabra «obra» remite a la noción de producción o de trabajo; en este caso, se trata de tener en cuenta al lenguaje como una materia a la cual el individuo le impone una forma, se refiere a que al discurso se le aplica una práctica y una técnica. Ricoeur cita a Granger para afirmar que el trabajo es la actividad práctica que resulta en obras (*Del texto* 101). De esta forma, al trabajar con el lenguaje, el resultado es la obra discursiva.

Según el mismo autor, «Composición, pertenencia a un género, estilo individual» son los tres rasgos distintivos del concepto de obra del discurso (*Del texto* 101). A esto podría agregarse que la obra discursiva desatiende la referencia al mundo real, no existe una situación común al lector y al escritor, en aras de un tratamiento estético del lenguaje. Respecto a la composición añade: «una obra es una secuencia más larga que la oración, que suscita un problema nuevo de comprensión, relativo a la totalidad cerrada finita y cerrada que constituye la obra como tal» (Ricoeur, *Del texto* 100-01). El problema de interpretación surge de lo individual, por lo tanto, no se reduce a la comprensión de cada una de las oraciones del discurso, sino al discurso en su conjunto como una obra íntegra. Otro teórico que toma al texto como un todo orgánico es Umberto Eco, quien señala que la hipótesis explicativa del lector debe ser aprobada íntegramente por el conjunto textual (41).

Por su parte, Gadamer, en *La actualidad de lo bello*, explica tres elementos del arte que pueden aplicarse a la literatura para comprender la obra literaria como una obra artística, lo que daría acceso a un conocimiento especial, un conocimiento en el orden de las ciencias del espíritu y el arte, distinto al conocimiento sensorial que proporcionan las ciencias naturales, al conocimiento racional o conceptual (Gadamer citado en Francisco Carrera 59). Así, los elementos del arte que propone Gadamer son: el juego, el símbolo y la fiesta.

En primer lugar, se afirma que «el juego es una función elemental de la vida humana, hasta el punto de que no se puede pensar en absoluto la cultura humana sin un componente lúdico» (Gadamer, *La actualidad* 31). Por esto, lo lúdico en el arte no se puede juzgar como algo negativo o como una especie de nihilismo artístico —el cual expresaría que el arte no tiene ningún significado, propósito o valor—, sino como un impulso natural hacia la libertad. En ese sentido, el elemento lúdico del arte «es mostrado como un movimiento de vaivén sin un fin racional» (Arregocés 6), un automovimiento. Sin embargo, se insiste en que el ser humano suele impregnar su juego de razón y, en ese juego de movimientos, actúa como si existiera una finalidad.

De esta forma, en la obra literaria, el juego se vuelve interpretativo: «la obra se convierte en algo que debe ser descifrado y presenta un desafío para el espectador» (Arregocés 5). Según Gadamer, el espectador es parte del juego, ya que no solo observa lo que ocurre, también participa (*La actualidad* 32). A esta participación Gadamer la denomina «jugar-con». En el caso de la literatura, este jugar-con implica que el lector se involucre en la formación del sentido de la obra: «El lector es quien, en su proceso interpretativo, construye los sentidos necesarios para la comprensión del texto como obra artística, es decir, es en su interpretación donde la estética adquiere su verdadero significado» (Arregocés 6). Como resultado, el ludismo en el arte resulta un vaivén sin una finalidad racional que se perfecciona en un jugar-con y exige que el espectador entre en juego con la obra al llevar a cabo su interpretación (Arregocés 6).

El símbolo es el siguiente elemento que Gadamer atribuye a las obras de arte. Este «es un signo que ofrece un significado manifiesto y un significado oculto» (Beuchot, *Perfiles* 140) y que permite reconocer en una representación algo más allá de la apariencia superficial. Etimológicamente, indica la unión de dos partes distintas, en cuya conjunción una parte

sensible y perceptible remite a otra que debe ser descubierta a partir de la percepción, la audición o la palabra (Trías citado en Alcalá 35). Por lo tanto, para su comprensión requiere de un intérprete sutil que sea capaz de trascender la literalidad con el objetivo de acceder al sentido simbólico. De lo manifiesto a lo oculto, de lo fragmentario al todo. Puesto que en el símbolo se pueden unir las partes separadas del discurso: la referencia del concepto y su significado o sentido profundo (Alcalá 35).

Alcalá afirma: «La polisemia del símbolo permite la hermenéutica . . .» (35), pero, más que permitirla, la exige. El símbolo requiere de la interpretación porque se trata justamente de un signo no impositivo: «. . . su imposición consiste en excluir toda imposición. Si fuera impositivo, con su sola presencia nos daría su significado . . .» (Beuchot, *Tratado* 191). La intervención sutil del intérprete es necesaria para develar el sentido implícito del símbolo. En consecuencia, una hermenéutica del símbolo ha de ser analógica e icónica.⁴

Respecto al arte, Arregocés comenta que el símbolo es «la representación del sentido propio de la obra», con lo que se trata de decir que la obra es significado y significante: conduce hacia algo que se encuentra en sí misma (6). Así, «lo simbólico no sólo remite al significado, sino que lo hace estar presente: representa el significado» (Gadamer citado en Arregocés 5). Lo simbólico es vida; si bien el símbolo se interpreta, también se vive. No se limita al lenguaje, es un signo capaz de revelar verdades profundas del ser, por eso se conecta con la ontología (Alcalá 35). El propio concepto de verdad tiene en sus raíces un sentido ontológico, desplazado por la lógica (Castañeda 43).

⁴ Beuchot maneja ícono y símbolo como sinónimos, puesto que el ícono de Peirce es el símbolo de Ricoeur (Beuchot, *Tratado* 192).

Con el fin de explicar la naturaleza del símbolo propiamente analógico al que se ha venido refiriendo, se le puede comparar con el signo lingüístico. Se argumenta que este último tiene un valor convencional; es decir, el significante —imagen acústica— no guarda una relación natural con su significado —imagen conceptual—. En cambio, el símbolo guarda una relación mimética más estrecha con su referente. Esta es una relación analógica y «Este carácter analógico, constitutivo del símbolo, lo vuelve un instrumento cognitivo esencial para dimensiones esenciales de la experiencia del hombre», reafirmando su carácter ontológico (Volkow 52). Por consiguiente, el símbolo se distingue del juego y de la fiesta, ya no se considera solo como un elemento característico de la obra de arte, ahora además se presenta como una nueva categoría de análisis en el acto interpretativo basado en la analogía (Arregocés 13).

El tercer y último aspecto que Gadamer identifica en las obras de arte es la fiesta, entendida como «una celebración comunitaria basada en la repetición» (Arregocés 6). Este concepto es temporal, propone un tiempo diferente en el que caben momentos de solemnidad y de celebración. Se habla también de una invitación a permanecer en la obra, a demorarse en ella. Esta permanencia o demora promueve la interpretación de la obra de arte. En el caso de la obra literaria, el nuevo tiempo posibilita la interpretación del lector, su placer y deleite. Asimismo, «permite identificar qué representan los elementos lingüísticos desarrollados en ella, reconocer sus simbologías propias, desentrañar metáforas, alegorías, revelar a través de su estética eso otro que las letras no logran decir» (Arregocés 6).

A partir de la estética, se reafirma que en las obras literarias existen sentidos que conducen a la verdad (Arregocés 4). Se enfatiza que la belleza constituye una parte esencial de la obra artística, puesto que esta es ya un juicio estético de su creador, un juicio tanto de sí como de su entorno (Beuchot, *Perfiles* 72). Olvera Romero, por su parte, comenta: «La

novela es una forma de arte y el arte es una forma de conocimiento. . .» (183), pero esta sentencia no se reduce a la novela o a la poesía. Como se puede entender, aplica para todos los géneros de la literatura.

Como resultado, al comprobar que las obras literarias cumplen con los elementos del arte propuestos por Gadamer, se afirma que a través de su experiencia es posible acceder a un conocimiento especial, propio del arte. En concreto, Gadamer entiende el conocimiento como mediación de verdad y la verdad para él no es totalizadora, sino que parte de la experiencia y el diálogo. A su vez, la comprensión de la obra literaria, una obra artística hecha de lenguaje, también es la comprensión de una parte del ser humano, puesto que el mundo de este se construye a partir del lenguaje. El lenguaje resulta la base de la convivencia, el entendimiento, el consenso, etc. En ese sentido, Arregocés comenta que «las preocupaciones humanas pasan por el lenguaje en la obra literaria» (9), al descubrir las ideas que el artista plasma en el plano conceptual de su obra, el lector es capaz de reconocer al otro y reconocerse a sí mismo en el texto (Arregocés 10).

Antes de pasar a la siguiente sección, vale la pena resaltar que una obra literaria lograda será aquella que incite al lector a renovar sus preconcepciones, aquella que lo encamine hacia una renovación de sus códigos y expectativas habituales, como afirma Eagleton a partir de una cita de Iser: «Más que concretarse a reforzar nuestras percepciones dadas, la obra literaria valiosa viola o transgrede esas formas normativas de ver las cosas, con lo cual nos pone conocimiento de nuevos códigos de comprensión» (Eagleton 100). Así, en el apartado próximo, se trata de explicar el carácter metafísico de la poesía y cómo la hermenéutica analógica es capaz de penetrar en él para formular una interpretación más rica de sus símbolos.

2.3.2 Hermenéutica y ontología en los textos poéticos

Para complementar y buscarle un cierre a la idea de la obra literaria como forma de conocimiento, en seguida se explica cómo su comprensión es también la comprensión de una parte esencial del ser, al relacionar precisamente la poesía con la ontología o metafísica. Sin ningún tipo de conocimiento hermenéutico, la interpretación de los textos poéticos puede caer en el abuso de la literalidad; sin embargo, la hermenéutica, especialmente la que trabaja con la analogía, permite una lectura profunda de los símbolos, haciendo hincapié en su trasfondo óntico, por lo que el símbolo no se ve reducido a su carácter lingüístico y permite reconocer aspectos esenciales del ser de las cosas.

En primer lugar, cabe resaltar que el lenguaje es la dimensión en la que se desenvuelve la existencia humana (Eagleton 83). Esto lo afirma Heidegger y se puede decir también de la poesía. Por lo tanto, lenguaje y poesía no son simples instrumentos de comunicación o medios para transmitir ideas o sentimientos y su contenido de «verdad» no se funda en la corroboración de la información transmitida. Esto va más allá. En el lenguaje y en la poesía, ante la mirada del ser humano, la realidad se descubre y redescubre constantemente para su contemplación (Eagleton 83). Enfocando esta mirada contemplativa al texto poético, ¿cómo interpretar los símbolos en la poesía que, según se ha dicho, ofrecen un conocimiento tan profundo?

Alcalá afirma que «la hermenéutica aplicada a la poesía es el arte de interpretar la composición bella de un discurso que suscita la imaginación creadora, la intuición, la afectividad» (37). Primeramente, el poeta lleva a cabo un acto creador, construye una trama o fábula en la poesía, la cual conmueve al lector y lo conduce a la contemplación, a la reflexión, al sentimiento y a la imaginación. Esto se vuelve posible por el empleo de las figuras del lenguaje: metáforas, analogías, símbolos, entre muchas otras formas de

embellecer la trama. El conocimiento de la hermenéutica permite descifrar estos tropos para su comprensión adecuada. De lo contrario, la lectura puede volverse superficial. La hermenéutica, en este caso, se necesita para apreciar con profundidad la belleza de la poesía, «para comprender las verdades ocultas en los símbolos» (Alcalá 38).

La creación poética implica, en sí misma, un acto de interpretación de la realidad, del ser de las cosas. Debido a que la comprensión del mundo se realiza a partir del lenguaje, el poema soluciona la escisión del ser; es decir, restablece la conexión del ser con el universo. La palabra conecta a los seres con la naturaleza, al decir el poeta: «Yo soy el río, yo soy el árbol o la roca», la analogía se ha establecido. Alcalá comenta que en la poesía la verdad es distinta, el conocimiento que genera es otro al del discurso científico, positivista o racional: «La poesía es certeza de la experiencia simbólica, hay presencia del ser y manifestación completamente bella. Hay experiencias afectivas, ilustrativas que muestran al ser tal cual es» (40).

Ahora bien, ¿en qué sentido la poesía es metafísica? Desde el pensamiento de Heidegger y Hölderlin, el poeta es una especie de profeta que media entre los dioses y el pueblo, mediante la poesía se encarga de nombrar al ser con el objetivo de volver habitable este mundo. Gadamer concuerda en que ambas comparten la misma tarea. Se comenta que la poesía representa la realidad y, puesto que no es su copia exacta, la transforma e interpreta, «introduciendo las estructuras y la jerarquía de lo que es importante o esencial» (Jarczewski 4-5). Por ende, la poesía y la metafísica se entrecruzan en su afán por darle un sentido a la realidad.

La metafísica u ontología se relaciona con la obra de los poetas porque estos, mediante el símbolo, trascienden su individualidad para acceder a lo universal. Según Galicia Isasmendi: «El arte constituye una experiencia crucial que abre, en el mayor de los casos,

visiones y perspectivas simbólicas referentes al mundo» (208). Igualmente, la multiplicidad de sentidos en la poesía resulta un acercamiento al ser de las cosas. Si la lectura se entiende como una experiencia fenomenológica, el poema puede revelar la naturaleza ontológica del objeto que trata en su expresión (Suárez Rodán citado en Alcalá 38).

De nuevo, el símbolo, el signo propiamente analógico, se trae a colación, ya que se utiliza tanto para hacer ontología como para crear poesía. De la misma forma en que el símbolo acerca el significado a la referencia, logra unificar el lenguaje y el ser. Si bien se expresa mediante la lengua, la trasciende al entender sus límites, al momento de expresar el mundo (Beuchot citado en Alcalá 39). Trasciende su sentido literal, la denotación. Por este motivo, resulta valiosa una hermenéutica que trabaje con la analogía para recuperar la parte ontológica del símbolo en la poesía y en las obras del discurso en general. La analogía es lo que permite abrir el símbolo mediante una mirada sutil que detecte sentidos implícitos, aunque no los abre hasta el infinito, sino que los libera dentro de un rango de adecuación.

De esta manera, se afirma que la poesía se puede interpretar más allá de las palabras, se puede superar su literalidad para profundizar en el contenido ontológico implícito en los símbolos. La hermenéutica analógico-icónica del símbolo de Beuchot se propone como una vía de interpretación capaz de comprender el texto, la obra literaria, como un universo en sí mismo, pero insertado en uno mayor, el de la metafísica (Galicia Isasmendi 208).

2.3.3 Una hermenéutica analógica para la literatura

¿La hermenéutica analógica es apta para la interpretación de textos literarios? ¿Cuál es la utilidad de una herramienta interpretativa basada en la analogía para la comprensión de obras literarias? A partir de las ideas de Beuchot y de algunos precursores como Paul Ricoeur, Roman Jakobson y Umberto Eco, se pretende responder a las cuestiones anteriormente

mencionadas, con el objetivo de resaltar la capacidad de la hermenéutica analógica para la interpretación de textos centrados en el símbolo, en textos donde existe metaforicidad. Considerando que la analogía abarca tanto la metáfora como la metonimia y que los textos pueden codificarse metafórica o metonímicamente —la metáfora se emplea sobre todo en la poesía y la metonimia en la prosa pragmática—, la analogía se vuelve una mediadora entre ambas figuras del lenguaje, por lo que la hermenéutica analógica se supone capaz de interpretar el sentido literal y el sentido alegórico de los textos que desea comprender. Con esta premisa, a continuación, se comenta cómo la analogía, la metáfora y la metonimia se aplican en la hermenéutica para la interpretación de obras del discurso.

Para iniciar, es necesario definir qué son la analogía, la metáfora y la metonimia y explicar cuál es su relación, cómo la primera abarca a las dos siguientes figuras del lenguaje. Como es sabido, la doctrina de la analogía parte desde la Antigua Grecia —Pitágoras, Aristóteles—, continúa en la Edad Media, en el barroco y el romanticismo, hasta el siglo XX con autores como Peirce, Bachelard y Paz. La analogía ha interesado a tantos pensadores por su capacidad de alcanzar la semejanza sin suprimir la diversidad. Consigue la universalización respetando las diferencias. En la hermenéutica, permite formular una vía intermedia entre el univocismo y el equivocismo, entre creer que existe solo una interpretación válida o creer que cualquiera lo es.

De esta forma, la analogía es un modo de significación «en el que los significados de un significante se relacionan con él de manera en parte igual y en parte diferente, predominando la diferencia» (Beuchot, *Una hermenéutica* 12). Se dirige hacia la identidad, aun sabiendo que es inalcanzable, pues la identidad total sería volverse la otra cosa y en la analogía prevalece la diferencia sobre la semejanza. En efecto, la analogía se encuentra entre la univocidad, la significación idéntica e inalcanzable, y la equivocidad, la significación por

completo diferente e inconmensurable que cae en el sinsentido (Beuchot, *Una hermenéutica* 12-13). La analogía, por lo tanto, puede entenderse como proporción entre la metáfora, la cual tiende hacia la semejanza desmedida, por lo que se vuelve equívoca, y la metonimia, cercana a la univocidad.

Primeramente, Ricoeur define la metáfora como una figura del lenguaje relacionada con la denominación. La metáfora desvía el sentido literal de las palabras, emplea un nombre en un sentido distinto y más amplio que el habitual para expresar una idea con base en la semejanza. «La función de la semejanza es la de fundamentar la sustitución del sentido literal —el cual podría haber sido utilizado en el mismo lugar— por el sentido figurativo de una palabra» (Ricoeur, *Teoría de la interpretación* 61-62). Por esto último, Ricoeur añade que la nueva significación introducida por la metáfora no representa ninguna innovación en la dimensión semántica. La sustitución metafórica es traducible, o sea que se puede restituir el sentido alegórico por el literal. A su vez, aunque no toda metáfora es analógica, la que funciona por analogía es una de las más importantes (Beuchot, *Una hermenéutica* 19).

Por su parte, «La metonimia es un cambio de nombre basado en la contigüidad [que va de la parte al todo] . . . y se da en el plano de la referencia» (Beuchot, *Una hermenéutica* 17). Se distingue de la metáfora, la cual se presenta en el plano del ser. En ese plano, la metáfora puede generar una infinidad de sentidos por semejanza. Debido a esto, cuando se trata de lo metafórico, se trata de equivocidad, ya que se corre el riesgo de que en última instancia todo se parezca a todo. En cambio, lo metonímico es cercano a la univocidad, puesto que la metonimia se limita a sus referentes, a la realidad circundante (Beuchot, *Una hermenéutica* 17).

Jakobson considera a la metáfora y a la metonimia como los pilares del discurso humano. Explica que, en el lenguaje, la metáfora se encuentra en el eje paradigmático y la

metonimia en el sintagmático (*Fundamentos* 97-143). «La metáfora selecciona elementos análogos o semejantes en el repertorio del paradigma; en cambio, la metonimia combina (y sustituye) sintagmas» (Beuchot, *Una hermenéutica* 18). Las relaciones paradigmáticas se dan entre palabras de una misma categoría gramatical: una palabra presente en el enunciado puede ser sustituida por otra ausente al pertenecer a su categoría de sustantivo, verbo, adjetivo, etc. El hablante debe seleccionar la palabra correcta para expresar la idea que tiene en mente. Por otra parte, el eje sintagmático se encarga de relacionar un signo lingüístico con otros signos para la transmisión de significados más amplios. Se encarga de su correcta combinación, fijándose en la concordancia de las palabras en sus desinencias de género, número y persona. De esta forma, se recalca que el funcionamiento de la metáfora ocurre por semejanza y el de la metonimia por contigüidad.

Cabe señalar que los retóricos del Grupo μ de Lieja proponen la sinécdoque como la figura del lenguaje fundamental, considerando como sus derivaciones a la metáfora y a la metonimia. La sinécdoque se entiende, entonces, como una analogía básica que va del todo a la parte. De esto derivan la metonimia —analogía que va de la parte al todo— y la metáfora —analogía de lo semejante a lo semejante— (Beuchot, *Una hermenéutica* 19). Por su parte, Eco concuerda con Jakobson al afirmar que los tropos fundamentales son la metáfora y la metonimia, pero considera que la figura principal es esta última, puesto que aun en la estructura de la semejanza existe una especie de contigüidad: «Eco subsume la sinécdoque en la metonimia. Por eso quedan la metáfora y la metonimia, y ambas son las dos caras de la analogía. Una y otra son, pues, los dos brazos o fuerzas de una hermenéutica analógica» (Beuchot, *Una hermenéutica* 18-19).

La metáfora es la analogía de proporcionalidad impropia, mientras que las analogías metonímicas resultan la de desigualdad y, con mayor precisión, la de atribución y

proporcionalidad propia. De esta manera, tanto la interpretación de la metáfora como la interpretación de la metonimia son de suma relevancia para la hermenéutica analógica. A causa de la analogía, esta hermenéutica es capaz de interpretar textos poéticos y científicos con proporción. Jakobson comenta que «la poesía se centra en el signo, y la prosa pragmática principalmente en el referente» (142); es decir, la metáfora, el principio de semejanza, rige la poesía y la prosa se desarrolla con base en la metonimia, el principio de contigüidad (Jakobson 143).

A partir de esta idea de Jakobson, Beuchot comenta que «en hermenéutica, una interpretación metonímica tira a la literalidad, al sentido literal (aunque no lo alcance), y una interpretación metafórica tira a la alegoricidad, al sentido alegórico o simbólico» (Beuchot, *Una hermenéutica* 19-20). Por lo tanto, existe en el texto una tensión entre la interpretación metonímica y la metafórica, puesto que estas figuras del lenguaje funcionan tanto para codificar como para decodificar un texto; el tipo de interpretación requerida dependerá de la clave en la que fue codificado. La hermenéutica analógica le brinda al intérprete la capacidad de equilibrar el uso de cada una, según le convenga al texto (Beuchot, *Una hermenéutica* 20-21).

Como resultado, se obtiene una hermenéutica colocada entre la univocidad y la equivocidad, entre una interpretación metafórica y otra metonímica: una hermenéutica adecuada para la interpretación de textos literarios. Puesto que la hermenéutica propuesta por Beuchot se basa en la analogía, la cual abarca la metáfora y la metonimia, y estas dos figuras del lenguaje son los extremos que se juegan en la literatura, la hermenéutica analógica le sirve al intérprete para abarcar y modular el sentido alegórico y el sentido literal de los textos que desea comprender (Beuchot, *Una hermenéutica* 21-23). Recuperando las preguntas realizadas al inicio de este apartado, se afirma que la hermenéutica analógica es apta para la

interpretación de obras literarias y la utilidad de la analogía radica en la posibilidad de comprender la metáfora y la metonimia en los textos, pues estos se codifican en la clave de una u otra de estas figuras del lenguaje.

2.4 La hermenéutica analógica en la interpretación de «Edgar Aeropoeta»

Una vez explicadas las razones por las que la hermenéutica analógica es capaz de interpretar textos poéticos, surge la pregunta: ¿por qué es adecuado estudiar *AMEA* a partir de esta teoría? No es solo porque se trata de comprender un texto poético como «Edgar Aeropoeta» y la hermenéutica sirve para interpretar cualquier texto poético, sino que existen una serie de elementos que permiten encajar las ideas de una hermenéutica basada en la analogía con el estudio de la obra de List: las declaraciones del poeta permiten reconocer la intención del autor, el contexto histórico y literario está bien delimitado, se trata de una obra alegórica, los conocimientos sobre hermenéutica del autor se aprecian en la composición del poema, entre otros factores, como la relación de los poetas futuristas con la analogía, que facilitan la aplicación de la hermenéutica analógica en el estudio de «Edgar Aeropoeta». En este apartado, se explica esto para responder por qué es adecuada la hermenéutica propuesta por Beuchot para el estudio de la poesía de List.

La hermenéutica analógica propone un método para la interpretación de textos polisémicos, es decir, textos donde hay múltiples sentidos. Se propone una posición intermedia entre la univocidad —un solo significado posible— y la equívocidad —tantos significados posibles como intérpretes—. La interpretación será analógica cuando se busque un equilibrio entre estos términos a través de la jerarquía y la proporción de los posibles significados. El punto de partida es la intención del autor, aunque el texto es el punto de referencia de la interpretación, mientras el lector cumple el rol activo de intérprete. Según Beuchot, debemos buscar que «la intención del autor se salvaguarde con la mayor objetividad posible, pero con la advertencia de que nuestra intencionalidad subjetiva se hace presente» (*Tratado* 28).

Teniendo en cuenta que la hermenéutica busca comprender los textos a través de su contextualización, mediante una hermenéutica analógica se puede aspirar a una comprensión válida de la obra de List. Sus intenciones estéticas son explícitas en su libro, él mismo se considera heredero del futurismo de Marinetti: «Soy un EXPERIMENTADOR-CONCISO / la consecuencia soñadora de mis / maestros Hölderlin y Marinetti» (List, *Aventuras* 83), aunque también lo es del estridentismo, por lo que la tarea del método analógico se clarifica: comparar sus composiciones con las ideas poéticas de Marinetti y de los estridentistas para descubrir los símbolos que obsesionan su producción literaria y proponer un sentido, una lectura con base en la estética de los mencionados movimientos de vanguardia. Esta pista se encuentra desde el título de su libro *Aventuras metafísicas de Edgar Aeropoeta*, puesto que la palabra «aeropoeta» lo vincula indiscutiblemente con la técnica futurista de la aeropoesía.⁵

A su vez, la hermenéutica analógica le sirve al intérprete para abarcar y modular el sentido alegórico y el sentido literal de los textos que desea comprender, en este caso «Edgar Aeropoeta», puesto que la hermenéutica propuesta por Beuchot se basa en la analogía, la cual abarca la metáfora y la metonimia, y estas dos figuras del lenguaje son los extremos que se juegan en la literatura (Beuchot, *Una hermenéutica* 21-23). El filósofo mexicano comenta que «en hermenéutica, una interpretación metonímica tira a la literalidad, al sentido literal (aunque no lo alcance), y una interpretación metafórica tira a la alegoricidad, al sentido alegórico o simbólico» (*Una hermenéutica* 19-20). Por lo tanto, existe en el texto una tensión entre la interpretación metonímica y la metafórica, puesto que estas figuras del lenguaje

⁵ El término «aeropoesía» puede remontarse al *Primo manifesto futurista d'Aeropoesía* publicado por Elemo d'Avila y Alfredo Trimarco el 10 de febrero de 1931 en la revista *L'impero italiano*, manifiesto que precede al *Manifiesto de la aeropoesía* de Marinetti, fechado el 22 de octubre de 1931.

funcionan tanto para codificar como para decodificar un texto; el tipo de interpretación requerida dependerá de la clave en la que fue codificado (Beuchot, *Una hermenéutica* 20-21). El poema «Edgar Aeropoeta» se puede entender como una alegoría que representa la tensión entre la intención del autor y la intención del lector en los textos poéticos, por lo que, al tratarse de un sentido alegórico, requiere de la interpretación metafórica que brinda la analogía.

En la poesía, el escritor busca la desautomatización del lenguaje, la liberación del signo lingüístico. La teoría de la hermenéutica analógica se ajusta de forma adecuada al análisis de la ambigüedad de los textos poéticos, ya que su metodología, la sutileza, permite reconocer los distintos sentidos que coexisten en un texto: trascender los superficiales y acceder al profundo u oculto (Beuchot, *Tratado* 16). Este sentido oculto es el alegórico. La alegoría, como figura del lenguaje, consiste en una coexistencia de sentidos en el enunciado que provoca la ambigüedad, se trata de dos interpretaciones que se presentan como válidas de forma simultánea. «La literatura es el campo donde la ambigüedad es más evidente, donde el lector se encuentra suspendido entre un sentido “literal” y uno figurado, incapaz de escoger entre uno y otro. . . » (Eagleton 175). En efecto, las dos interpretaciones o los dos sentidos en disputa son el literal y el alegórico o figurado. El primero solo es aparente, superficial, mientras que el segundo es profundo y el único que funciona y acepta el receptor (Beristáin 35).

Al leer «Edgar Aeropoeta» sin el contexto adecuado, superficialmente, podría rescatarse que, entre un montón de frases incoherentes, el yo lírico relata un viaje en globo aerostático y comparte sus impresiones del paisaje. Sin embargo, con los conocimientos de la hermenéutica analógica y al contextualizar el poema en la época de las vanguardias del futurismo y el estridentismo, se revela un sentido alegórico que permite afirmar que el viaje

en globo representa el acto de interpretación de textos poéticos desde la mente del autor, puesto que estas corrientes literarias promueven el uso de la analogía, de la metáfora, para la composición de sus obras. Así, el símbolo de la aeronave no puede ser tomado en un sentido literal. Se respeta la intención del autor al contextualizar su poema dentro de las poéticas mencionadas, pero se propone dirigir el sentido de los símbolos aéreos hacia la hermenéutica.

Como si List hubiera intuido vagamente en sus versos algunas de las ideas que Beuchot publicaría en el *Tratado de hermenéutica analógica* (1997), «Edgar Aeropoeta» (1995) permite vislumbrar la tensión entre la interpretación del lector y la del autor a partir de la alegoría de una aeronave, de un viaje en globo aerostático. List forma una alegoría que representa el acto interpretativo de textos poéticos, crea una alegoría para explicar qué es la poesía, cómo nace del poeta y renace ante la mirada del lector. Sus metáforas se relacionan a lo largo de las composiciones individuales y construyen un solo poema de largo aliento, a partir de la recurrencia de símbolos aéreos como el cielo, el viento y las máquinas voladoras: el aeroplano o el globo aerostático.

Beuchot basa su hermenéutica en el concepto de la analogía. Del mismo modo, Marinetti le daba un lugar protagónico al uso de la analogía en la composición de los poemas futuristas. Así lo especifica en el *Manifiesto técnico della letteratura futurista*⁶ (1912). Por ende, sumado a los motivos anteriormente expuestos, la hermenéutica de Beuchot parece adecuarse al estudio de la obra de List, pues esta se compone de analogías, metáforas y alegorías, como se supone de un texto de tradición futurista, por lo que no parece existir una mejor hermenéutica que la basada en la analogía para interpretar esta composición poética.

⁶ Referido en este texto como *Manifiesto técnico de la literatura futurista* a partir de ahora.

Finalmente, como se ha mencionado en repetidas ocasiones, la metodología de la hermenéutica analógica es la sutileza, la cual se refiere al entendimiento de un texto, a la explicación y exposición de su sentido y a la aplicación de este en el contexto histórico del hermeneuta (Beuchot *Tratado* 35). Por consiguiente, en el próximo capítulo del este trabajo de tesis, se coloca la obra de List en el contexto del futurismo de Marinetti y del movimiento estridentista, respetando la intención del autor, pues se trata de una tradición que List hereda en su literatura, como lo expresa en varios discursos, en semblanzas que prepara para diversas publicaciones y en su propia obra: «Potencí la fórmula / de Marinetti y mi poema voló / suspendiéndose ocho capítulos / sobre las poéticas a pie / enemigas del Futurismo» (*Aventuras* 9). Esto con el objetivo de argumentar la interpretación propuesta, la del viaje en globo aerostático como la representación del acto interpretativo de poesía, y acercarse a la comprensión de «Edgar Aero poeta», tal como lo requiere la metodología de la hermenéutica.

III. INFLUENCIAS VANGUARDISTAS DE EDGAR LIST

Los poemas de *Aventuras metafísicas de Edgar Aeropoeta* (1995) se vinculan con las vanguardias literarias del futurismo italiano y el estridentismo. List explicita en reiteradas ocasiones su relación con la aeropoesía propuesta por F. T. Marinetti y con el arte poética de su padre Germán List Arzubide. A pesar de la distancia temporal que los separa, se presume que, debido a su estancia en Italia y la cercanía con su padre estridentista, Edgar List heredó la tradición poética de estos movimientos para innovarla y crear una obra que conjunta la técnica literaria vanguardista —el uso de la analogía extensa, etc.— con conocimientos sobre el arte de la interpretación.

Se respeta la intencionalidad de List como autor al estudiar su obra a partir de la poética futurista y estridentista, pero esta relación no se da por sentado. ¿Realmente radicaliza la estética de estas vanguardias? Con base en los textos líricos y didácticos de las figuras más representativas de estas corrientes literarias —Marinetti, Maples Arce, List Arzubide—, se estudia la poesía de List con la finalidad de comprobar su conexión con los movimientos mencionados, comparar sus propuestas y argumentar una interpretación de «Edgar Aeropoeta» en ese sentido, una interpretación que explique su empleo de la analogía recurriendo a la hermenéutica de Beuchot.

3.1 Futurismo italiano y estridentismo en la poesía de Edgar List

En los poemas líricos de *AMEA*, List expresa sus ideas sobre la realidad y la poesía, busca acceder al conocimiento del ser de las cosas a través del símbolo poético. Al mismo tiempo, pretende que sus composiciones sean una nueva realidad, la cual pueda convertirse en el referente de los mismos versos que la integran, como cuando escribe: «ESTE POEMA ES UN VIAJE EN GLOBO» (List, *Aventuras* 79) Sin duda, la poesía resulta uno de los temas fundamentales de su obra, quizá el principal en su poema «Edgar Aeropoeta».

A lo largo de su libro, les brinda pistas a los lectores para contextualizar su producción literaria. No se trata de una obra autorreferencial con datos biográficos, sino de una poética que establece las preferencias y orientaciones literarias del autor, las cuales explicita a causa de su ecléctico estilo de escritura, puesto que, sin ninguna guía, el lector fijaría su atención en elementos que para List son secundarios o consecuencia de lo que coloca en un primer plano: la dinámica y el carácter metafísico de su obra. Por lo tanto, la experimentación tipográfica ligada al concretismo brasileño y la exploración del inconsciente y el mundo onírico representativa del surrealismo se subordinan a los elementos que List hereda de la poesía de Hölderlin y del futurismo de Marinetti. Con sus comentarios, List guía a los lectores en una constante reflexión metafísica suscitada desde la poesía, herencia del poeta alemán, y hacia la exaltación del dinamismo de las composiciones poéticas, herencia del futurista italiano.

Partiendo de los postulados de la hermenéutica analógica, se afirma que la interpretación se coloca dentro de un rango de variabilidad que permite graduar las posibles lecturas del texto según sean más o menos adecuadas. El grado de adecuación se mide a partir de la intención del autor. Esta es la forma de acercarse a un conocimiento objetivo, ya que, en el caso contrario, el lector podría interpretar el texto sin límites, cayendo en la

equivocidad. Por esta razón, se les presta una atención especial a los comentarios de List acerca de su obra.

En ese sentido, List expresa: «Procuró superar poéticas desvanecer epígonos mientras desdoble el aire de mi vuelo transversal. BÚSQUNME EN MEDIO DE HOLDERLIN Y MARINETTI» (List, “Discurso” 43). List se coloca entre el vuelo mítico del águila y la velocidad presente del automóvil, la visión desde el aeroplano. Podría parecer una contradicción que List pretenda no seguir ninguna tendencia artística cuando en seguida establece su conexión con dos poetas consagrados como Hölderlin y Marinetti. Sin embargo, esto demuestra la gran conciencia literaria de List, quien sabe ubicarse en el contexto de su tradición, a la cual se adscribe por afinidades literarias y no ideológicas ni de ningún otro tipo, para tomar los diferentes elementos que esta le brinda y crear una expresión individual, una propuesta personalísima capaz de «desvanecer epígonos», debido a que, como comenta Beuchot, para innovar en la tradición y no caer en un círculo vicioso es necesario conocer la propia tradición y conocerse muy bien a uno mismo dentro de ella (*Tratado* 71). A su vez, aunque Hölderlin y Marinetti sean sus principales influencias, más allá de ellos puede hablarse de la tradición de toda la cultura occidental, como sugería Borges respecto a la literatura argentina, pues *AMEA* se nutre de la poesía concreta, de la mitología griega, del surrealismo, entre otras relaciones que traspasan los límites de una escuela literaria definida. Justamente esta es la actitud estridentista, la actitud que asume Maples Arce desde *Actual No. 1*: «en la sección VII, deja claro que el estridentismo no se subordinará a movimientos extranjeros ni será su imitador, sino que tomará lo que pueda usar de estos movimientos sin dejar de ser crítico e independiente» (Rashkin, *Aventura*, 61).

Dos son los poemas líricos en la obra de List. El primero está dedicado a Hölderlin, el segundo a Marinetti. Este último se titula «Edgar Aero poeta» y su interpretación es el

objetivo del presente trabajo de tesis, debido a que es posible establecer un diálogo entre el empleo de la analogía en esa composición y las ideas de la hermenéutica analógica que propone Beuchot. Entre Hölderlin y Marinetti, el poeta italiano es quien formula una poética con base en el uso de analogías extensas para producir en las obras literarias «relaciones cada vez más profundas y sólidas» (*Manifestos* 158). Por ende, este apartado se concentra en la influencia futurista de Marinetti en la obra de List y en la consecuente conexión que existe con el movimiento receptor de sus ideas en México: el estridentismo. Tema para otra investigación será la influencia de Hölderlin en la poesía de List, pero eso no evita que en el presente trabajo se consideren fragmentos del poema «A Hölderlin cantor de la hélade sagrada» para exponer las características de la poética del escritor mexicano. Futurismo italiano y estridentismo mexicano, dos de los motores que impulsan con más fuerza la poesía de Edgar List, quien desde su autodenominación como aeropoeta hereda una tradición impulsada por Marinetti: la aeropoesía.

3.1.1 Futurismo italiano

Fundado por F. T. Marinetti en 1909, el futurismo se considera el primer movimiento de vanguardia del siglo XX y se presume como uno de los más duraderos, al extenderse al menos hasta 1944. En el período posterior a la Segunda Guerra Mundial, a pesar de la fama adquirida por sus furiosos manifiestos y performances, los futuristas italianos recibieron casi un nulo reconocimiento por parte de la comunidad artística. Si bien algunos pintores pasaron a formar parte de la historia del arte moderno —Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Carlo Carrà—, sin contar a Marinetti, los escritores futuristas fueron olvidados por la crítica literaria, en parte, debido a su conexión ideológica con el fascismo. Sin embargo, a partir de la reevaluación que se ha hecho del movimiento futurista en las últimas décadas, se puede

afirmar que el futurismo trasciende los temas con los que suele vincularse: el ya mencionado fascismo, la maquinaria moderna y la guerra. Si se reduce esta vanguardia a los tópicos anteriores, se pasan por alto elementos que influenciaron a la poesía posterior del siglo XX. En ese sentido, destaca su visión particular de la analogía, el recurso de la analogía extensa, la cual influyó sobremanera en ciertos movimientos de vanguardia en Hispanoamérica, como el creacionismo y el estridentismo, hasta llegar a encontrar un espacio de libertad en la poesía de List.

Gran parte de los movimientos de vanguardia de la época adoptaban una actitud hostil frente a sus países de origen. A diferencia del expresionismo alemán, el surrealismo en Francia y el dadaísmo, el movimiento futurista desde el principio se vio motivado por sentimientos patrióticos, lo cual no le impidió enfrentarse a las instituciones anquilosadas, pero desde un enfoque diferente al resto de los movimientos. La reciente unificación de Italia (1848-1871) provocó en los futuristas un sentimiento de orgullo ante la nueva nación. Con su revolución artística, buscaban generar también una identidad nacional acorde a los valores del naciente estado. Por ende, desdeñaban las obras maestras antiguas, los temas anticuados, los motivos tradicionales y los clichés gastados; incluso, declararon en su primer manifiesto que un moderno automóvil de carreras era más bello que la Victoria de Samotracia (Bohn, *Italian* 4). Esta actitud se ha denominado como «antipatasismo» y, en el caso futurista, se trataba de una protesta en contra del trato que Italia recibía por parte del resto del mundo, pues los visitantes extranjeros eran atraídos por la historia y la arqueología, por los museos y las ruinas italianas, y no por lo que representaba el país en ese presente.

El futurismo fue un movimiento vanguardista que trascendió las letras para extenderse a la música, la danza, la arquitectura, el teatro, la fotografía y el cine, además de las costumbres, la política y la moral. A lo largo de su historia, esta vanguardia experimentó

dos fases: la primera, de 1909 a 1919, se denomina «periodo heroico»; la segunda fase se ubica entre el fin de la Primera Guerra Mundial y el fallecimiento de Marinetti, entre 1920 y 1944. Durante el periodo heroico, los futuristas eran un grupo reducido y se concentraban en unas cuantas ciudades. Se inspiraban particularmente en la tecnología moderna, puesto que el ser humano, como nunca, dominaba la naturaleza: surcaba los cielos en aeroplano, se comunicaba mediante radiotelefonía y se maravillaba con las imágenes en movimiento del cinematógrafo y con las asombrosas obras de la arquitectura moderna, a la par que se incrementaba el uso de la electricidad y los medios de transporte como el ferrocarril y el automóvil (Basilio 7).

En ese entonces, la poética futurista se fue desarrollando con la publicación de los diferentes manifiestos de Marinetti. Al principio, los poetas futuristas continuaron con el estilo simbolista y con el difundido verso libre, hasta que el mencionado poeta italiano, cansado de esa estética, comenzó a fijarse en las implicaciones de la tecnología moderna en sus poemas con el objetivo de llenarlos de movimiento, energía y velocidad. Compartió sus conclusiones en el *Manifiesto técnico de la literatura futurista* (1912), donde exhorta a los escritores a abolir la puntuación y desechar el artículo, el adjetivo y el adverbio. Las preposiciones se sustituyen por símbolos matemáticos, los verbos se mantienen en infinitivo para no someterse al yo del escritor y adecuarse a la subjetividad que los lee, mientras que los sustantivos se ligan por analogía, sin ninguna conjunción. Asimismo, propone un empleo extenso de la analogía, de conexiones extremadamente atrevidas entre los distintos significados para «abarcar la vida de la materia» (Marinetti, *Manifiestos* 158), lo cual impacta en la concepción de la poesía de ciertos movimientos literarios, como los ya mencionados — creacionismo y estridentismo—, cuyos poemas impresionan al lector por una serie indiscriminada de metáforas sucesivas. List comparte esta misma concepción de la analogía

en su poema «Edgar Aero poeta», creando una relación aeronave-poesía.⁷ Finalmente, Marinetti rescata tres elementos olvidados en la literatura: el ruido, el peso y el olor de los objetos.

Aún en el periodo heroico, el futurista italiano publicó dos manifiestos más en 1913 y 1914. En el primero, desarrolla el concepto de *parole in libertà*⁸ o parolibertismo para ampliar la propuesta del manifiesto técnico: «destrucción de la sintaxis, el uso del verbo en infinitivo, eliminación de adjetivos y adverbios, agrupamiento de dos sustantivos, aniquilación del yo literario, incorporación de analogías» (Basilio 10). A estos recursos añade la utilización de onomatopeyas, la experimentación tipográfica y una expresión libre de la ortografía. Por su lado, en el manifiesto de 1914 se introducen dos nuevos recursos poéticos: la tabla sinóptica de valores líricos⁹ y la analogía visual (Bohn, *Italian 7*). Para facilitar la rápida comunicación, Marinetti recomendaba organizar las ideas y sensaciones en forma tabular, agrupadas con corchetes. Pero, para aumentar aún más la velocidad comunicativa, propuso la analogía visual, la cual apela directamente a los ojos del lector: las palabras se manipulan visualmente para imitar el objeto o la acción que describen (Bohn, *Italian 7*). Por ejemplo, una vocal se puede multiplicar para transmitir la entonación del hablante, su expresión facial o sus gestos. A diferencia de los caligramas, los cuales son más realistas, la analogía visual tiene un enfoque esquemático. Estos recursos desembocaron en los *tavole parolibere* o «cuadros de palabras en libertad», obras clasificadas entre la poesía y las artes visuales.

⁷ La metáfora del poema como un aeroplano se analiza en el último apartado del presente trabajo de tesis.

⁸ Referido en este texto como «palabras en libertad» a partir de ahora.

⁹ Traducción de *synoptic table of lyric values*. Recurso también denominado «tabla parolibre» (Solís 14).

La segunda fase del futurismo (1920-1944) se trata de un periodo de expansión y gran popularidad. En contraste con el periodo heroico, asentada la estética futurista, esta segunda fase integra cientos de miembros dispersados a lo largo y ancho de Italia. La omnipresencia de Marinetti se agota y el movimiento alcanza una gran independencia, al grado de reincorporar temas desdeñados inicialmente por el futurismo, como el claro de luna o las «decadentes» ciudades de Venecia y Siena, aunque esto manteniendo una forma no tradicional.

En 1931, vio la luz el *Manifiesto de la aeropoesía*, una versión literaria del *Manifiesto de la aeropintura* que Marinetti publicó dos años atrás por su elección como miembro de la Academia de Italia. El texto de la aeropoesía buscaba generar resultados similares a su versión pictórica, o sea, inspirar a los escritores futuristas con el vuelo del aeroplano. Se trataba de una invitación a exaltar «the immense visual and sensory drama of flight» (Bohn, *Italian* 7). A partir de veintidós preceptos o recomendaciones, Marinetti les indicaba a los escritores futuristas cómo evocar en sus composiciones poéticas las sensaciones físicas y psicológicas del vuelo en aeroplano. De este modo, aunque el resto de los recursos de la poesía futurista siguieron utilizándose, la aeropoesía dominó en las obras futuristas hasta el ocaso del movimiento en 1944. Entre los más destacados aeropoetas se encuentran Krimer, Gaetano Pattarozzi, Elio Balestreri y el propio Marinetti.

Aunque algunos críticos literarios consideran que la aeropoesía no es más que una «versión más elástica y amplia de las palabras en libertad» (Luciano de Maria citado en Basilio 10), y que se presente en las postrimerías del movimiento, no se trata de una simple técnica literaria, sino de la perspectiva fundacional de la vanguardia del futurismo: volando a doscientos metros por encima de Milán, la rotante hélice del aeroplano fue quien le insinuó a Marinetti la naturaleza de las palabras en libertad. El avión le permitió a este poeta ver el

mundo en otro plano, picado o cenital, le permitió conocer la realidad desde un punto de vista diferente y proponer, así, una estética distanciada de las formas tradicionales del arte. Por esta razón, celebrar el advenimiento del aeroplano, de la aeronave, es celebrar la llegada de una nueva sensibilidad artística a Occidente: la tradición del movimiento futurista.

El futurismo terminó como movimiento integral en 1944, pero sus consecuencias se extienden mucho más en el tiempo. Desde su aparición en 1909, los manifiestos futuristas y la obra que produjeron influenciaron a un sinnúmero de artistas, desde Apollinaire y los posteriores movimientos de vanguardia —dadaísmo, surrealismo, etc.— hasta Ezra Pound con su movimiento en Londres y Maples Arce y el estridentismo mexicano, los cuales en su mayoría mantuvieron una relación de amor y odio con la vanguardia italiana, tanto por su adscripción ideológica al fascismo como por su actitud siempre incendiaria e iconoclasta. En esta tradición, la del futurismo, se integra la poesía de List, su estética responde especialmente a la aeropoesía, como se indica desde el título de su libro. En los siguientes apartados, se contextualiza su obra en la producción futurista y estridentista para, en el último apartado de este trabajo de tesis, interpretar su composición «Edgar Aeropoeta» a partir de las prácticas de la analogía que propusieron Marinetti y los estridentistas.

3.1.2 El futurismo de Marinetti en la poesía de Edgar List

El *Manifiesto del futurismo* apareció el 20 de febrero de 1909 en el diario francés *Le Figaro*, fue redactado por el poeta italiano F. T. Marinetti, quien definió a su recién surgido movimiento como una «estética de la violencia y de la sangre» (Torrent 27). León Trotsky, el ideólogo de la Revolución bolchevique, le atribuía a la escuela futurista la captación de «. . . los ritmos de movimiento, de acción, del ataque y de la destrucción que aún estaban indefinidos. . .», dándose cuenta del vínculo de la vanguardia italiana con acontecimientos

políticos y sociales (citado en Müller-Bergh 157). Entonces, el primer manifiesto del futurismo fundaba un movimiento incendiario e iconoclasta, inspirado en la modernidad, en el ámbito de las ideas y la tecnología; se trataba de un movimiento tanto artístico como vital, pues pretendía conjugar estrechamente la vida y la obra de los artistas. Así como abarcó la esfera del arte, incluyendo facetas inusuales como la moda y la cocina, alcanzó un valor ideológico, llegando a formar un partido político, el Partido Futurista Italiano. Por el lado de la literatura, el 11 de mayo de 1912, Marinetti publicó el *Manifiesto técnico de la literatura futurista*, donde propone la estética del paroliberismo. Sus ideas fueron inmediatamente difundidas por toda Europa, incluso en el continente americano.

Francisco Javier Mora cuenta en su libro *El ruido de las nueces* (1999) cómo el futurismo se fue integrando a las letras españolas. El 20 de febrero de 1909, Marinetti publica el manifiesto futurista. Días después, en marzo, Rubén Darío envía un artículo a *La nación* de Buenos Aires donde, sin poner en tela de juicio el talento literario de Marinetti, se muestra escéptico ante el nuevo movimiento artístico. Ramón Gómez de la Serna traduce el manifiesto futurista ese mismo año y, al siguiente, publica *Proclama futurista a los españoles*. Aunque su lengua no haya sido la española, Mora afirma que el primer escritor de América que entró en contacto con el manifiesto y asumió la sensibilidad poética de Marinetti fue el brasileño Oswald de Andrade, destacado por dar a conocer el manifiesto a lo largo y ancho del continente americano. Vicente Huidobro también se considera fundamental para la introducción del movimiento futurista en Latinoamérica. En su ensayo *El futurismo* (1914), el escritor chileno comenta los once puntos del primer manifiesto de Marinetti y proclama que este movimiento es americano, pues cree que varios escritores de este lado del Atlántico desembocaron en su estética antes que Marinetti. Cuando el escritor italiano viajó a América en 1926, la estética del futurismo ya era bastante conocida. Los intelectuales incluso sabían

de su vínculo con el fascismo, por lo que perdió mucha credibilidad (Mora, *El ruido* 18-20). De cualquier manera, la influencia del futurismo era patente en América y, como lo afirma Mora, el estridentismo mexicano fue «el movimiento de vanguardia que hizo un uso más extensivo de las teorías marinettianas» (*El ruido* 23).

List Arzubide refuerza esta idea cuando escribe, en 1926, cómo las ideas vanguardistas llegaban hasta ellos, esto al hablar de *Irradiador*, la primera revista formal del estridentismo: «Sus corresponsales [los de la revista *Irradiador*] en el extranjero, decían las últimas noticias sobre el arte centavero de Europa, y lanzaban hacia la América cuadrículada de rubendarismo, batalla de las juventudes futuristas, dadaístas, suprematistas, ultradimensionales, contra la ranciolatría de las etiquetas de ópera» (*El movimiento* 79-80).

Por lo tanto, a través del estridentismo que practicó su padre —Germán List Arzubide—, Edgar List pudo conocer el futurismo italiano de Marinetti. Aunque sus obras aparecieron en extremos contrarios del siglo XX, a partir de la lectura de la poesía y los manifiestos de este poeta, List conoció una estética acorde a sus ideales literarios y la desarrolló en su obra lírica. En este apartado, se pretenden identificar las ideas de los manifiestos futuristas de 1909 y 1912 que se encuentran en la poesía de List con el fin de comprender la influencia de esta vanguardia en su obra.

En los primeros tres puntos del *Manifiesto futurista*, Marinetti establece los ideales de su implacable estética: mantener el valor, la audacia y la rebelión como elementos esenciales en la poesía, cantar al peligro, a la energía y a la temeridad; en concreto, su estética es dinámica, desea glorificar «el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso gimnástico, el salto peligroso, el puñetazo y la bofetada» (Marinetti, *Manifiestos* 129), no permite la inmovilidad de las ideas o los sueños ni le concede un espacio a la literatura interiorizada, postulándose en contra del patetismo literario y arrebatándole, por ende, cierta «humanidad»

al poema para convertirlo en una máquina veloz, eficaz. Precisamente, esto es lo que hace List en «Edgar Aeropoeta» cuando expresa: «Es mi poema la máquina conciente (sic) / que proyecta al inconsciente / en su pantalla» (*Aventuras* 64). El poema de List se transforma en muchas cosas: es un proyector, una guitarra, un águila, pero la forma más persistente es la del aeroplano: «Amo la inmensidad y la recorro / en aerodinámicos poemas voladores» (List, *Aventuras* 83). Sin embargo, como es evidente en la cita anterior, List no deshumaniza el poema en su totalidad, pues emplea un yo lírico que mantiene una perspectiva individual con la cual el lector puede identificarse.

En «A Hölderlin cantor de la hélade sagrada», el poema «brota de una aceleración del pensamiento . . . y ya sin peso, sufre las consecuencias de su propia energía expansiva que lo catapulta hacia lo alto» (List, *Aventuras* 40). List habla del peso del poema, en este caso de su ligereza, al igual que Marinetti buscaba introducir el peso de los objetos en la literatura, junto al ruido y su olor. El futurista relacionaba el peso con la facultad de vuelo de los objetos, lo cual concuerda con el sentido de los versos de List, donde el poema primero se aligera para, enseguida, salir volando por los cielos. También se leen palabras como «aceleración», «energía expansiva» y «catapulta», las cuales insisten en la potencia de los pensamientos transmitidos en el poema, pensamientos alados que planean y pretenden cubrir la totalidad de los cielos mentales del autor, por lo que van de prisa, como si no hubiera tiempo que perder: «¿Quién sabe cuánto territorio cubre el / águila en el vuelo de un solo poema?» (List, *Aventuras* 40). Esto responde a la nueva belleza declarada por Marinetti en el cuarto punto de su primer manifiesto, cuando afirma que un automóvil es más hermoso que la Victoria de Samotracia, refiriéndose a la belleza que representa la velocidad.

Marinetti reafirma la admiración futurista por la tecnología moderna, por las máquinas, los vehículos veloces: «Queremos cantar al hombre que domine el volante»

(Marinetti, *Manifiestos* 130). Continuando con la analogía del poema como una máquina, como un aeroplano o cualquier vehículo de transporte, el volante regula el movimiento y marca la dirección, el sentido del poema-aeronave. Por lo tanto, alegóricamente, quien domina el volante domina la interpretación. ¿Y quiénes disputan el dominio de la interpretación de un texto? Según la hermenéutica analógica, existe una tensión entre la intención del autor y la intención del lector o intérprete. Beuchot, en su teoría, propone una solución analógica al hablar de una intención del texto intermedia entre ambas, entre el univocismo —solo la interpretación del autor es válida— y el equivocismo —existen tantas interpretaciones igualmente válidas como lectores haya del texto—. No obstante, no es necesario ir tan lejos. Basta saber que en el texto convergen dos intenciones, la del autor y la del lector, y comprender que ambos «comparten» de alguna manera el dominio del volante de la interpretación. De esta forma, List escucha la sugerencia futurista y canta a los dueños del volante, al autor y a los lectores. Con estos últimos, se comunica constantemente: «Desde mis ojos de aero poeta penetrarás mi universo en presente con el presente de tu lectura dándome vida . . .» (*Aventuras* 63) y «Navegantes // No ensucien el vuelo del águila / Con la razón // El pensamiento es un niño» (*Aventuras* 62). También señala la libertad del autor para navegar en su poema como en un globo aerostático: «Si dirijo mis sueños el globo se vuelve dirigible cruzando hiperactivos espejismos» (*Aventuras* 63).

El *Manifiesto futurista* insiste en la belleza de la lucha, en el carácter agresivo que deben poseer las obras de arte. Esto se encuentra ausente en la obra de List. Sus composiciones líricas son un viaje de contemplación a los sueños del poeta, nada más alejado de la poesía épica, de la epopeya. List tampoco comparte la admiración futurista de la guerra como una higiene del mundo, apreciable en el punto noveno del *Manifiesto futurista*, ni su poesía puede definirse como «un violento asalto contra las fuerzas desconocidas» (Marinetti,

Manifestos 130); en cambio, se presenta como «un globo perdido en el aire de un suspiro» (List, *Aventuras* 70). List se lanza a lo desconocido, en efecto, a las fuerzas desconocidas de su mente, pero no para dominarlas o hacerlas rendirse ante su fuerza, sino para exponerlas frente a los lectores y presentarlas en forma de canto.

En el octavo punto del manifiesto de 1909, el futurismo se desconecta tanto del pasado como del tiempo venidero para afianzarse en el presente absoluto, ya que, fuera de ese tiempo, todo es imposible, todo es una simple virtualidad: «El Tiempo y el Espacio han muerto ayer. Vivimos ya en lo absoluto, puesto que hemos creado la eterna velocidad omnipresente» (Marinetti, *Manifestos* 130). Esto se refleja en los poemas de List, precisamente en la conjugación de los verbos que suelen estar en tiempo presente o en sus formas impersonales, sobre todo List hace uso de los gerundios. No obstante, en el *Manifiesto técnico de la literatura futurista*, Marinetti exhorta a los escritores a usar los verbos en infinitivo, puesto que esta forma impersonal es «elástica», permite que cualquier lector o cualquier intuición que perciba la obra se posicione como enunciante. Además, con el verbo en infinitivo se quiere representar la continuidad de la vida. A pesar de esto, List prioriza la representación del presente absoluto y conjuga sus verbos de acuerdo a ese tiempo.

El manifiesto de 1912 expone una serie de preceptos para la literatura con el fin de representar la dinámica futurista en los textos. Lo que repercute con mayor profundidad en la poesía de List son las consideraciones acerca de la analogía y los indicios de una aeropoética, por lo tanto, la influencia de estas ideas en su obra se comenta a detalle en un apartado posterior. En dicho apartado, se define la aeropoesía de List y se interpreta su aeropoema a partir del concepto de la analogía que presentan Marinetti y los estridentistas —desde la poesía— y Mauricio Beuchot —desde la hermenéutica analógica—. Por lo pronto,

resulta necesario rescatar los procedimientos formales que sugiere Marinetti en *El manifiesto técnico de la literatura futurista* y que List adopta en sus composiciones poéticas.

De esta manera, se ordena abolir: 1) el adjetivo que al ser alusivo «presupone una pausa y una meditación» (Marinetti, *Manifiestos* 157), por lo que no concuerda con la dinámica futurista; 2) el adverbio, porque la unidad que genera entre las palabras se estima innecesaria; 3) la conjunción, pues «cada sustantivo debe preceder, sin conjunción, al sustantivo con el que está ligado por analogía» (Marinetti, *Manifiestos* 157); 4) la puntuación, ya que son absurdas las pausas de los puntos y las comas; en cambio, el movimiento y sus direcciones se indican con «signos matemáticos: + > < - x : = y signos musicales» (Marinetti, *Manifiestos* 157); 5) el yo, en el sentido en que se sustituye «la psicología del hombre, ya agotado, por la OBSESIÓN LÍRICA DE LA MATERIA» (Marinetti, *Manifiestos* 161), definida esta materia por oposición a lo humano, como una naturaleza inanimada; en suma, no se le atribuyen sentimientos humanos, no es triste ni alegre, su esencia se capta por medio de la intuición.

Esto último conduce al punto crucial del manifiesto: 6) la abolición de la inteligencia humana. Con los preceptos anteriores se pretende destruir la sintaxis como un orden racional, pues la razón impide que la esencia de las cosas se rescate con naturalidad en la poesía. La inteligencia del ser humano, su yo, se entromete e impone «prejuicios de sabiduría» y «obsesiones humanas», distorsionando la realidad, «ensuciando» la materia. Marinetti cree que, al destruir el orden sintáctico, en el desorden de las palabras en libertad, el poeta podrá trascender las leyes absurdas de la inteligencia y alcanzar un conocimiento verdadero de la realidad: «Solo el poeta asintáctico y de palabras desligadas podrá penetrar la esencia de la materia y destruir la sorda hostilidad que la separa de nosotros» (Marinetti, *Manifiestos* 163). Cabe resaltar que, desde lo alto de un aeroplano, fue que se le reveló al poeta italiano esta «psicología intuitiva de la materia» (Marinetti, *Manifiestos* 163), la cual desprecia la

inteligencia lógica y, por ende, libera al ser humano de la idea de la muerte. Defiende una «imaginación sin hilos», un desorden máximo de las imágenes poéticas. Con esta estética extremista, Marinetti renuncia a la comprensión, acepta de buena gana que sus obras sean incomprensibles para algunos lectores.

¿Cómo aterrizan los preceptos anteriores en la poesía de List? El poeta mexicano no renuncia a la comprensión, desea que su obra sea accesible para todos los lectores. El idioma de List está cerrado al mundo, pero «. . . abierto a ti que estarás dentro» (List, *Aventuras* 63). Por ende, atiende de una forma mesurada la abolición de la inteligencia lógica, puesto que propone un desorden de imágenes en el nivel semántico de la lengua, presenta una serie de asociaciones ilógicas entre los objetos, pero no rompe las reglas gramaticales. Esto lo expresa en el siguiente fragmento que funciona como un prólogo de su poesía: «CONCÉDEME esa mirada interna / que niega el pensamiento razonable / y harás aparecer un mundo ingrátido / fluyendo en el tiempo gramatical. . .» (List, *Aventuras* 9). Las relaciones que List crea entre las imágenes son amplias, responden a la parte metafórica de la analogía, mas no se pierden en lo equívoco porque están sujetas por la gramática estándar del español: el orden de sus oraciones suele respetar la secuencia sujeto-verbo-objeto. «Edgar Aeropoeta» está lleno de paralelismos, una figura retórica en la que se repite la estructura sintáctica, con los cuales expresa ideas muy dispersas con un ritmo que las agrupa a todas: «Veo la sombra caer muerta al golpe del relámpago / Veo el ataúd del gigante con un aerolito adentro / Veo un clavel que se suicida. . .» (List, *Aventuras* 68). Como es apreciable, List apela al desorden futurista solo en el significado de sus oraciones, en la creación de imágenes inusuales. Respeta la sintaxis y no abole el yo lírico en sus composiciones, esto con el fin de mantener la inteligibilidad de su poesía. Por lo tanto, no es extraño que en su obra abunden los adjetivos, que aparezcan adverbios y que no haga uso de los signos matemáticos o musicales para conectar las

palabras, sino de las conjunciones comunes. Por el lado de la puntuación, no utiliza puntos y seguido ni comas, pero escribe signos de interrogación y exclamación, puntos suspensivos, dos puntos y guiones. Esto facilita la comprensión de una obra que, debido a su tema —la poesía—, presenta desde el inicio un nivel alto de abstracción: la idea del poema como una aeronave y el intérprete como su «lector motriz».

Los poemas futuristas estaban dedicados a la muchedumbre, al trabajador, al rebelde, al habitante de las capitales modernas. List se dirige, simplemente, a los lectores. Su poema es una aeronave, cualquiera que se acerque a su obra asumirá el mando de inmediato y podrá navegar con su intelecto a través del mapa lingüístico propuesto por el aeropoeta. El lector indiscriminado se volverá piloto y finalizará el viaje acostumbrado «. . . al vuelo resbaladizo de los aeroplanos, cuya hélice tiene chirridos de bandera y aplausos de multitud entusiasta» (Marinetti, *Manifiestos* 131). La discriminación de lectores que realiza el futurismo, el destierro del arte al que condena a profesores, arqueólogos, cicerones y anticuarios, no tiene lugar en la poética de List, quien incluye en su discurso a la totalidad del género humano, considera que cualquier persona puede experimentar la poesía y, en sus versos, pretende describir esta experiencia de forma alegórica, como si el poema fuera una aeronave que viaja por el cielo de las ideas, por el mundo de los sueños del autor.

Como se ha observado, es posible entablar un diálogo entre los manifiestos futuristas de Marinetti y los poemas de *AMEA*; sin embargo, aunque esta influencia es explícita en la obra de List, el mexicano no la asume de forma pasiva. Además, la sola consideración del movimiento de Marinetti como una tradición rescatable podría considerarse una falta a los valores futuristas más esenciales, los cuales rehúyen del pasado como material artístico vivo: «Admirar un cuadro antiguo es verter nuestra sensibilidad en una urna funeraria, en lugar de lanzarla hacia adelante con ademán violento de creación y acción» (Marinetti, *Manifiestos*

132-133). Marinetti se refería a la admiración excesiva por las obras expuestas en los museos, las cuales podrían no responder a la sensibilidad artística de los tiempos que corren, pero también hablaba de literatura, era consciente de que su propio movimiento sería desplazado en el futuro por pertenecer a un canon desactualizado, y aceptaba esto incluso con cierta conformidad: «Cuando tengamos cuarenta años, que nos echen los más jóvenes y valerosos al cesto de los papeles, como manuscritos inútiles» (*Manifiestos* 134). Si bien List no lanza los textos futuristas a la basura, si examina sus preceptos y los adecua a sus necesidades expresivas, a sus ideales estéticos. No se vuelve un epígono de Marinetti, List revitaliza el estilo futurista, integrando ideas de la hermenéutica en su aeropoesía.

En 1995, fecha de la publicación de *AMEA*, el *Manifiesto del futurismo* cumplió 86 años. A pesar de esto, su labor literaria fue revitalizada por List, cuya poesía es un inexplorado universo onírico; con su palabra-nave espacial o sus versos aguileños, inaugura un viaje a través de las constelaciones más brillantes: «—Águila solitaria dime: / ¿Qué es el mundo desde tu altura? // El mundo es un poema / cuando su aparecer es pensamiento» (List, *Aventuras* 43). El poeta mexicano atiende el pasado de la vanguardia para especializar su estética con ideas hermenéuticas e intelectualiza, aun en detrimento de los preceptos del manifiesto técnico, las características de la poética futurista, a la vez que extiende a los lectores una cordial invitación para el abordaje de sus poemas.

3.1.3 Herencia futurista y estridentista

List declara abiertamente la influencia de Marinetti en su obra; en la composición «Edgar Aeropoeta» se lee la siguiente dedicatoria: «A mi abuelo poético Marinetti, libertador universal de la palabra trimotora . . .» (*Aventuras* 63). Si su abuelo poético es Marinetti, su padre sanguíneo resulta Germán List Arzubide, por lo que, con mayor razón, la influencia

del poeta italiano en *AMEA* no puede desconectarse del movimiento receptor de sus ideas vanguardistas en México: el estridentismo. En este apartado, se compara la poética estridentista con la aeropoética de List a partir de los elementos que heredan del futurismo italiano de Marinetti.¹⁰ A pesar de que la mayoría de los estridentistas negaron una conexión completa con el futurismo, resulta necesario identificar en qué puntos se relacionan o distancian con este movimiento italiano para apreciar, a su vez, las características que List comparte con la poesía de la vanguardia mexicana.

3.1.3.1 El movimiento estridentista

Hugo J. Verani comenta que «la vanguardia es el nombre colectivo para las diversas tendencias artísticas (los llamados ismos) que surgen en Europa en las dos primeras décadas del siglo XX» (9). Estas tendencias coincidieron en el anhelo por renovar las formas canónicas del arte. Finalizada la Revolución Mexicana, surge en América un movimiento de vanguardia denominado estridentismo (1921-1927). Este movimiento se define como «una fuerza radical opuesta contra el conservatismo solidario de una colectividad anquilosada» (Schneider 11). Encabezado por el escritor Manuel Maples Arce, el estridentismo se encargó de cuestionar los valores heredados de la literatura modernista y se dedicó a la búsqueda de una nueva sensibilidad poética, en sintonía con el resto de las vanguardias internacionales.

¹⁰ La comparación de la obra de List con la poesía estridentista se realiza, en esta primera instancia, a partir de las ideas de *Actual no. 1* y los poemas de Maples Arce, quien a pesar de no ser considerado el teórico del movimiento estridentista, papel que críticos como Evodio Escalante reservan para Arqueles Vela o Germán List Arzubide, resulta el poeta más representativo de esta vanguardia. En ese sentido, Escalante afirma: «La personalidad literaria de Maples Arce . . . dominó en los terrenos del verso de manera tan arrasadora que los restantes poetas del estridentismo, entre ellos List Arzubide, Aguillón Guzmán y Salvador Gallardo, fungieron casi como sus clones involuntarios» (63).

No obstante, algunos críticos como Evodio Escalante, sin demeritar el trabajo del movimiento, consideran que «Pese al énfasis desmelenado de sus proclamas nunca lograron los poetas estridentistas liberarse de los patrones métricos caros a sus antecesores del modernismo» (Escalante 71). El crítico mexicano encuentra aquí una de las paradojas del estridentismo: «La revolución en los contenidos no va acompañada de una revolución formal, ubicada en el nivel del significante» (72).¹¹ Otros investigadores, entre ellos Refugio Solís, identifican una línea de desarrollo dentro del estridentismo que sí experimenta en la forma, una vertiente del movimiento que busca la imagen pura, en la que se considera al arte como autosuficiente (18). Esta es la actitud que hereda List del estridentismo, la actitud que continúa vigorosamente en *AMEA*: List prosigue la experimentación formal que los estridentistas iniciaron con o sin éxito a principios del siglo XX.

Por un lado, se presenta esta actitud de renovación estética, por otro, el compromiso social de los integrantes del movimiento los dirigió hacia la promoción de ideales sociales progresistas, de modo que el estridentismo suele vincularse con la izquierda política. Humberto Tejera comparte esta opinión: «Erraría quien supusiese que se trata [el estridentismo] solo de una reforma literaria . . . Trátase mayormente de una posición espiritual desmesuradamente izquierdista» (List Arzubide, *El movimiento* 171-72).

¹¹ Cabe aclarar que Escalante no es un detractor del movimiento estridentista, por el contrario, ha sido uno de los encargados de valorar justamente la producción literaria de esta vanguardia, producción desdeñada por la crítica en México como consecuencia de la continuidad de un discurso establecido por el grupo de Contemporáneos desde la década de 1920. Este discurso, debido al dominio de los Contemporáneos en el ámbito de las letras mexicanas, no fue reexaminado sino hasta los últimos años del siglo XX. Para conocer más acerca de las críticas al movimiento estridentista, consultar «El estridentismo ante los espejismos de la crítica» en *Elevación y caída del estridentismo* (2002) de Evodio Escalante o *La poética del estridentismo ante la crítica* de Clemencia Corte Velasco.

Contrariamente, Luis Mario Schneider argumenta que esta concepción del movimiento estridentista es incorrecta:

Es fácil advertir que se trata más bien de un grupo con una definida mentalidad de clase media liberal; además, siendo vanguardistas, toda defensa —o creencia— en un cambio de estructura de la sociedad, lo intentaron más por un congénito espíritu de rebeldía o subversión que por una íntima y clara concepción social o por una adhesión razonada a los principios y métodos marxistas (XXXVIII).

Con todo esto, el movimiento del estridentismo parece ser una contradicción infinita. Su naturaleza paradójica surge quizá de una constitución de hibridez: según Escalante, el estridentismo se encuentra entre los dos tipos de vanguardia que distingue Saúl Yurkievich, es tanto una vanguardia modernólatra como una pesimista o apocalíptica (41). En consecuencia, como una vanguardia híbrida, el movimiento del estridentismo es un vaivén que se acerca y se aleja de la modernidad, que se disputa entre la vocación vanguardista y el compromiso social.

En efecto, el estridentismo es un movimiento de vanguardia polifacético, cuando no contradictorio. Solís afirma que existen tres actitudes centrales o líneas de desarrollo dentro del mismo:

1) Vanguardistas vergonzantes: quienes «no se pueden permitir seguir escribiendo poesía pura mientras afuera transcurre el movimiento social o religioso» (18).

2) Actitud vanguardista sin estética vanguardista: «poesía urbana con temas de la crisis y la angustia consecuente del mundo moderno, con puras estéticas prácticas e

inmediatistas sin el toque orientalista que desvió a las vanguardias de los sesenta de la realidad material» (18).

3) Investigación de la forma: la aportación radical del estridentismo: se busca la imagen pura y se considera al arte como autosuficiente. Solís comenta que esta línea solo sigue viva en *AMEA*: «. . . desarrolla [Edgar List] la forma vanguardista por caminos nuevos (entre posibilidades pendientes del estridentismo)» (19).

Es posible que para conocer mejor la naturaleza de este movimiento sea prudente indagar en el desarrollo del mismo durante los años de intensa actividad. La historia del estridentismo comienza en diciembre de 1921, cuando Maples Arce publica la hoja volante *Actual no. 1. Hoja de vanguardia*, la cual fue distribuida en la Ciudad de México, llamando la atención tanto de jóvenes artistas en busca de nuevas formas de expresión como de personas que rechazaban su tono cargado de irreverencia. La propia construcción del impreso resultaba vanguardista: «el encabezado y los distintos tipos de imprenta equilibran tanto a la foto del propio Maples Arce —que observa al espectador con traje oscuro y flor en la solapa—, como a las gruesas capitulares numéricas» (“Actual”, párrafo 8). Se comenta que su diseño recordaba al dadaísmo y su intención era provocar una lectura jerarquizada. Esta inclinación por la experimentación tipográfica continúa en algunos escritores herederos del estridentismo, tal es caso de la obra de List, donde no solo la portada de su libro, en la segunda edición, representa las inquietudes gráficas de la vanguardia, sino que también sus poemas desarrollan hasta el límite su estética. Por supuesto, deben tenerse en cuenta las facilidades que genera la maquetación digital, una ventaja que tuvo de List sobre sus antecesores.

El *Comprimido estridentista de Manuel Maples Arce* apareció en el mencionado primer número de *Actual* e incluyó una advertencia, catorce apartados y un «Directorio de vanguardia» con más de doscientos adherentes, entre ellos ultraístas barceloneses, futuristas

italianos y vanguardistas franceses, quienes inspiraron la obra de Maples Arce. Revisar estas influencias permite deducir el origen del nombre «estridentismo». Mora teoriza que el poeta mexicano pudo extraer esta palabra de «Rosa de sanatorio», poema de Ramón María del Valle-Inclán: «Cubista, futurista y estridente, / por el caos febril de la modorra . . .» El poema citado fue incluido en *La pipa de Kif* de 1919, dos años antes de la publicación del manifiesto estridentista. Esta hipótesis es posible: Valle-Inclán visitó México en septiembre de 1921, pocos meses antes de la publicación del manifiesto en diciembre, de manera que los poemas de Valle-Inclán pudieron haber llegado a las manos de Maples Arce de donde extraería la palabra «estridente» (Mora, *El ruido* 39-42).

Aunque cuando se publicó *Actual no. 1* no se podía hablar de un movimiento como tal, esta publicación sirvió de enlace entre el *actualismo* de Maples Arce y el grupo estridentista que se formaría posteriormente con la integración de escritores representativos de la vanguardia como Arqueles Vela, Germán List Arzubide y Salvador Gallardo, pero también con pintores como Ramón Alva de la Canal —diseñador de la carátula de *Plebe*, obra de List Arzubide—, Fermín Revueltas —quien se presume como el diseñador de los tres números de *Actual*—, Jean Charlot, entre otros.

Con base en las publicaciones del movimiento estridentista, Solís lo divide en tres etapas:

1) La etapa del *Manifiesto Actual*: Transcurre en la Ciudad de México. El grupo se encuentra en construcción, compartiendo el espíritu de la vanguardia. Esta etapa abarca los tres números de *Actual*. Se publican *Andamios interiores* de Maples Arce y *La señorita etc...* de Arqueles Vela. Concluye cuando, en diciembre de 1922, el grupo ultraísta de Puebla —Salvador Gallardo, Germán List Arzubide, Miguel Aguillón Guzmán, entre otros— se integra al movimiento estridentista y es publicado el manifiesto del 1 de enero de 1923 (12-13).

2) El Café de Nadie: En esta etapa, resultan relevantes la revista *Irradiador* y el café Europa en la colonia Roma, el lugar de encuentro del grupo de los estridentistas, renombrado como El Café de Nadie. Entonces, el estridentismo se legitima como un movimiento vanguardista internacional, «así se lo hacen saber desde multitudes de países, nos referimos a las cartas de Marinetti, Walden y Guillermo de la Torre entre muchos otros» (Solís 13) Incluso, algunos escritores célebres como Oliverio Girondo y Alberto Hidalgo visitan a los estridentistas en México. El escritor argentino participó en su primer taller poético con los vanguardistas mexicanos y, al volver a su país, inspirado por el primer número de *Actual*, publica el manifiesto *Martifierrista*. En 1923, se publican *Avión* de Luis Quintanilla —Kyn-Taniya— y *Esquina* de List Arzubide. Al año siguiente, *Vrbe* de Maples Arce y *Radio* de Kyn-Taniya. *El pentagrama eléctrico* de Salvador Gallardo fue publicado en 1925. No obstante, debido a la línea cultural nacionalista que impone José Vasconcelos desde la Secretaría de Educación, se intentó frenar al movimiento estridentista. Maples Arce fue expulsado de *Revista de revistas*, donde tuvo una columna durante varios años. Por ende, el movimiento buscó un nuevo espacio para desarrollarse y lo encontró en la ciudad de Xalapa, Veracruz.

3) *Horizonte*: En un principio, el movimiento estridentista publicó cosas de interés popular. En ese sentido, *Horizonte*, a diferencia de *Irradiador*, no era una revista exclusivamente de vanguardia, más bien se trataba de una publicación revolucionaria. Se publicaron obras como *Cartucho* de Nellie Campobello, *El imperio de los Estados Unidos* de Rafael Nieto y *Los de abajo* de Mariano Azuela. Dos años después, en 1926, se retoman las publicaciones estridentistas con *El viajero en el vértice* y *El movimiento estridentista* de List Arzubide; *Poemas interdictos* de Maples Arce y *El Café de Nadie* de Arqueles Vela. Así es como *Estridentópolis* se asienta en Veracruz, puesto que «En aquel momento era más

notoria la masa de gente en el ambiente internacional de Veracruz que en la ciudad de México (Solís 16). John Dos Passos visita a los estridentistas en México y realiza la primera traducción de un libro vanguardista, se trata de *Vrbe*, obra publicada en 1929 con el título de *Metrópolis*. Este periodo, y presumiblemente el movimiento del estridentismo, termina con la caída del general Jara el 31 de octubre de 1927. A partir de esa fecha, algunos estridentistas vuelven a la Ciudad de México, pero pronto cada uno sigue su propio destino fuera de la agrupación.

3.1.3.2 La poesía de Marinetti, Maples Arce y Edgar List

Una vez realizada esta somera introducción al movimiento estridentista, a continuación, se compara la poesía de Marinetti, Maples Arce y List, considerando que el objetivo principal de este trabajo de tesis es interpretar la composición «Edgar Aero poeta». Según la hermenéutica analógica, interpretar es poner un texto en su contexto, de forma que relacionar la obra de List con las ideas del futurismo y el estridentismo permite acercarse a la comprensión de un poema que, sin la correcta decodificación de sus metáforas, podría ser malinterpretado y la propuesta de una poesía *abierta* a los lectores se perdería entre otros significados posibles, empobrecidos y menos adecuados. Por esta razón, se contextualiza la poesía de List en las vanguardias del futurismo y el estridentismo. Las tres obras poéticas se comparan a partir de sus temáticas recurrentes, su concepción del tiempo y la actitud que asumen ante los avances tecnológicos y la guerra. Además, se toman en cuenta los

comentarios de los estridentistas y de List acerca de la influencia del futurismo de Marinetti en sus respectivas obras.¹²

El núcleo rector del movimiento estridentista fue el «antiacademicismo integral». Según Maples Arce, este concepto era, en el género lírico, la estética de la poesía abstraccionista (Solís 17). List Arzubide define esta clase de poesía como «el salto de la hipótesis a la conclusión sin intermediarios» (*El movimiento* 114). Solís lo explica de la siguiente manera: «saltar de una imagen pura hacia otra imagen pura haciendo vivir el poema del puro estallido de las significaciones, sin nexos gramaticales inútiles que sobrecargan el desarrollo del poema. “Una colección de imágenes sin trama anecdótica”» (Solís 17).

Al ser la metáfora el recurso literario predominante en las obras estridentistas, no resulta extraño que entre los movimientos europeos que influenciaron a esta vanguardia mexicana se encuentren el ultraísmo de Guillermo de Torre, el creacionismo de Huidobro y Reverdy y el futurismo de Marinetti, pues en todos ellos la creación de imágenes insólitas, de relaciones insólitas entre distintos elementos, es uno de los principales objetivos del arte. Con el encanto particular de la prosa estridentista, List Arzubide explica cómo, a través de los corresponsales de la revista *Irradiador*, el estridentismo se nutría de los movimientos vanguardistas del otro lado del Atlántico: «Sus corresponsales en el extranjero, decían las últimas noticias sobre el arte centavero de Europa, y lanzaban hacia la América cuadrículada

¹² No se compara la poesía de List con la obra de otros estridentistas, como Germán List Arzubide o Luis Quintanilla, porque esto conlleva otras reflexiones que se alejan del estudio de la aeropoesía o de la influencia futurista en las letras hispanoamericanas. Por ejemplo, Magda Portal comenta acerca de Germán List Arzubide: «. . . es quizá el más revolucionario ideológicamente, aunque lo sea el menos, en cuanto a la técnica» (List Arzubide, *El movimiento* 149). Por ende, en el presente apartado, la obra de List se compara con los textos de Marinetti y Maples Arce, quizá los investigadores más evidentes de la forma en sus respectivos movimientos de vanguardia.

de rubendarismo, batalla de las juventudes futuristas, dadaístas, suprematistas, ultradimensionales, contra la ranciolatría de las etiquetas de ópera» (*El movimiento* 79-80).

Mora comenta que al analizar los catorce puntos del *Comprimido estridentista* de Manuel Maples Arce, se puede observar que el poeta mexicano «extrajo de forma anárquica parte del contenido de los manifiestos futuristas de Marinetti, y también de algunas ideas ultraístas de escritores españoles como Guillermo de Torre y Rafael Lasso de la Vega» (*El ruido* 43). Precisa que el futurismo fue el movimiento vanguardista con más influencia en Hispanoamérica debido a la condición rural que prevalecía en el continente a principios del siglo pasado: «el “reino mecánico” —la industria, la ciencia y tecnología— deslumbraba por su novedad y seducía por su promesa de cambio, posiblemente aún más poderosamente que en el Viejo Mundo» (Mora, *El ruido* 28-29).

Si bien la poesía de List retoma la sucesión rápida de imágenes a partir de analogías extensas, deja a un lado la emoción por la tecnología. Escribe su obra poética a finales de los años setenta y la edita hasta mediados de los noventa. En ese entonces, los avances tecnológicos aún causaban asombro, pero no el mismo que siete décadas atrás. List no le canta al avión en su composición «Edgar Aero poeta», el tema de su poesía no son las máquinas; en cambio, emplea el símbolo de la aeronave para hablar de poesía. Se puede decir que sus composiciones son un canto del canto, encubierto por la alegoría del viaje en globo aerostático.

Puede ser que la alegoría, también llamada metáfora continuada, «porque a menudo está hecha de metáforas y comparaciones» (Beristáin, 35), signifique la unidad temática que defendía Maples Arce para distanciarse de otros movimientos de vanguardia: «A diferencia de los poetas creacionistas o ultraístas, de quienes estos derivan, y para los que el poema era una sucesión de metáforas sin ningún nexo, yo buscaba cierta unidad temática» (citado en

Mora, “El estridentismo” 263). De cualquier forma, en las obras estridentistas, esta unidad temática suele producirse por la recurrencia de términos relativos al campo semántico de la física —mecánica, dinámica—, la tecnología o la moderna sociedad industrial. Si por un lado esta recurrencia separa a la vanguardia mexicana del creacionismo y el ultraísmo, por otro, la emparenta con el futurismo de Marinetti. Si el poeta italiano canta al automóvil: «Divinidad vehemente de una raza de acero, / automóvil ebrio de espacio / que piafas por la angustia / y el freno tascas con dientes estridentes» («A mi pegaso», Basilio 27); Maples Arce canta a la urbe: «Oh ciudad toda tensa / de cables y de esfuerzos, / sonora toda / de motores y de alas» (Maples Arce, *Vrbe* 15).

Los estridentistas, cansados de los valores imperecederos en la poesía, de la naturaleza, el amor y la muerte, buscaron retratar una nueva belleza, la belleza de las invenciones mecánicas. Verani afirma que «el estridentismo exalta el carácter dinámico del mundo moderno, el advenimiento del maquinismo y de la metrópoli individualizada» (14). Además de los inventos ya mencionados, la poesía estridentista admiró otros como la radio, esta admiración por lo mecánico los conecta con el futurismo y se refleja en poemas como «T.S.H.» —telegrafía sin hilos— de Maples Arce: «Las antenas insomnes del / recuerdo / recogen los mensajes / inalámbricos / de algún adiós deshilachado» (Schneider 194).

En efecto, sus respectivas proclamas guardan ciertas similitudes entre sí, es posible comparar las imágenes que evocan el cuarto punto de *Actual no. 1* y el apartado undécimo del manifiesto de Marinetti: «. . . el humo de las fábricas, las emociones cubistas de los grandes trasatlánticos con humeantes chimeneas de rojo y negro. . .» (Schneider 5-6) y «. . . las fábricas colgadas de las nubes por las maromas de sus humos» (Marinetti, *Manifiestos* 131). Un paisaje nebuloso es evocado en ambas citas y puede ser una muestra de la

coincidencia y predilección de ambas corrientes de vanguardia por temas relacionados a las modernas ciudades industriales.

Sin embargo, se cree que ni Marinetti ni los estridentistas representaron la belleza de la tecnología moderna de la misma forma: «El futurismo cantó desde un ángulo externo los objetos mecánicos; yo interpreto desde el interior su encanto, su influencia psicológica» (Bolaño 54). Rashkin refuerza esta idea: «mientras que los futuristas buscaban suprimir lo personal en su exaltación de la máquina, los estridentistas resaltaban el yo que experimenta la velocidad del automóvil, el delirio de la ciudad, las dislocaciones de la vida urbana» (*Aventura*, 55). Sin duda era clara la intención del poeta italiano de apartar los prejuicios humanos, el denominado yo lírico, de sus composiciones poéticas para captar la esencia pura de la materia. A pesar de esto, en algunos casos su posición ante la nueva belleza mecánica suele ser similar a la de los vanguardistas mexicanos. Marinetti, en el *Manifiesto técnico de la literatura futurista*, se sube al avión para descubrir el mundo a partir de una perspectiva nueva: «. . . se me reveló [la poética futurista] desde un aeroplano. Observando los objetos desde un nuevo punto de vista, ya no de cara o de espalda, sino de pico. . .» (*Manifiestos* 163). Asimismo, Maples Arce cantó a la materia desde el interior del aeroplano: «Todo es desde arriba / equilibrado y superior, / y la vida / es el aplauso que resuena / en el hondo latido del avión» (“Canción desde un aeroplano” 363).

En todo caso, ¿cómo representa List la belleza de la tecnología moderna? La fascinación de este poeta por los descubrimientos tecnológicos se ve afectada por la historia de la Segunda Guerra Mundial. Nació en el año 1946 y creció en una época en la que se revelaban las consecuencias negativas de algunos avances científicos como la bomba atómica, por ende, a diferencia de Marinetti y más cerca de la faceta pesimista del

estridentismo, de su vena romántica, no celebra la tecnología como un progreso ni como el motor del cambio social. No cree ciegamente en el progreso positivista.

Además, la dicotomía interior-exterior pierde relevancia en la poesía de List, quien se decanta por el interior de la materia, por el interior de su inconsciente: «ESTE POEMA ES UN VIAJE EN GLOBO / Y LOS LECTORES AERONAUTAS / ABRIENDO LA VENTANA DE MIS SUEÑOS» (*Aventuras* 79). En respuesta al perjuicio generado por los avances científicos, List pretende negar la razón, la razón que fue capaz de utilizar las investigaciones de Einstein sobre energía nuclear para idear la bomba atómica, la misma que planificó el funcionamiento de los campos de concentración nazi: «CONCÉDEME esa mirada interna / que niega el pensamiento razonable / y harás aparecer un mundo ingrávito / fluyendo en el tiempo gramatical / TÚ ERES SU LECTOR MOTRIZ» (*Aventuras* 9). List espera que sus lectores se aparten del razonamiento lógico, del lenguaje práctico, para que puedan disfrutar de las ideas paradójicas, los juegos semánticos y las imágenes oníricas de su poesía, puesto que ellos son sus «lectores motrices» y participan activamente en la conformación de su obra. Así introduce las máquinas en sus poemas, como símbolos de libertad: los poemas líricos de *AMEA* son aeronaves con infinitas rutas trazadas, el lector, al ser el capitán de la tripulación, es libre de elegir un sentido.

A pesar de las diferentes posiciones de Marinetti y List respecto a lo que las máquinas simbolizan, a pesar de su discrepancia acerca de los beneficios de la tecnología moderna, el poeta mexicano les da la bienvenida a sus lectores con el siguiente mensaje: «Potencié la fórmula / de Marinetti y mi poema voló / suspendiéndose ocho capítulos / sobre las poéticas a pie / enemigas del Futurismo» (*Aventuras* 9). Expresa esto en el mismo tono en que List Arzubide habla de Maples Arce: «y su bastón de Apizaco, regalo de Diego Rivera, se asomaba a todas las conciencias enemigas» (*El movimiento* 23). List asume conscientemente

la influencia del futurismo italiano en sus composiciones, también confiesa su proximidad al estridentismo, especialmente la vertiente vanguardista de su padre: «Soy Edgar List también Edgar Aero poeta hijo del poeta estridentista Germán List Arzubide CUYO VANGUARDISMO YO RADICALIZO PARA CERRAR EL SIGLO» (“Discurso” 42). No obstante, los estridentistas jamás se consideraron epígonos de ningún otro movimiento artístico. En esto, en su actitud frente a la tradición literaria, son diferentes a List.

En ese sentido, Maples Arce escribió lo siguiente en el doceavo punto de *Actual no. I*: «Nada de retrospección. Nada de futurismo. Todo el mundo, allí, quieto, iluminado maravillosamente en el vértice estupendo del minuto presente. . .» (Schneider 10). Asimismo, Arqueles Vela creía que el futurismo «era un devenir de las posibilidades estéticas, y el estridentismo era un asistir a la realidad inmediata, una convivencia con lo inmediato de la existencia» (Bolaño 51). Con estas afirmaciones, los estridentistas remarcan su diferencia con la vanguardia italiana, aclaran que no fueron simples epígonos de Marinetti, sino que, a partir de un arduo trabajo intelectual, diseñaron un nuevo movimiento de ruptura en México. Los estridentistas se desvinculan del tiempo pasado sin proyectarse hacia el futuro, no elevan el ancla del ahora ni permanecen estáticos, son dinámicos en la búsqueda de una constante renovación del presente, única realidad concreta. Además, se recalca que su dinámica no es una herencia del futurismo, sino un contenido suministrado por la Revolución Mexicana. De este acontecimiento derivan el ritmo vertiginoso y la voluntad de cambios bruscos y sucesivos característicos de la literatura estridentista.

De igual modo, la Revolución Mexicana impulsó la preocupación social en este movimiento vanguardista. La atención de los problemas sociales desde el arte es una consigna que se promueve durante los años de 1920. Precisamente, así sucede en un artículo publicado por Anatole France y Henri Barbusse en *Revista de revistas* el 10 de abril de 1921.

Se titula «A los intelectuales y estudiantes de América Latina» e invitaba a la comunidad de escritores, artistas y estudiantes con anhelos de renovación a crear obras útiles para la humanidad, tomando en cuenta las problemáticas sociales dentro de sus inquietudes estéticas (Mora, *El ruido* 31-33). De manera que, en esa época, los anhelos vanguardistas iban de la mano del activismo social y el movimiento estridentista no era la excepción.

Se ha comentado que el futurismo de Marinetti estuvo ligado al fascismo italiano. Este poeta fue miembro de la Academia de Italia, fundada por los fascistas, y se le llegó a considerar como el poeta oficial del régimen de Mussolini. De forma análoga, aunque con una ideología comunista, el estridentismo también estuvo ligado al poder, fue muy cercano al gobierno del estado de Veracruz de 1924 a 1927, esto a pesar de que Maples Arce afirmara en *Actual no. 1*: «Mi locura no está en los presupuestos» (Schneider 4). Como Secretario General del Gobierno del Estado, Maples Arce trabajó codo a codo con el general Heriberto Jara.¹³ Así, la posición política de los integrantes del estridentismo solía reflejarse en sus obras. Por ejemplo, en *Vrbe* (1924), Maples Arce escribe: «Los pulmones de Rusia / soplan hacia nosotros / el viento de la revolución social». Por el contrario, la poesía de List resulta un laboratorio de experimentación poética antes que una obra de denuncia social o un canto a cualquier ideología política. Mientras que Maples Arce les dedica su obra a los obreros de México, List les dedica sus versos a poetas consagrados como Marinetti o Hölderlin.

En ese orden de ideas, Rashkin comenta que otro gran estridentista, Germán List Arzubide, aunque «creía que la poesía verdadera tenía que ser autónoma, distanciada del entorno social inmediato» (“La poesía” 83-84), no pudo abandonar al pueblo mexicano en su

¹³ Para conocer más acerca de la relación del movimiento estridentista con el gobierno de Veracruz de 1924 a 1927, consultar «Allá en el horizonte. El estridentismo en perspectiva regional» de Elissa Joy Rashkin.

literatura debido a su fuerte carácter revolucionario. Por esta razón, dividía su obra en composiciones vanguardistas —*Esquina* y *El viajero en el vértice*— y textos de conciencia social —*¡¡¡Mueran los gachupines!!!* y *Plebe*—. Edgar List tomó en cuenta solo la propuesta formal de las vanguardias artísticas y dejó de lado la vertiente política, al menos en el contenido de su obra.

Cabe resaltar que otros escritores dieron continuidad a la faceta subversiva del estridentismo, en contraste a la vocación lírica de List. A partir de 1976, en la Ciudad de México, estos escritores formaron un movimiento conocido como Infrarrealismo, influenciados, igualmente, por poetas rebeldes como Arthur Rimbaud o El Conde de Lautréamont. De esta forma, Roberto Bolaño y Mario Santiago Papasquiaro, entre otros, integraron un grupo cuyos ideales literarios iban en contra de la literatura burguesa y elitista, por lo que se mostraban reacios a publicar sus obras y decidieron declamar sus versos en escenarios públicos. Los infrarrealistas, como se dice del grupo literario ecuatoriano Los Tzántzicos, «hicieron una poesía de denuncia combativa y revolucionaria» (Campos, “El primer”, párrafo 12).

Respecto a la relación entre los movimientos de vanguardia de Italia y México, Mora opina que «es cierto que el futurismo influyó sobre el estridentismo, pero no hasta el punto de considerarlo, como han hecho algunos críticos, una secuencia bastarda del movimiento europeo» (“El estridentismo” 268). El estridentismo se distancia del futurismo italiano por su vínculo con la Revolución Mexicana. Esto lo aseguran al menos dos grandes investigadores de la vanguardia estridentista: primeramente, Escalante comenta que la poesía de Maples Arce representa subjetivamente la realidad concreta del México revolucionario, por lo que «. . . no puede reducirse a una mera reproducción o aclimatación vernácula de la estética futurista» (46). Por su parte, Schneider se refiere al movimiento estridentista cuando

asevera que «En el momento en que adopta la ideología social de la Revolución Mexicana y la incorpora a su licenciatura, el movimiento adquiere solidez, organización, y de alguna manera se separa del resto de la vanguardia internacional» (XXXVII).

Aun sin contar la Revolución Mexicana, apelando a las dos clases de vanguardia que reconoce Yurkievich, Escalante separa al estridentismo de la modernolatría futurista, aunque admite que se liga superficialmente con ella. Considera que el lastre del romanticismo que le criticaban Jorge Cuesta, Jaime Torres Bodet y Xavier Villaurrutia al movimiento estridentista «se asocia con la catástrofe» (50), o sea, con las vanguardias pesimistas o apocalípticas. De nuevo, el estridentismo presenta una contradicción al no creer a ciegas en el progreso, puesto que expone tanto una visión esperanzadora de México como una desconsoladora.

List tampoco es un epígono de Marinetti ni de los estridentistas. El poeta mexicano se ubica en esa tradición vanguardista para conducirla a sus últimas consecuencias. A la renovación sintáctica y temática compartida por el futurismo y el estridentismo, al uso de analogías extensas, le añade un contenido hermenéutico, una conciencia del acto interpretativo inusual en obras anteriores. Considera la intención de los lectores como una parte fundamental para la conformación del sentido de sus poemas, sin olvidar que su intención, la del autor, es primordial en dicha operación. Esto lo expresa en sus poemas, principalmente en «Edgar Aeropoeta», en los cuales describe en verso la tensión entre la interpretación del lector y la del autor a partir de la alegoría de una aeronave, de un viaje en globo aerostático.

La estética de las vanguardias aquí tratadas y la poética de List se asemejan en su particular tratamiento del lenguaje: «prescinden de una lógica, de nexos gramaticales y de toda descripción anecdótica u ornamental» (Verani 14). A pesar de esto, List sacrifica la sucesión de metáforas inconexas y forma una alegoría que representa el acto interpretativo

de textos poéticos, crea una alegoría para explicar qué es la poesía, cómo nace del poeta y renace ante la mirada del lector. Sus metáforas se relacionan a lo largo de las composiciones individuales y construyen un solo poema de largo aliento, a partir de la recurrencia de símbolos aéreos como el cielo, el viento y las máquinas voladoras: el aeroplano o el globo aerostático.

El estridentismo representó, según Octavio Paz, «una saludable y necesaria explosión de rebeldía. Lástima que durara tan poco. Lástima, también, que no tuviera herederos directos» (citado en Verani 12). Ahora List se puede postular como un heredero de la vanguardia mexicana del estridentismo, pese a publicar su obra hasta 1995, en el otro extremo del siglo XX. List se asume a sí mismo como heredero del futurismo y del estridentismo, hijo de Germán List Arzubide y nieto poético de F. T. Marinetti, se encuentra en una encrucijada: trabaja con las técnicas vanguardistas, pero no comparte su entusiasmo por la modernidad derivada de la Segunda Revolución Industrial, puesto que conoce sus consecuencias, tanto el daño ambiental como las catástrofes de los dos Guerras Mundiales. De este modo, List no escribe para celebrar nada que no sea la propia experiencia poética.

La lectura de la poesía metafísica de List estaría incompleta sin las referencias del futurismo y el estridentismo. Estas vanguardias le heredan el valor de la inconformidad y la rebeldía dinámica de las imágenes y las palabras. Sus composiciones no se ajustan al formato de la hoja, las letras huyen de las sílabas como niños a la hora del recreo, el espacio en blanco se vuelve su patio de juegos lingüístico. La aeropoesía futurista de List es una renovación. No hay adopción, sino adaptación de la vanguardia. La manía de Marinetti por la moderna sociedad industrial resulta imposible de sostener en la década de los noventa y el compromiso social de Germán List Arzubide no interesa a un letrado soñador, quien comprende que la poesía guarda un espacio para la imaginación y la experimentación creativa. Lo que Edgar

List retoma de ambos son los valores estéticos, los cuales proyecta en un sentido filosófico e introspectivo; usa las máquinas futuristas para viajar a través de la realidad del poema y conocer sus mecanismos interiores. *Aventuras Metafísicas de Edgar Aeropoeta* no es una oda al movimiento, la tecnología o la urbe, no reitera el contenido de la tradición futurista, ni desentraña los andamios de la ciudad como los estridentistas. En cambio, retoma la experimentación formal y se eleva por los cielos como un águila. Planeando en las alturas, List se convierte en un cantor del canto, explora la estructura del poema y expone una poética de la libertad. Para los lectores, abrir su libro es ingresar a la cabina de pilotaje del aeropoema.

3.2 La aeropoesía de Edgar List

. . . el aeroplano es más un vehículo que inspira viajes
imaginarios que un artefacto de experiencia vivida.

ELISSA J. RASHKIN

La aventura estridentista

Debido a la naturaleza alegórica de «Edgar Aeropoeta», se pretende interpretar este poema a partir de la hermenéutica analógica, puesto que, al basarse esta teoría en la analogía, ofrece las herramientas necesarias para decodificar un texto articulado metafóricamente. Además, la analogía es un modo de significación que interesaba tanto a los futuristas italianos como a los estridentistas, quienes proponían una literatura llena de analogías extensas e imágenes insólitas, de modo que resulta enriquecedor estudiar en un mismo espacio las ideas que desarrollaron Beuchot, Marinetti y los estridentistas sobre esta figura del lenguaje. En este apartado, se argumenta una interpretación de los versos de List que considera su contenido hermenéutico, pues los conocimientos del vate mexicano acerca del arte de la interpretación son patentes en su obra, desde el epígrafe con una cita de Gadamer que abre *AMEA* hasta el empleo de la analogía en la construcción de su poema.

«Edgar Aeropoeta» fue escrito el 21 de julio de 1979, según la fecha que se encuentra en *AMEA*. Sin embargo, la primera edición del poema no apareció en su libro, sino en una antología titulada *República de poetas* (1985). Por lo tanto, existen dos versiones publicadas de la composición de List: la de la antología de 1985, donde el poema se nombra «Aeronautas», y la versión definitiva que se halla en su libro, cuyo título completo es «Edgar Aeropoeta: la imaginación aérea sobrevuela la ausencia de Dios». En esta última edición, List agrega una dedicatoria: «A mi abuelo poético Marinetti, libertador de la palabra

trimotora y a sus hijas Vittoria, Ala y Luce». También divide su poema en ocho breves capítulos y los resume en un «Argumento» que se presenta después de la dedicatoria, donde se dirige directamente a sus lectores y los orienta como si fuera el piloto de un aeroplano comunicándose con los pasajeros: «Desde mis ojos de aeropoeta penetrarás mi universo en presente con el presente de tu lectura dándome vida . . .» (*Aventuras* 63).

«Edgar Aeropoeta» es un poema con influencias del futurismo de Marinetti y del movimiento estridentista mexicano. Sus características se corresponden principalmente con lo que el poeta futurista denominó «aeropoesía», aunque con una orientación onírica: el yo lírico guía a los lectores en un globo aerostático a través de los sueños de List, a través de su mente. Este poeta utiliza el símbolo de la aeronave para construir una alegoría sobre el acto de interpretar textos poéticos, describe en verso la tensión entre la interpretación del lector y la del autor. Crea una alegoría para explicar qué es la poesía, cómo nace del poeta y renace ante la mirada del lector. Sus metáforas se relacionan a lo largo de los ocho capítulos y construyen un solo poema de largo aliento, a partir de la recurrencia de símbolos aéreos como el cielo, el viento y las máquinas voladoras: el aeroplano o el globo aerostático.

En los siguientes apartados, se explica qué es la aeropoesía y su origen dentro del futurismo italiano, se analiza la composición «Edgar Aeropoeta» de List para determinar si se trata de un aeropoema y qué elementos permiten identificarlo como tal y se estudia este mismo poema a partir de la hermenéutica analógica de Mauricio Beuchot y las ideas sobre la analogía de F.T. Marinetti y Germán List Arzubide.

3.2.1 Aeropoesía futurista

Antes de explicar las características de «Edgar Aeropoeta» y argumentar la interpretación que se presenta en este trabajo de tesis, interpretación que comprende su empleo de la

analogía a partir de las ideas de Marinetti, List Arzubide y Beuchot, se responde qué es la aeropoesía, al mismo tiempo que se expone someramente su historia dentro del movimiento del futurismo italiano. Esto con el objetivo de conocer los elementos que nos permiten identificar un aeropoema para aplicarlos a «Edgar Aero poeta» y comprobar su conexión con esta corriente futurista.

En el glosario de su obra *Literary Futurism* (1990), John J. White explica que la aeropoesía es un fenómeno relativamente tardío del futurismo, el hijo de la aeropintura (*aeropittura*), un nuevo género concebido por los futuristas italianos a finales de la década de 1920.¹⁴ El principio rector que informa tales obras era la nueva perspectiva olímpica y dinámica que traía consigo el vuelo (359). El propio *Aeropoema del Golfo de La Spezia* de Marinetti es uno de los ejemplos más conocidos de aeropoesía. Este género no es exclusivamente italiano, también abarca obras como *Polet Vasi Kamenskogo na aeroplane v Varshave* —*El vuelo de Vasya Kamensky en avión en Varsovia*— de Kamensky, muchos de los poemas de avión de Konstantin Ohmpov y, como se afirma en este trabajo de tesis, también puede considerarse «Edgar Aero poeta» del mexicano Edgar List.

Después de su elección en la Academia de Italia en marzo de 1929, Marinetti publicó el *Manifiesto della aeropittura*, donde exhortaba a los pintores futuristas a exaltar en sus trabajos «l'immenso dramma visionario e sensibile del volo» —el inmenso drama visionario y sensible del vuelo— (Bohn, “The poetics” 208). Verdone explica la importancia de la estética aérea en aquella época¹⁵: «Todo el periodo de los Años Treinta parece caracterizado, en lo

¹⁴ Este capítulo en la historia del futurismo literario está bien documentado en *Literatur und Aviatik: Europäische Flugdichtung 1909-1927* de Felix Philipp Ingold (White, 359).

¹⁵ Esta estética trascendía las obras de arte; por ejemplo, los llamados “Circuitos de poesía”, la contraposición de Marinetti a los tradicionales premios de poesía, son definidos como «“competiciones” literarias que

que al futurismo se refiere, por la experiencia aérea y cósmica . . . desde la aeromúsica a la aeropintura, desde la aeropoesía a la arquitectura aérea, es una consecución de declaraciones, de experimentaciones, de investigaciones, de creaciones» (116-17). Así, el 22 de octubre de 1931, Marinetti y otros ideólogos y artistas del movimiento publicaron el *Manifiesto de la aeropoesía*¹⁶ en *La Gazzetta del Popolo*, en el cual se instaba a los poetas futuristas a imitar a los pintores con la estética aérea; es decir, evocar física y psicológicamente en sus obras la sensación de volar, describir sus observaciones desde la perspectiva aérea a partir de una sintaxis insólita y la introducción de técnicas de la poesía visual (Bohn, “The poetics” 208).

En contraste con el *Manifiesto della aeropittura*, el cual incluye nueve proposiciones, el de la aeropoesía consiste en veintidós preceptos y tiende a ser más prescriptivo. Willard Bohn (209), en su artículo «The poetics of Flight: Futurist Aeropoesia», resume los veintidós puntos del manifiesto de Marinetti, para explicar que un aeropoema exitoso debería:

1. ser objetivo, ligero y celestial,
2. contener síntesis periódicas del mundo,
3. evocar nubes, niebla y otros fenómenos atmosféricos,
4. destruir el tiempo interponiendo bloques de palabras,
5. hacer de la cabina de mando un pivote para figuras geométricas,
6. evitar imágenes terrestres,
7. favorecer la línea recta,

conducirán a la proclamación de un “poeta-record nacional”, y el vencedor será coronado con un casco de aluminio a bordo de un avión en vuelo» (Verdone, 117).

¹⁶ Firmaron el manifiesto Benedetta, la pareja sentimental de Marinetti, y otros artistas relacionados con las artes plásticas: Balla, Depero, Dottori, Fillia, Prampolini, Somenzi y Tato. El mismo texto tuvo diversas reediciones como la del 8 de noviembre de 1931 en la revista *L'aviazione* y otra al día siguiente en *Oggi e domani* (Peña, 292).

8. evocar independencia,
9. tomar nota de las sensaciones físicas asociadas con el avión,
10. emplear términos tomados del arte, especialmente de la música,
11. no contener sentimientos humanos,
12. evitar la grandilocuencia,
13. incorporar aritmética,
14. expresar las sensaciones de la espalda y los muslos del piloto,
15. evocar la rotación de la hélice y el latido del motor,
16. aislar algunas palabras como nubes en el cielo,
17. utilizar infinitivos y repetición,
18. yuxtaponer tiempos verbales sin lógica,
19. irradiar frescura,
20. proporcionar el grado de movimiento a la altitud del avión,
21. evocar la vibración del avión,
22. generar sorpresa.

Estos preceptos son expuestos sin ninguna progresión lógica; sin embargo, Marinetti explica con detalle la finalidad de cada uno. Por ejemplo, el uso de infinitivos y repeticiones pretende representar la obsesión de los aviadores por batir nuevos récords, la yuxtaposición ilógica de tiempos verbales se utiliza para reflejar las diferentes posiciones que puede tomar un aeroplano y la presencia de vibración o turbulencia recrea la posibilidad de peligro que existe en cada vuelo (Bohn, "The poetics" 210).

A pesar de la insistencia en el empleo de técnicas de la poesía visual, Marinetti declaró que la radio era el medio más adecuado para la aeropoesía, por lo que, en teoría, no fue concebida para ser vista, sino escuchada (Bohn, "The poetics" 210). Cabe resaltar que,

aunque no se trató de un aeropoema, el 8 de mayo de 1923, Maples Arce leyó «T.S.H.», el primer poema transmitido radiofónicamente en México (Schneider, *El estridentismo o una literatura* 90), tal y como Marinetti lo indicaría años más tarde. La transmisión se llevó a cabo por el diario *El Universal* y La Casa del Radio.

Ningún poeta futurista, ni siquiera el propio Marinetti, logró incorporar todos los preceptos en una sola composición. De hecho, es inusual que un aeropoema cuente con más de la mitad de los veintidós puntos. Aunque algunos futuristas desobedecían deliberadamente a Marinetti, incluyendo imágenes terrestres en sus obras, otros omitían algunos preceptos por su dificultad, como la prohibición de los sentimientos humanos en la poesía. A pesar de esto, la mayoría estaba de acuerdo y coincidía con los preceptos más evidentes: era sencillo escribir poemas ligeros y celestiales porque así se imaginaban todos los poetas volando por los aires; empleaban infinitivos y repeticiones porque ya lo hacían desde el manifiesto técnico de 1912; no había dificultad en irradiar frescura, puesto que los aeropoetas experimentaban con las formas aún insólitas de la estética futurista; manejar el movimiento y la altitud del avión representaba poca dificultad: si el aeroplano volaba bajo, los objetos pasaban muy rápido por la mirada o, si volaba alto, cambiaban de posición más despacio; y, por último, como el piloto depende por completo de su habilidad frente al volante para sobrevivir, en muchos poemas se evoca su independencia (Bohn, “The poetics” 210).

Por el contrario, muy pocos futuristas celebran la línea recta, incorporan la aritmética o la yuxtaposición de tiempos verbales, describen el cansancio de los muslos o la espalda del piloto, se esfuerzan por emplear términos musicales o intentan desarrollar la sorpresa (Bohn, “The poetics” 210-11).

En general, la desconsideración de ciertos preceptos responde a las preferencias estilísticas de cada poeta. Sorprende que algunos no acataran con regularidad el tercer punto.

Quizá la mayoría consideraba predecible la inclusión de nubes, niebla y otros fenómenos atmosféricos en sus poemas (Bohn, “The poetics” 211).

Algunos críticos literarios consideran que la aeropoesía no es más que una «versión más elástica y amplia de las palabras en libertad» (Luciano de Maria citado en Basilio 10). En concordancia, Peña comenta:

la aeropoesía no supondrá una novedad a nivel lingüístico ni temático . . . encarnará los mismos preceptos de representación del dinamismo, pero esta vez, en relación con el mundo de la aviación; es decir, la proclamada originalidad de la simultaneidad sensorial (auditiva, visual y táctil) propuesta por el *Manifiesto della aeropoesia*, no era otra cosa que la plasmación gráfica del dinamismo del futurismo de los orígenes, pero aplicado esta vez a la reproducción de la velocidad aérea de la avioneta (294).

A pesar de esto, como se ha visto, la aeropoesía no es una simple técnica literaria, sino la perspectiva fundacional de la vanguardia del futurismo: volando a doscientos metros por encima de Milán, la rotante hélice del aeroplano fue quien le insinuó a Marinetti la naturaleza de las palabras en libertad. El avión le permitió a este poeta ver el mundo en otro plano, picado o cenital, le permitió conocer la realidad desde un punto de vista diferente y proponer una estética distanciada de las formas tradicionales del arte. Por esta razón, celebrar el advenimiento del aeroplano, de la aeronave, es celebrar la llegada de una nueva sensibilidad artística a Occidente: la tradición del futurismo.

La aeropoesía futurista se ubica entre 1931, cuando Marinetti publica su manifiesto, hasta 1944, cuando el poeta italiano experimenta un fatídico paro cardíaco. Durante ese periodo, se publican numerosos aeropoemas, cada uno de ellos con aspectos particulares.

Blumenkranz-Onimus los clasifica en tres tipos, según el proceso mental del poeta: los que alaban la belleza de Italia, los fantásticos y aquellos con pretensiones cósmicas. Por su parte, Bohn clasifica con mayor acierto los aeropoemas en cuatro categorías, atendiendo la idea del vuelo y el uso poético del lenguaje.

El primer grupo es bastante extenso y consiste en poemas que describen la sensación de volar, las sensaciones del poeta que se encuentra sujeto a la increíble altitud y velocidad del avión. Como en ese entonces no muchas personas habían volado en un aeroplano, resulta probable que los lectores encontraran muy atractivos estos poemas (Bohn, “The poetics” 211).

El segundo grupo, también extenso, consiste en aeropoemas que describen lo que el poeta puede ver desde el aeroplano. Aunque los poetas no tuvieran experiencia volando, no había ningún problema, pues era común que en los periódicos y revistas de la época se publicaran fotografías aéreas de distintos pueblos y accidentes geográficos (Bohn, “The poetics” 213). Aunque la mayoría de las composiciones de esta categoría son breves, *L' Aeropoema del Golfo della Spezia* (1935) de Marinetti consta de ciento veintisiete páginas y se divide, asimismo, en seis poemas de largo aliento.

El tercer grupo, más reducido que los anteriores, lo integran obras que emplean el aeroplano como una metáfora (Bohn, “The poetics” 216). Por ejemplo, Pino Masnata, en su obra *Fascismo: aeropoesia in parole in libertà*, eligió un hidroplano para simbolizar el gobierno de Mussolini. Este aeropoema demuestra cómo el amor de los futuristas por las máquinas alcanzó un estatus religioso. La idea de progreso ya no podía ser concebida sin la maquinaria moderna. El gobierno de Italia compartía esta filosofía, puesto que su interés era incrementar la producción industrial del país (Bohn, “The poetics” 218). En este grupo se incluye «Edgar Aeropoeta» de List. El vate mexicano crea una alegoría a partir del símbolo

de una aeronave, representa la tensión entre la intención del autor y la intención del lector en los textos poéticos. Siguiendo su alegoría, el lector aborda el poema-aeronave para dejarse conducir por el autor.

El cuarto grupo de aeropoemas consiste en obras que emplean el aeroplano como un motivo, como un tema. Su función ya no es primordialmente metafórica, sino metonímica. Por ejemplo, en *Ristorante di aeroporto: aeropoesia futurista* (1934), de Marinetti, no aparece ningún avión, pero el poema se sitúa en un aeropuerto, evidenciando la relación de contigüidad del aeropuerto —contenedor— con el avión —contenido—. Por ende, se afirma que el concepto de la aeronave ya no tiene una función práctica en este grupo, no determina la perspectiva ni la técnica del poeta (Bohn, “The poetics” 218).

A mediados de 1930, dos eventos alteraron la naturaleza de la aeropoesía. El primero fue la aceptación de que el *Manifiesto de la aeropoesía* era muy engorroso. Los veintidós preceptos eran demasiado para un poema. Marinetti fue uno de los primeros en reconocerlo y poco a poco una nueva visión de la aeropoesía fue surgiendo. De esta manera, apareció una nueva versión simplificada del manifiesto con cinco o seis principios: «es una continuación [la aeropoesía] de breves verbalizaciones sintéticas esenciales de estados de ánimo diversos, palabras en libertad... sin puntuación, verbos en infinitivo, adjetivos-atmósfera y fuerte contraste de tiempos verbales» (Marinetti citado en Bohn, “The poetics” 220). Permanecieron solo dos preceptos del manifiesto original: el uso de infinitivos y la yuxtaposición ilógica de tiempos verbales. Por otra parte, ahora los poetas futuristas podían emplear adjetivos en sus versos, lo cual había sido prohibido en el manifiesto técnico de 1912.

El segundo evento que cambió la naturaleza de la aeropoesía fue la militarización de Italia que culminó en la Segunda Guerra Mundial. Desde entonces, los aeropoetas se

interesaron cada vez más en la fuerza aérea, en la aeronáutica militar: así como representaban los aeroplanos, representaban los saltos en paracaídas y las hazañas de ciertos pilotos (Bohn, “The poetics” 220-21). Curiosamente, durante este periodo, muchos aeropoemas lo eran solo por el nombre, ya que no tenían nada que ver con la aviación. Con el paso del tiempo, los términos aeropoema y aeropoesía significaron «moderno» o «vanguardista», se volvieron otra forma de llamarle a la poesía escrita por los futuristas en general (Bohn, “The poetics” 223-24).

En América, también existieron algunas expresiones aisladas de aeropoesía anteriores a la obra de Edgar List. Dentro del grupo de los estridentistas mexicanos, Maples Arce y Luis Quintanilla escribieron un par de composiciones poéticas que podrían considerarse aeropoemas, ambas previas a la publicación del manifiesto de Marinetti en 1931: «Canción desde un aeroplano», incluido en *Poemas interdictos* (1927), y «Canto lírico del avión transatlántico» (1927). A su vez, List Arzubide declaró en 1926 la importancia de la perspectiva aérea para la conformación de la poesía estridentista: «Volamos en aeroplano y sobre las cabezas doloridas de tedio, cantamos con la fuerza de la hélice que rompe las teorías de la gravedad; somos ya estridentistas . . .» (*El movimiento* 12). Peña afirma que con la aeropoesía «el artista futurista se convertía de golpe en un piloto que dominaba el mundo volando a bordo de su aparato hacia un futuro esplendoroso dominado por la civilización mecánica» (295). De esta forma, el movimiento estridentista y el futurismo convergen en la estética aérea. En esta particular convergencia se ubica «Edgar Aeropoeta» de List, una composición que, además de conjuntar estas dos corrientes, representa una composición ejemplar de aeropoesía *pura*, puesto que se subraya el carácter abstracto, no referencial, de las imágenes que presenta.

3.2.2 Los elementos de la aeropoesía en «Edgar Aeropoeta»

¿Qué preceptos del *Manifiesto de la aeropoesía* se encuentran en «Edgar Aeropoeta» para considerarlo un aeropoema? En seguida, se cita el número de los preceptos que List atiende en su composición y fragmentos en los que se observa su empleo. Posteriormente, también se comentan los puntos de los que List toma mayor distancia para reconocer a qué clase de aeropoesía pertenece su creación.

3: Evocar nubes, niebla y otros fenómenos atmosféricos. List no evoca estos fenómenos por una asociación de ideas, sino que los menciona directamente en sus versos: «Las nubes piden permiso para desatar el rayo / El acantilado se estira para recibir la lluvia» (List, *Aventuras* 76). «Piano que dejo entre la niebla / para que se atrevan a tocarlo / los pasajeros del alba» (List, *Aventuras* 80).

4: Destruir el tiempo interponiendo bloques de palabras; es decir, fusionándolas, escribiéndolas juntas sin ningún espacio entre ellas. El siguiente neologismo italiano es un ejemplo original de esto: *Battagliafiumepontebosco* —lo que sería: *Battaglia Fiume Ponte Bosco*—. La relación entre la destrucción del tiempo y la sugerencia de agrupar las palabras es resuelta por White: así como el paisaje que cambia rápidamente debajo del piloto tiene el efecto de fusionarse en una nueva síntesis visual atemporal mientras vuela a gran velocidad sobre él, de la misma manera el lenguaje de la aeropoesía debería crear sensaciones análogas al no separar lingüísticamente los elementos topográficos individuales, experimentados secuencialmente, de un viaje normal (226-27). White agrega que este tipo de experimentación verbal limitada no tiene una finalidad semántica, sino mimética. Antes de enriquecer el lenguaje, se trata de comunicar la experiencia real del vuelo.

En «Edgar Aeropoeta» los bloques de palabras son más extensos que el ejemplo mostrado anteriormente, forman verdaderos cuadros. Aunque no suprimen el espacio entre

las palabras, la ausencia de puntuación evita pausas en la lectura y simula la velocidad con la que el pasajero de una aeronave percibiría las cosas desde el cielo. Cabe resaltar que List no enlista objetos que podrían observarse en un vuelo común, en los bloques de las figuras 2 y 4 el poeta comunica la experiencia imaginaria de un vuelo onírico.

Para alcanzar la atemporalidad a través de estas agrupaciones de palabras, además de simular la velocidad con la que se aprecia el paisaje en un viaje aéreo, List encuentra otras formas. Primero, el bloque de palabras que inicia con «*Dédalo desarma lo-Uno y todo. . .*» (ver figura 2) podría confundirse con un párrafo de prosa poética debido a su extensión. A pesar de esto, junto a los siguientes bloques de palabras (ver figura 3 y figura 4), cumple con la distorsión temporal que Marinetti buscaba generar con este recurso. El bloque de la figura 2 y el de la figura 4 son similares, en ellos el tiempo parece suspendido por la ausencia de verbos conjugados y la abundancia de gerundios y sintagmas preposicionales: «*Poemas sin zapatos / Puentes hacia el olvido / Colores desprendiéndose de sus nombres. . .*» (List, *Aventuras* 75). Asimismo, List suprime la puntuación en ambos casos. El lector identifica el término y el inicio de las oraciones porque la primera letra de cada una se encuentra en mayúsculas, resaltada en negrita y cursiva. El bloque de palabras de la figura 3 se divide en un par de columnas, una alineada a la izquierda y la otra a la derecha, provocando una sensación de simultaneidad que refuerza la destrucción del tiempo, por lo que se trata de un sentido diferente al de los bloques anteriores. En este último caso, se busca superar la linealidad del signo lingüístico, aunque este cometido no se consiga por completo como en un caligrama.

Dédalo desarma lo-Uno y todo **Silencio** de resortes
Maquinaria de la aurora **Bisagras** del atardecer
Universo de pedales **Soles** cara de luna **Rosales**
pidiendo auxilio **Poemas** sin zapatos **Puentes**
hacia el olvido **Colores** desprendiéndose de
sus nombres **Serpientes** canoras mordiéndose
las colas **Pensamientos** asombrosos surgiendo
de sus escombros **Ideas** aladas en el nido de
las palabras **Versos** de sombras entre vientos
rondan **Viajeros** etéreos imposibles bajo los
cielos **Poetas** volando detrás de las puertas

Figura 2. Bloque de palabras extenso (List, *Aventuras* 75).

Que tu carcajada haga temblar la tierra el Olimpo se ha dormido	Y al descender de los cielos he sabido que el Dios de la Culpa había muerto
--	--

Figura 3 Bloque de palabras dividido en dos columnas (List, *Aventuras* 77)

Torre inversa con su reloj en la raíz
Torre melancólica de ventanas lagri-
mosas **Torre** que se inclina si los niños
la miran **Torre** a otra tierra que allá
suben de cabeza **Quejosa** sombra
alargada de la torre derrumbada

Figura 4. Bloque de palabras (List, *Aventuras* 80).

El punto anterior tiene una estrecha relación con el precepto dieciséis —aislar algunas palabras como nubes en el cielo— ya que algunos bloques de palabras podrían estar

cumpliendo esta función; por ejemplo, el bloque que se construye con la palabra *run* (List, *Aventuras* 66). Otras palabras que se aíslan como nubes son las siguientes: «¡PROMETEEEEOOO! / ¿ME ESCUCHAS?» (List, *Aventuras* 77).

Tratándose del precepto número seis, List afirma: «. . . de las ataduras terrestres / solo el arte nos libera vivos» (List, *Aventuras* 83). Suele evitar imágenes terrestres en sus versos, aunque en uno de ellos se advierte una evocación a la tierra, a la planicie: «El bosque riendo de la desnudez del llano» (List, *Aventuras* 68). En otros, menciona un par de accidentes geográficos: «El volcán disgustado dándole la espalda» (List, *Aventuras* 68). «Al doctor de montañas desnutridas. . .» (List, *Aventuras* 83). A pesar de esto, List termina invalidando las figuras telúricas en su poesía al condenarlas a la muerte: «El continente perdido con su esqueleto al aire» (List, *Aventuras* 68).

9: Tomar nota de las sensaciones físicas asociadas con el avión: «¡Oh vertiginoso sentimiento de ser multiplicado / por la maquinaria fluida del poema!» (List, *Aventuras* 70). En esta cita, el poema se equipara con un aeroplano, por lo que la descripción de las sensaciones que experimenta el yo lírico al *abordar* la composición poética se realiza considerando las sensaciones físicas del vuelo. Así, List habla del vértigo que sufre en las alturas del poema.

10: Emplear términos tomados del arte, especialmente de la música. List no emplea términos musicales, pero evoca este arte en los siguientes versos: «Mi poema es la guitarra / donde el infinito canta» (List, *Aventuras* 65).

Respecto al punto diecisiete del *Manifiesto de la aeropoesía*, List emplea la repetición, pero utiliza más gerundios que infinitivos. La figura retórica de repetición que predomina en su poema es el paralelismo, aunque la estructura de las oraciones no sea exacta. En el próximo ejemplo, se repite el yo como sujeto tácito, la palabra «veo» como sintagma

verbal y su complemento directo. En algunas oraciones agrega un sintagma preposicional, lo que altera la exactitud de la repetición: «Veo la sombra caer muerta al golpe del relámpago / Veo el ataúd del gigante con un aerolito adentro / Veo un clavel que se suicida / Veo las rosas inconclusas y los claveles dispersos. . .» (List, *Aventuras* 68).

20: Proporcionar el grado de movimiento a la altitud del avión. El cumplimiento de este precepto se distingue con claridad, aunque la altitud que expresa List sea oscura: «¡Atención! / El capitán List les comunica: / Flotamos sobre la tierra / del murmullo y el reflejo / Altitud: Nubes negras. . .» (List, *Aventuras* 72).

Como se ha revisado, «Edgar Aeropoeta» cumple cabalmente con ocho de los veintidós preceptos del *Manifiesto de la aeropoesía*, los puntos 3, 4, 6, 9, 10, 16, 17 y 20. Concuera con otros aeropoetas del futurismo, quienes, a lo sumo, tomaban en cuenta la mitad de la lista. Por lo tanto, la composición de List, sin duda, puede considerarse un aeropoema. No obstante, aún vale la pena responder qué preceptos contraría List del manifiesto de Marinetti, puesto que bastantes futuristas desobedecían deliberadamente al poeta italiano.

8: Evocar independencia. Para Bohn se trata del libre albedrío del piloto, el cual depende únicamente de su habilidad frente al volante para sobrevivir (“The poetics” 210). Sin embargo, List no se preocupa por esto, él sugiere una codependencia de raíces hermenéuticas: en su obra, la relación entre el autor y el lector es tan estrecha que no se concibe la obra sin la intención de ambas partes. Aunque quizá el autor goce de una mayor libertad, pues surca los cielos de su propia conciencia, mientras que el lector —personaje que agrega List en su composición— no es independiente en ningún caso, más bien es guiado en todo momento por el piloto-autor, el yo lírico de List.

11: No contener sentimientos humanos. Este es el precepto más importante con el que rompe List. Marinetti plantea desde el *Manifiesto técnico de la literatura futurista*: «Sustituir la psicología del hombre, ya agotado, por la OBSESIÓN LÍRICA DE LA MATERIA» (Marinetti, *Manifiestos* 161), esto con el fin de desprender a la poesía de la inteligencia humana, de los prejuicios de su sabiduría y sus obsesiones, lo cual no permite descubrir la esencia genuina del mundo que nos rodea. En contraste con esta idea de Marinetti, List vierte su conciencia humana en «Edgar Aeropoeta». Su conciencia es el espacio que recorren los lectores que se interesan por su obra. El poema es una aeronave que cruza por la mente del poeta, quien resulta ser el piloto que conduce a los lectores-pasajeros a través de paisajes oníricos. Si bien muchos objetos son descritos en esta composición —«*Bisagras del atardecer* *Universo de pedales . . . Serpientes canoras mordiéndose la cola. . .*» (List, *Aventuras* 75)—, todo el universo lírico está sujeto a la conciencia del poeta que presenta el espacio en el que los lectores pueden navegar, complementando ellos, con su intención, el significado de sus descubrimientos.

List también rechaza los preceptos número trece y dieciocho, puesto que no incorpora la aritmética en su poesía —no emplea signos matemáticos— ni muestra un gran interés en la yuxtaposición de los tiempos verbales: la mayoría de los verbos que utiliza están conjugados en presente de indicativo. Otros preceptos, como el que sugiere a los aeropoetas expresar las sensaciones de la espalda y los muslos del piloto, no resultan determinante para juzgar si una composición es un aeropoema o no, por lo que no se analizan en el presente apartado.

Una vez que se ha identificado la composición de List como un aeropoema y que sus elementos han sido analizados, se puede hablar de su característica más innovadora: List demuestra una gran conciencia hermenéutica en la composición de sus versos, entabla un

diálogo directo con el lector, algo que difícilmente se encuentra en los aeropoemas tradicionales, es decir, los compuestos durante la primera mitad del siglo XX. De esta forma, en el siguiente apartado se examina el contenido hermenéutico y analógico de «Edgar Aeropoeta» a partir de la teoría de Mauricio Beuchot y las ideas sobre la analogía de F.T. Marinetti y Germán List Arzubide.

3.2.3 La analogía en «Edgar Aeropoeta»

Marinetti y los poetas estridentistas parecen emplear indistintamente los términos «símbolo», «analogía», «imagen» o «metáfora» en sus textos de teoría literaria, a los cuales se les podría añadir el término «alegoría». A pesar de que el poeta italiano, List Arzubide o Arqueles Vela usen palabras diferentes para expresar sus ideas, todos parecen coincidir en el concepto de la analogía. Por lo tanto, para aclarar las prácticas analógicas de estas vanguardias, en seguida se organizan los conceptos mencionados a partir de la teoría de Charles Sanders Peirce que Beuchot considera al proponer una hermenéutica analógico-icónica del símbolo.

Primeramente, Pierce divide los signos en tres partes: índice, ícono y símbolo. El índice exige la presencia del significado, como en una señal de peligro, por lo que es el signo unívoco por excelencia. Al contrario, el símbolo de Pierce es lo unívoco, puesto que es arbitrario, convencional. Las palabras del lenguaje, por ejemplo. En medio de estos, se encuentra el ícono, un signo intermedio que no es presencia ni ausencia total. Por esta razón el ícono es lo análogo, aspira a la analogicidad y no a la copia exacta. Cabe resaltar que el ícono de Pierce es el símbolo de los filósofos de la Europa continental como Ricoeur, por eso Beuchot habla de un símbolo-ícono. Continuando, Pierce divide al ícono —símbolo— en imagen, diagrama y metáfora. De modo que la imagen no se entiende como una copia perfecta, sino como algo más bien distinto, una aproximación. A su vez, la metáfora se

comprende como una de las formas de la analogía. La metonimia también, debido a que el diagrama es un signo icónico metonímico. En resumen, el ícono-símbolo es la analogía y esta abarca la imagen, el diagrama —metonimia— y la metáfora (Beuchot, *Tratado* 185-87), por lo que los poetas vanguardistas, con todos estos términos, buscan referirse a un modo de significación que brinda un conocimiento profundo acerca de lo que se representa. Este modo de significación es la analogía.

Respecto a la alegoría, en este trabajo se defiende la idea de que «Edgar Aero poeta» es un poema alegórico, ¿esto qué significa con relación a los conceptos que se acaban de explicar? Al afirmar que la composición de List es alegórica se trata de resaltar la coexistencia de sentidos en el texto, un sentido literal y otro figurado, lo que provoca ambigüedad. El primer sentido solo es aparente, superficial, mientras que el segundo requiere una mirada sutil, es profundo y el único que funciona y acepta el receptor. Esto quiere decir, en el caso del poema de List, que el lector no acepta como válida la lectura de un viaje convencional en aeronave, desde donde se contempla el paisaje de la Tierra. List no es piloto de ningún avión tangible ni los lectores adquirieron su pasaje en una aerolínea comercial. El lector infiere la existencia de un sentido más profundo. El viaje en globo aerostático se entiende alegóricamente. Las palabras de List son la nave en la que los lectores viajan a través de la mente del poeta, dirigidos por este mismo. En «Edgar Aero poeta» se emplea una analogía de proporción impropia o metafórica para explicar el acto hermenéutico, la disputa entre la intención del autor y la del lector.

Dicho lo anterior, ¿List emplea una analogía, una metáfora o una alegoría en la construcción de su obra poética? Se podría decir que emplea estas tres figuras: la analogía abarca una clase de metáfora, mientras que la alegoría se entiende como una metáfora *continuada*, a menudo está hecha de una sucesión de este tropo: «en la alegoría, para expresar

poéticamente un pensamiento, a partir de comparaciones o metáforas se establece una correspondencia entre elementos imaginarios . . . Se trata, pues, de un metalogismo basado en una abstracción simbólica. . .» (Beristáin 35-36). List realiza esta abstracción simbólica influenciado, sobre todo, por las ideas técnicas que concibieron los futuristas y los estridentistas acerca de la poesía. De este modo, en el presente apartado, se analiza «Edgar Aero poeta» a partir de la concepción de la analogía de estas vanguardias y las prácticas que señalan Marinetti y List Arzubide en sus respectivos textos: *El manifiesto técnico de la literatura futurista* (1912) y *Conferencia sobre el movimiento estridentista* (1926).

Los poetas futuristas y estridentistas llevan a cabo dos prácticas peculiares con base en la analogía, una consecuencia de la otra: la analogía extensa, la cual consiste en una relación inesperada de términos extraños entre sí, y la «imaginación sin hilos», nombrada por Marinetti, que radica en borrar los primeros términos de cada analogía para mostrar una sucesión ininterrumpida de imágenes inéditas.

La metáfora es la forma de la analogía más cercana a lo equívoco, en contraste con la imagen o el diagrama, puesto que es la que representa el «objeto» con mayor diferencia. Marinetti considera la metáfora —analogía de proporción impropia o metafórica— como un medio, tal vez el único, para conocer profundamente la realidad —la materia, como él la denomina—. Propone crear metáforas cada vez más amplias con la finalidad de captar lo más huidizo e inaprensible de la existencia, al creer que, entre mayor sea la distancia de la metáfora y lo representado, mayor será el conocimiento que brinde la relación analógica: «Sólo por medio de extensísimas analogías un estilo orquestal, y a la vez polícromo, polifónico y polimorfo, puede abarcar la vida de la materia» (Marinetti, *Manifiestos* 158).

Podría pensarse que, debido al incremento de la distancia entre los términos de la analogía, el conocimiento que esta genere será menos válido; sin embargo, Beuchot afirma

que incluso la analogía de proporción impropia, siendo la más cercana a lo equívoco, «puede dar más conocimiento que los otros recursos cognoscitivos» (*Tratado* 187). Aun así, proporcionando un conocimiento válido de la materia, la dificultad para descifrar el texto aumenta con la práctica de la analogía extensa.

El poeta futurista está dispuesto a renunciar a la comprensión de los lectores, se dispone a relacionar la materia con libertad, arbitrariamente, sin consenso. Propone «una GRADUACIÓN DE ANALOGÍAS CADA VEZ MÁS AMPLIAS, y unas relaciones cada vez más profundas y sólidas, aunque lejanísimas» (Marinetti, *Manifiestos* 158). El distanciamiento al que Marinetti se refiere tira hacia lo subjetivo, hacia una analogía equívoca como lo es la metafórica. Solo mediante esta se puede conocer la esencia de la materia, de la realidad. Por eso se buscan relaciones analógicas cada vez más alejadas. Marinetti presenta un ejemplo: «Cuando en mi *Batalla de Trípoli*, he comparado una trinchera erizada de bayonetas con una orquesta y una ametralladora con una mujer fatal, he introducido intuitivamente una gran parte del universo en un breve episodio de batalla africana» (Marinetti, *Manifiestos* 158).

Estas ideas, las de la analogía extensa, desembocan en el siguiente concepto: la «imaginación sin hilos», donde la teoría de estas vanguardias se radicaliza, lo que conlleva una mayor dificultad para la comprensión del lector, al proponer la supresión de los primeros términos de cada analogía. El futurismo italiano y el estridentismo coinciden en esta práctica, la «imaginación sin hilos», un arte esencial que consiste en «. . . suprimir todos los primeros términos de nuestras analogías para conseguir tan solo la continuación ininterrumpida de segundos términos. Para ello, hemos de renunciar a ser comprendidos. Ser comprendidos no es necesario» (Marinetti, *Manifiestos* 164).

Con esto, el futurismo vuelve mucho más desafiante una figura convencional como la analogía. Convencido de que la poesía debe ser una sucesión ininterrumpida de imágenes nuevas, Marinetti suprime el primer término de cada una de sus analogías, oscureciendo la comparación inicial y borrando los vínculos entre los términos restantes. Los lectores tienen que descifrar el significado por sí mismos (Bohn, “The poetics” 219).

En ese mismo orden de ideas, considerando a la metáfora como una comparación suprimida, List Arzubide afirma: «Los simbolistas comprimieron la comparación creando la representación de una cosa mediante la analogía que exista con otra. Esto, realizado metafóricamente, alcanza hondas sutilezas al transformar en imágenes, estados emotivos, pasando de lo concreto a lo abstracto» (*El movimiento* 112-13). Así, Baudelaire, por ejemplo, «descubre inesperadas correspondencias entre los objetos aparentemente más alejados y distintos» (*El movimiento* 113). A lo que agrega: «Nosotros [los estridentistas] fuimos mucho más allá, y dejando de lado todo lo que había sido mecánica de la poesía, ¡alcanzamos la equivalencia! Igualdad de las cosas en valor o estimación, que poéticamente es crear el salto de la hipótesis a la conclusión sin intermediarios» (*El movimiento* 114). Este salto de la hipótesis a la conclusión es la versión estridentista de la «imaginación sin hilos» que propone Marinetti. List Arzubide presenta un ejemplo en el que demuestra cómo es posible presentar solo la equivalencia, sin ninguna explicación de los términos que se relacionan, para evocar el concepto o las emociones que se buscan transmitir, de modo que «una ráfaga de hierro que azota el panorama y lo conmueve todo» revela el paso de un tren.

List desarrolla estas prácticas de la analogía en «Edgar Aero poeta», pero soluciona el riesgo de equívoco, no deja desamparado al lector en un universo de imágenes caóticas. En efecto, crea una analogía extensa —un poema es como un avión—, pero no cae sin paracaídas en la «imaginación sin hilos». La alegoría es su paracaídas, una alegoría comprensible, un

paracaídas bastante claro: el poema es una aeronave, en él viajan los lectores como pasajeros, mientras el autor se encarga de pilotear. Si el lector mira fuera del globo aerostático podrá apreciar el mundo mental del poeta. List toma en cuenta los elementos del acto hermenéutico para seguir la construcción de su alegoría: el autor conduce el poema-aeronave porque su intencionalidad es la primera en darle una dirección a la obra, pero esta alegoría representa adecuadamente el acto de interpretación, ya que el lector no se rinde ante la intención del autor, lucha por su libertad dentro del texto —en este caso, dentro del poema-aeronave—, libertad que consiste, si no en tomar el volante, en abrir los ojos y ver fuera del globo aerostático o apreciar su interior, levantarse de su asiento y observar el paisaje desde otro ángulo. Aunque también puede cerrar los ojos y no ver nada. Así, List aterriza con paracaídas en la tierra de la «imaginación sin hilos»: dentro de esta alegoría, inserta un sinfín de analogías extensas. Lo hace sin afectar su composición. Estas analogías se presentan como objetos que el lector-pasajero observa desde el globo aerostático, en los cielos mentales del poeta. La analogía principal es la del poema como una aeronave, pero existen otras analogías «menores», que se subordinan a esta dentro del poema. Asimismo, suprime el primer término de todas ellas y expone una sucesión vertiginosa de imágenes: «Ruidoso silencio enamorado de los hielos polares / Caminos de la luna poblados de ángeles patinadores / Poetas reparando las órbitas de nuestros viejos cometas / Embrujo de luciérnagas en el anochecer del poema / Palabras que se desinflan cuando se aleja su lector . . .» (List, *Aventuras* 79).

«La poesía en sí, es la exposición sucesiva de las imágenes equivalentistas», afirmó Maples Arce (citado en Núñez 76). Como se ejemplifica antes, List parece coincidir con esta afirmación. No obstante, no lleva a cabo las prácticas de la analogía que postularon los futuristas y los estridentistas con el único fin de alcanzar una poesía pura, sin perspectivas pictóricas ni anecdotismos, sin emociones humanas ni recursos retóricos. List supera este

afán de las vanguardias cuando, en concordancia con las ideas de su padre List Arzubide, considera al lector parte fundamental de su obra, transformándolo analógicamente en poesía: «Ser finalmente todos la poesía. Ese ha sido el mejor regalo que le hemos dado los estridentistas a México» (*El movimiento* 120).

«Edgar Aeropoeta» es una composición poética con elementos de la aeropoesía futurista que la vuelven parte de esta corriente. A su vez, en este aeropoema, List desarrolla las prácticas de la analogía que llevaron a cabo las vanguardias del futurismo y el estridentismo: la analogía extensa y la «imaginación sin hilos». La particularidad de esta obra radica en los conocimientos hermenéuticos de su autor, puesto que «Edgar Aeropoeta» presenta una alegoría del acto de interpretación de textos poéticos. Además, considera la intención del lector para la constitución definitiva del poema, lo que refleja una perspectiva integral del acto de creación artística que, al igual que la hermenéutica analógica, propicia la empatía, el diálogo, una relación con el otro que, sin duda, beneficia el desarrollo de un arte en el que el espectador, en comunión con el autor, vierte también su creatividad en la obra.

CONCLUSIONES

Como quedó señalado en la introducción, el objetivo de este trabajo de tesis fue interpretar el poema «Edgar Aeropoeta» con base en la metodología de la hermenéutica analógica, propuesta por el filósofo mexicano Mauricio Beuchot. Se recurrió a esta teoría para develar el sentido profundo del texto de Edgar List, ya que el viaje en globo aerostático que representa el poema no podía entenderse tan solo de manera literal. Gracias a la sutileza —la metodología de la hermenéutica— fue posible formular una interpretación adecuada para este símbolo. Siguiendo la intención del autor como el criterio de objetividad, se contextuó su obra en las vanguardias del futurismo italiano y el estridentismo, puesto que List declaró la influencia de estos movimientos en diversas ocasiones —incluso en su libro *Aventuras metafísicas de Edgar Aeropoeta*—, y se descubrió que se trata de un aeropoema que emplea el símbolo de la aeronave como una metáfora de la poesía, del acto interpretativo de textos poéticos.

List compara su poema con un globo aerostático. El volante de la aeronave resulta el sentido del texto, el cual se encuentra en disputa entre el autor-piloto y los lectores-pasajeros. Esta alegoría, compuesta a su vez por múltiples metáforas, concuerda con la práctica futurista y estridentista de la «analogía extensa» o la «imaginación sin hilos», por lo que se confirma que List continúa con los recursos literarios de estas vanguardias. Sin embargo, también innova dentro de esta tradición, no al crear un aeropoema metafórico, sino al incluir sus reflexiones sobre la hermenéutica en el contenido de su obra. Las metáforas de los aeropoemas tradicionales suelen tener una orientación bélica. List no se dedica a exaltar la guerra ni las sensaciones del vuelo, tampoco describe lo que ve desde las alturas; en cambio, emplea el símbolo de la aeronave para hablar sobre la disputa entre la intención del autor y

la del lector en la interpretación de textos poéticos. Considera que el poema es un espacio dialógico donde ambos coexisten, donde el lector puede reordenar los elementos dados por el autor e involucrarse en la formación del sentido de la obra.

El análisis de este poema reveló que, además de recursos literarios, List comparte con los futuristas y los estridentistas una misma visión de la literatura. Para ellos, a través del símbolo, el arte de las palabras conduce a un conocimiento metafísico, un conocimiento profundo del ser y la realidad. La aeropoesía de List involucra al lector en su conformación, de manera que los lectores pueden vivir el símbolo y acceder a una verdad analógica más allá de la multiplicidad de sentidos o de la ambigüedad del lenguaje.

Con todo esto, se reafirmó la relación entre la hermenéutica analógica y la literatura, comprobando que las herramientas que brinda esta teoría pueden aplicarse en la interpretación de un texto articulado metafóricamente. Asimismo, se argumentó una interpretación de «Edgar Aeropoeta» que revela un vínculo aún más profundo entre la hermenéutica y la literatura, puesto que una obra literaria, como la de List, expone conocimientos hermenéuticos mediante una alegoría: a partir del símbolo de la aeronave, List expresa su idea de una poesía en la que el autor y el lector coexisten y cooperan en la conformación de su sentido.

A su vez, se buscó visibilizar la obra de un autor poco reconocido en la literatura mexicana. A pesar de ser uno de los principales continuadores de la tradición literaria del futurismo italiano y el estridentismo en México —quizá a causa de esto—, la figura de List es prácticamente desconocida. Este poeta mexicano heredó la actitud radical del estridentismo, la defensa de la imagen pura, y continuó desarrollando la forma vanguardista por caminos pendientes de sus predecesores estridentistas, como lo fue la técnica de la aeropoesía. No obstante, también demostró que esta no es solo una técnica, su aeropoesía es

un espacio en el que el lector, guiado por el autor, se acerca al símbolo para transitar a través de él y alcanzar un conocimiento válido del ser de las cosas. La lectura de *Aventuras metafísicas de Edgar Aeropoeta*, especialmente del poema que se estudia en este trabajo, resulta trascendente debido a su contenido hermenéutico y a la concepción que encierra: la literatura como un arte que exige el compromiso del lector, que exige una mirada sutil capaz de distinguir las interpretaciones más adecuadas y de penetrar hasta el sentido más profundo de la obra.

El presente trabajo de tesis se concentró en el estudio de las principales influencias de «Edgar Aeropoeta», por lo que de ninguna manera se agotó el estudio de la obra de List. Aún quedan por explorar muchos aspectos, incluso dentro de su faceta vanguardista. Todavía se puede comparar su obra con la de otros aeropoetas italianos —Paolo Buzzi, Luciano Folgore, Mario Carli— o los estridentistas más afines a su temática —tal es el caso de *Avión* de Luis Quintanilla— con la posibilidad de extraer nuevas conclusiones. Además, en cuanto a la aeropoesía, la obra de los futuristas italianos aún no se encuentra traducida al español, ni su manifiesto ha sido debidamente estudiado en esta lengua. Mucho puede decirse aún acerca de la obra de List y de las vanguardias del futurismo y el estridentismo. Por ahora, se espera que este trabajo fomente más estudios al respecto y consiga difundir una visión analógica de la literatura donde, finalmente, seamos todos la poesía.

BIBLIOGRAFÍA

“Actual. Hoja de vanguardia”. *Enciclopedia de la literatura en México*, 20 de noviembre de 2018, <http://www.elem.mx/institucion/datos/3585>. Consultado 10 may. 2023.

Alcalá Mendizabal, Diana. “La hermenéutica en la poesía de Mauricio Beuchot”. *Nudos*, vol. 2, no. 2, 2018, pp. 33-40, <https://revistas.uva.es/index.php/nudos/article/view/3493>. Consultado 21 mar. 2023.

Arregocés Solano, Astrid Helena. *Hermenéutica analógica de la literatura: Entre lo estético y lo conceptual*. 2012. Repositorio Institucional Universidad EAFIT, Medellín, Colombia, <http://hdl.handle.net/10784/1192>. Consultado 14 mar. 2023.

Báez Rodríguez, Francisco. “Mitos Geniales VI. Edgar Aero poeta (Biopics)”. *Blog de Piedras*, 2009, Blogger, <http://panchobaez.blogspot.com/2009/08/mitos-geniales-vi-edgar-aeropoeta.html>. Consultado 19 nov. 2022.

Basilio, Librado. *Los futuristas italianos*. Universidad Autónoma Metropolitana, 1986.

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 7ª ed., Editorial Porrúa, 1995.

Beuchot, Mauricio. *Perfiles esenciales de la hermenéutica*. 2ª ed., Fondo de Cultura Económica-Universidad Autónoma de México, 2011.

---. *Tratado de hermenéutica analógica: Hacia un modelo de interpretación*. 2ª ed., Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de México-Editorial Itaca, 2000.

---. “Una hermenéutica analógica para la literatura”. *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*, no. 13, 2013, pp. 11-23, <https://connotas.unison.mx/index.php/critlit/article/view/95>. Consultado 14 mar. 2023.

Bohn, Willard. *Italian Futurist Poetry*. University of Toronto Press, 2005.

---. “The Poetics of Flight: Futurist Aeropoesia”. *MLN*, vol. 121, no. 1, enero 2006, pp. 207-224, <https://www.jstor.org/stable/3840729>. Consultado 20 jun. 2023.

Bolaño, Roberto. “Tres estridentistas en 1976”. *Plural*, vol. 62, no. 11, noviembre de 1976, pp. 49-60.

Campos, Javier. “El primer manifiesto de los infrarrealistas de 1976: su contexto y su poética en ‘Los detectives salvajes’”. *Crítica*, diciembre de 2006, <https://critica.cl/literatura-chilena/el-%E2%80%9Cprimer-manifiesto-de-los-infrarrealistas%E2%80%9D-de-1976-su-contexto-y-su-poetica-en-los-detectives-salvajes-1>. Consultado 11 may. 2023.

Castañeda Ortiz, María Guadalupe Edith. *Hermenéutica analógica y utopía en Octavio Paz*, 2004. Universidad Nacional Autónoma de México, tesis doctoral. *Repositorio de tesis*

DGBSDI, <https://hdl.handle.net/20.500.14330/TES01000331455>. Consultado 31 mar. 2023.

Conde Gaxiola, Napoleón. “Breve historia del movimiento de la hermenéutica analógica (1993-2003)”. *Diánoia*, vol. 49, no. 52, mayo 2004, pp. 147-162, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=58405208>. Consultado 10 abr. 2023.

Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. Fondo de cultura económica, 1988.

Eco, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Lumen, 1992.

Escalante, Evodio. *Elevación y caída del estridentismo*. Ediciones sin nombre-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002.

“Edgar Aeropoeta List Eguiluz”. *Facebook*, 2016, <https://www.facebook.com/edgaraeropoeta.listeguiluz>. Consultado 5 ago. 2023.

“Edgar List”. *Enciclopedia de la literatura en México*, 2020, <http://www.elem.mx/autor/datos/108076>. Consultado 5 ago. 2023.

Espinosa Carranza, Jorge. “La economía mundial y de América Latina en 1994: perspectivas e interrogantes para 1995”. *Estudios internacionales*, vol. 28, no. 112, pp. 527-555, <https://doi.org/10.5354/0719-3769.1995.15310>. Consultado 19 nov. 2022.

Francisco Carrera, Francisco José. *Hermenéutica analógica, poética del Haiku y didáctica de la creatividad: (una propuesta para desarrollar la interpretación, la comprensión y la creatividad literaria en el aula de Lengua Inglesa en Educación Primaria)*. 2015. Universidad de Salamanca, tesis doctoral. Repositorio documental Gredos, <https://gredos.usal.es/handle/10366/129301>. Consultado 22 feb. 2023.

Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Ediciones Paidós-I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1991.

---. *Verdad y método II*. Salamanca, Ediciones Sígueme, 1992.

Galicia Isasmendi, Berenize. “La presencia de Ingmar Bergman en la poesía de Francisco Hernández. Una lectura desde la hermenéutica analógica”. *Interpretatio*, vol. 7, no. 2, septiembre 2022, pp. 205-210, <https://revistas-filologicas.unam.mx/interpretatio/index.php/in/article/view/306/529>. Consultado 20 mar. 2023.

García Velasco, Antonio. “La poesía visual”. *Gibralfaro*, no. 103, p. 11, https://gibralfaro.uma.es/criticalit/pag_2123.htm?fbclid=IwAR2RADmHPPMwUyq_wZMPEtesNdQi_skydB06Y0kINT0JwuUSTrXTXvyEyub0. Consultado 7 feb. 2023.

González Bedoya, Jesús. “Perelman y la retórica filosófica”. *Tratado de la argumentación*.

La nueva retórica, Chaïm Perelman y Lucie Olbrechts-Tyteca, Editorial Gredos, 1989, pp. 7-27.

Jakobson, Roman y Morris Halle. *Fundamentos del lenguaje*. 3ª ed., Editorial Ayuda-Editorial Pluma, 1980.

Jarczewski, Dominik. *¿Para qué poemas en tierra de filósofos? La hermenéutica analógica de Mauricio Beuchot y la poesía*. Abril de 2016. Research Gate, Granada, España, https://www.researchgate.net/publication/301553285_Para_que_poemas_en_tierra_de_filosofos_La_hermeneutica_analogica_de_Mauricio_Beuchot_y_la_poesia.

Consultado 14 mar. 2023.

List Arzubide, Germán. *El movimiento estridentista*. Secretaria de Educación Pública, 1987.

---. “Esquina”. *La palabra y el hombre*, no. 40, 1981, pp. 40-43, <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/3557>. Consultado 18 nov. 2022.

List, Edgar. *Aventuras metafísicas de Edgar Aeropoeta*. 2ª ed., Costa-Amic, 2014.

---. “Discurso a nombre del doctor Germán List Arzubide”. *Cuadernos del Honorable Consejo Universitario de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla*, vol. 26, 1998, pp. 41-45. *Repositorio Institucional BUAP*, http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/Consejo_Universitario/resources/PD

[FContent/724/26 Poeta German List Arzubide \(post mortem\).pdf](#). Consultado 23 may. 2022.

Marinetti, Filippo Tommaso. *Manifiestos y textos futuristas*. Ediciones del cotal: 1978.
Monoskop,
https://monoskop.org/images/9/92/Marinetti_FT_Manifiestos_y_textos_futuristas.pdf. Consultado 17 nov. 2022.

Maples Arce, Manuel. “Canción desde un aeroplano”. *Poesía en movimiento*, editado por Alí Chumacero, Homero Aridjis, José Emilio Pacheco y Octavio Paz. Siglo XX Editores, 1966, pp. 362-364.

---. *Vrbe*. México: Andrés Botas e Hijo. 1924.

Mora, Francisco Javier. “El estridentismo mexicano: señales de una revolución estética y política”. *Anales de literatura hispanoamericana*, vol. 29, 2000, pp. 257-275.
Revistas científicas complutenses,
<https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0000110257A>.
Consultado 20 may. 2022.

----. *El ruido de las nueces: List Arzubide y el estridentismo mexicano*. Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1999, <http://hdl.handle.net/10045/9116>. Consultado 18 nov. 2022.

Müller-Bergh. “El hombre y la técnica: contribución al conocimiento de corrientes vanguardistas hispanoamericanas”. *Revista iberoamericana*, vol. 48, no. 118, pp. 149-176, <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3689>. Consultado 2 mayo. 2023.

Núñez, César Andrés. “Paisajes interiores y melodías recónditas: la imagen estridentista”. *Bajalú*, no. 17, pp. 75-100, <https://balaju.uv.mx/index.php/balaju/article/view/2690>. Consultado 2 ago. 2023.

Ocegueda Hernández, Juan Manuel. “Apertura comercial y crecimiento económico en las regiones de México”. *Investigación Económica*, vol. 66, no. 262, pp. 89-137, https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16672007000400089. Consultado 1 feb. 2023.

Paz, Octavio. “Poesía en movimiento”. *Poesía en movimiento*, editado por Alí Chumacero, Homero Aridjis, José Emilio Pacheco y Octavio Paz. Siglo XX Editores, 1966, pp. 3-34.

---. *Los hijos del limo*. Seix Barral, 1990, pp. 91-114.

Peña Sánchez, Victoriano. “Las aeropoetas: estética y dinamismo del vuelo futurista”. *Escritoras en los márgenes: transfiguraciones, teatro y querelle des femmes*, coordinado por Milagro Martín Clavijo, Benilde, 2017, pp. 291-305,

<https://escritorasyescrituras.com/publicaciones/escritoras-en-los-margenes-transfiguraciones-teatro-y-querelle-des-femmes>. Consultado 22 jul. 2023.

Pujante, David. “Luis Cernuda traductor de Hölderlin”. *Revista electrónica de estudios filológicos*, no. 7, junio de 2004, <https://www.um.es/tonosdigital/znum7/portada/monotonos/cernuda.htm>. Consultado 5 feb. 2023.

Rashkin, Elissa Joy. *La aventura estridentista: historia cultural de una vanguardia*. Fondo de Cultura Económica, Universidad Veracruzana & Universidad Autónoma Metropolitana, 2014.

---. “La poesía estridentista: vanguardismo y compromiso social”. *Intersticios Sociales*, vol. 4, 2012, pp. 1-30. *El Colegio de Jalisco*, <https://doi.org/10.55555/is.4.38>. Consultado 20 nov. 2022.

Revilla, Manuel de la, y Pedro de Alcántara García. “Principios generales de literatura e historia de la literatura española”. *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes*, 2000, https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/principios-generales-de-literatura-e-historia-de-la-literatura-espanola--0/html/ff0f491a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_77.html. Consultado 25 dic. 2022.

Ricoeur, Paul. *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 100-104.

---. “Retórica, poética y hermenéutica”. *Cuaderno gris*, no. 2, 1997, pp. 79-89, <http://hdl.handle.net/10486/296>. Consultado 9 abr. 2023.

---. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Siglo XXI Editores-Universidad Iberoamericana, 2003, pp. 58-83.

Schneider, Luis Mario. *El estridentismo. La vanguardia literaria en México*. 2ª ed., Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

---. *El estridentismo o una literatura de la estrategia*. 1968. Universidad Nacional Autónoma de México, tesis de doctorado. *Repositorio Institucional de la UNAM*, <https://repositorio.unam.mx/contenidos/102883>. Consultado 6 jul. 2023.

Solís, Refugio. “Desarrollo del movimiento estridentista”. *Periódico de poesía*, no. 17, 1997, pp. 11-19, <http://www.archivopdp.unam.mx/images/stories/pdf-impresos/pdp-17-campos.pdf>. Consultado 19 nov. 2022.

Torrent, Rosalía. “Cien años de futurismo”. *CBN: Revista de estética y arte contemporáneo*, vol. 1, no. 1, 2009, pp. 27-35. *Repositori Universitat Jaume I*, <http://hdl.handle.net/10234/35760>. Consultado 1 may. 2023.

Vázquez Reyes, Eduardo. “¿Qué es la lógica abductiva?”. *Diario Xalapa: Ciencia y luz*, 5 de abril de 2016. *Universidad Veracruzana: Dirección de Comunicación de la Ciencia*,

<https://www.uv.mx/cienciauv/files/2016/04/012-CYL-LOGICA-ABDUCTIVA-01.pdf>

Verani, Hugo J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*. Bulzoni Editore, 1986, pp. 11-15.

Verdone, Mario. *Qué es verdaderamente el futurismo*. Doncel, 1971, <https://archive.org/details/queesverdaderame0000verd/page/116/mode/2up?q=aeropoesia>. Consultado 5 ene. 2024.

Volkow Fernández, Verónica. “Mauricio Beuchot. El símbolo en nuestro siglo”. *Revista de la Universidad de México*, vol. 88, 2011, pp. 51-54, <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/d19e8c97-4ead-42cb-886e-b8b3e792e38e/mauricio-beuchot-el-simbolo-en-nuestro-siglo>. Consultado 29 mar. 2023.

White, John. *Literary futurism: aspects of the first avant-garde*. Clarendon Press-Oxford University Press, 1990, <https://archive.org/details/literaryfuturism0000whit/page/226/mode/2up?q=aeropoesia&view=theater>. Consultado 5 ene. 2024.

Xirau, Ramón. “Teoría de la poesía concreta del Brasil”. *Diálogos: Artes, letras, ciencias humanas*, vol. 8, no. 1 (43), pp. 24-28, <https://www.jstor.org/stable/27932970>. Consultado 7 feb. 2023.