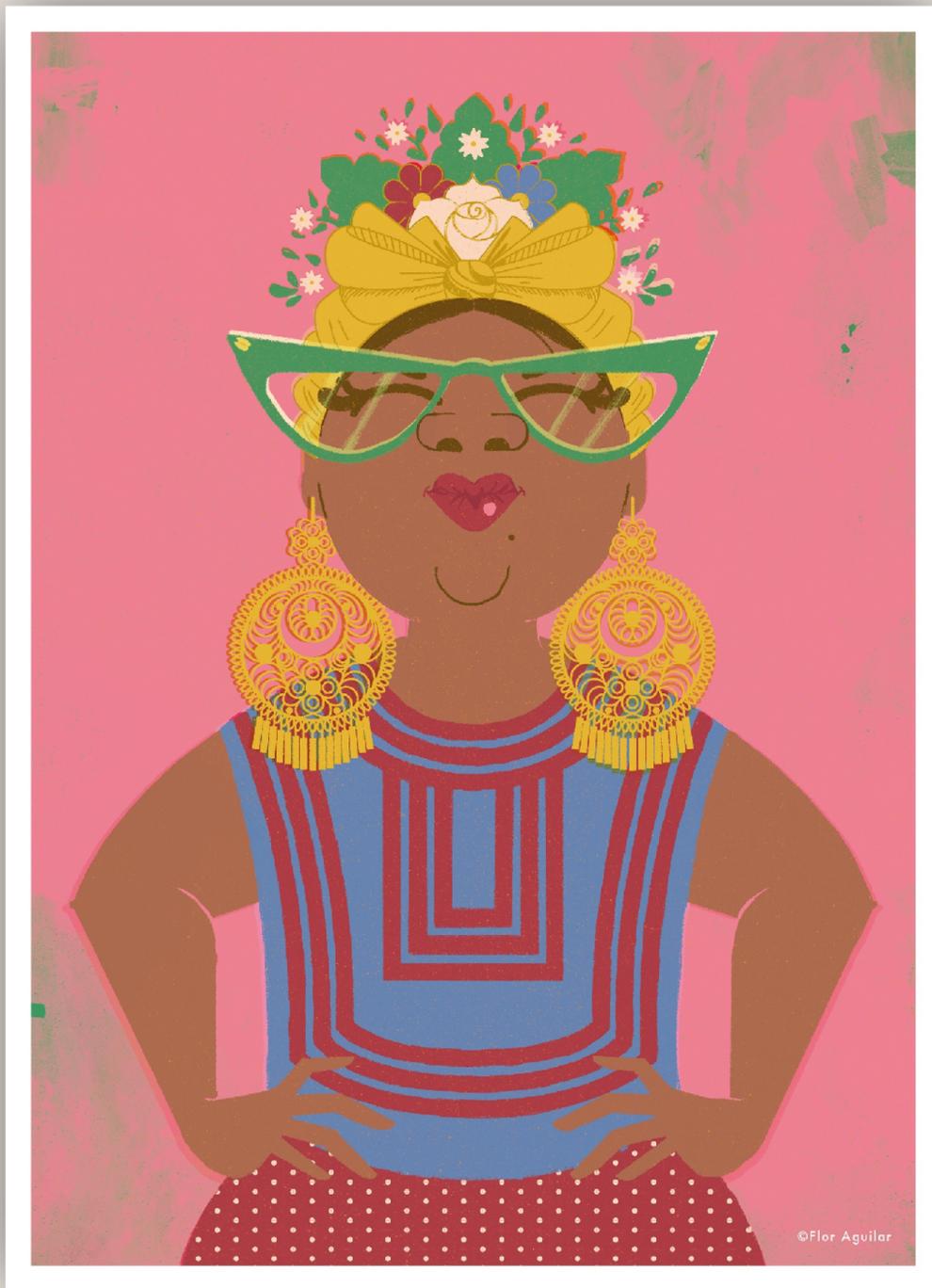


Año 5 • Número 9 • julio-diciembre 2020

Graffylia

Revista de la Facultad de Filosofía Letras



Año 5 • Número 9 • julio-diciembre 2020

Graffylia

Revista de la Facultad de Filosofía Letras



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

JOSÉ ALFONSO ESPARZA ORTIZ
RECTOR

MARÍA DEL SOCORRO GUADALUPE GRAJALES Y PORRAS
SECRETARIA GENERAL

HUGO VARGAS COMSILLE
DIRECTOR GENERAL DE PUBLICACIONES

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

ÁNGEL XOLOCOTZI YÁÑEZ
DIRECTOR

FRANCISCO JAVIER ROMERO LUNA
SECRETARIO ACADÉMICO

RICARDO A. GIBU SHIMABUKURO
SECRETARIO DE INVESTIGACIÓN Y ESTUDIOS DE POSGRADO

MÓNICA FERNÁNDEZ ÁLVAREZ
SECRETARIA ADMINISTRATIVA

CLAUDIA IVONE VÁZQUEZ VALERDI
COORDINADORA DE EXTENSIÓN Y DIFUSIÓN ACADÉMICA

ARACELI TOLEDO OLIVAR
COORDINADORA DE PUBLICACIONES

Graffylia Revista de la Facultad de Filosofía y Letras

DIRECTORA DE LA REVISTA
María Guadalupe Huerta Morales

SECRETARIA
María del Carmen De la Luz Lanzagorta

COORDINADORES DE NÚMERO
Víctor Manuel Contreras Toledo
Araceli Toledo Olivar

COORDINADOR EDITORIAL
David Valdez Velez

ASISTENCIA EDITORIAL
Elena Iveth Rivera Mendez
Marijose González Ruiz
Maritza Candia Dávila
María del Rosario Vázquez Gómez
Adriana Ulloa Fuentes
Fabiola Reyes Belen
Angel Antonio Alfaro González
André Gomez Marañon
Daniela Mozo Padilla
David Antonio Valero Pérez

COMITÉ EDITORIAL
Juan Carlos Canales Fernández
Román Alejandro Chávez Báez
Alejandra Gámez Espinosa
Ricardo A. Gibu Shimabukuro
Alejandro Palma Castro
Alejandro Ramírez Lámbarry
Alicia Ramírez Olivares

COMITÉ EDITORIAL CIENTÍFICO

Juan Carlos Ayala Barrón
(Universidad Autónoma de Sinaloa)

Pamela Colombo
(Escuela de Estudios Superiores en Ciencias Sociales, París)

José Ramón Fabelo Corzo
(Benemérita Universidad Autónoma de Puebla)

María del Carmen García Aguilar
(Benemérita Universidad Autónoma de Puebla)

Ernesto Licon Valencia
(Benemérita Universidad Autónoma de Puebla)

Josefina Manjarrez Rosas
(Benemérita Universidad Autónoma de Puebla)

Liliana Molina
(Universidad de Antioquia, Colombia)

Lilian Paola Ovalle
(Universidad de Baja California)

Antolín Sánchez Cuervo
(Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid)

Rubén Sánchez Muñoz
(Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla)

Stefano Santasilia
(Universidad Autónoma de San Luis Potosí)

Karla Villaseñor Palma
(Benemérita Universidad Autónoma de Puebla)

CINTILLO LEGAL

Graffylia, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras. Año 5, Número 9, julio-diciembre 2020. Es una publicación semestral editada por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, con domicilio en 4 Sur número 104, Centro Histórico, Puebla, Pue., C. P. 72000, teléfono (222) 2295500, ext. 5492, <http://graffylia.buap.mx>. Editora responsable: Dra. María Guadalupe Huerta Morales, graffylia.ffyl@correo.buap.mx. Reserva de derechos al uso exclusivo: 04-2020-031712053700-203, ISSN ELECTRÓNICO: EN TRÁMITE. Ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derechos de Autor de la Secretaría de Cultura. Responsable de la última actualización de este número, Coordinación de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP, Dra. Araceli Toledo Olivar, domicilio en Av. Juan de Palafox y Mendoza No. 229, Centro Histórico, Puebla, Pue., C. P. 72000, publicaciones.ffyl@correo.buap.mx.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura de la editora de la publicación. Esta difusión no cobra a sus autores por publicar sus artículos. Revista arbitrada e incluida en el índice de APA.

Portada Tequita

Autora: Flor Aguilar López. Año: 2020.

Índice

Graffylia Revista de la Facultad de Filosofía y Letras, Año 5,
Número 9, julio-diciembre 2020

ESTUDIO

Octavio Paz y Pablo Neruda. Un estudio de los fenómenos de apropiación y ruptura de estilo 05
Iván Vázquez Rodríguez

Cinco premios nacionales de poesía de Aguascalientes: Óscar Oliva, Efraín Bartolomé, Baudelio Camarillo, A. E. Quintero y Héctor Carreto 16
Mario Calderón Hernández

Estudio efrástico sobre la obra *Orígenes* de Sergio Ocampo, una propuesta alternativa de análisis compositivo en el arte 28
Nadezhda Borislavovna Borislova
Gerardo Martínez Hernández

"Mas cuídate del agua, del amor y del fuego". Olga Orozco: tarot y poesía 39
Araceli Toledo Olivar

De la exomitopoética a la ecocrítica. El giro ecológico en la poesía de Víctor Toledo 48
Jorge Eduardo Márquez Murad

El nombre de la metáfora 60
Carlos Rivero Silva

Cruzar al otro lado de la noche o la práctica del "poema de largo aliento" 71
Víctor Rodríguez Núñez

Las relaciones transtextuales que propone *Braille para sordos*, de Balam Rodrigo 77
Manuel Ernesto Parra Aguilar

GALERÍA

Flor Aguilar López 84

RESEÑAS

Guillermina Cuevas o la poesía gótico-tropical <i>Engracia Licea Jiménez</i>	88
Discurso sobre ese otro lugar de las hadas y las brujas <i>Carlos Fernando Corona Torres</i>	90
El drama cósmico de la tauromaquia y el amor <i>Víctor Manuel Contreras Toledo</i>	93
Entre la traducción y la interpretación poética: Carmen Leñero <i>Verónica Volkow Fernández</i>	95
El mural de voces poéticas de hispanoamérica <i>Victor Manuel Contreras Toledo</i>	100
Convocatoria	105

Octavio Paz y Pablo Neruda: un estudio de los fenómenos de apropiación y ruptura de estilo

Octavio Paz and Pablo Neruda: A Study of Appropriation's Phenomenon and Break of Style

Iván Vázquez Rodríguez¹

RESUMEN

El presente trabajo se enfoca en explicar cómo la influencia de Pablo Neruda va moldeando un proceso de apropiación y ruptura de un estilo en la poesía inicial de Octavio Paz. Para esto, se colocará en la palestra del estudio literario el concepto de estilo, puesto que, ante el desarrollo moderno de técnicas de análisis del discurso, la visibilidad de esta esencia en el texto literario ha mutado drásticamente. De esta forma, se apreciará que lo que acontece en el diálogo intelectual entre estos dos poetas es una especie de aprendizaje y discordancia artística como proyecto de obra: el poeta joven sigue con firmeza los pasos de su preceptor, acoplando motivos y procedimientos literarios a sus primeros poemas, pero en un determinado momento tiene que superar esa influencia con tal de ostentar una identidad original en un campo literario competitivo. Con esto, será evidente que el estilo no es solamente una suma de técnicas que el escritor imita y acopla a su obra, sino que también este elemento literario se forja por otros factores presentes en el periodo histórico y cultural de la época.

Palabras clave: apropiación, estilo, influencia, retórica, poesía, imitación, originalidad.

ABSTRACT

This study focuses to explain how Pablo Neruda has been shaping an appropriation and break of a style processes in the initial poetry of Octavio Paz. For this, the concept of style will be placed in the arena of literary study; due to, most modern development of speech analysis techniques, the appreciation of this concept's essence has drastically mutated. Therefore, it will be appreciated what happens to an intellectual dialog among both poets; for an artistic and discordance ways of learning as construction project: the youngest poet firmly follows the steps of his preceptor, engaging literary, connecting motives and procedures to his first poems, nevertheless he must overcome that influence to display an original identity in a competitive literary field. With this, it will be highlighted that the concept of 'style' is not only a sum of techniques that certain writer imitates or connects into his own work; otherwise, this literary element is built by other factors included in the writer's historical and cultural era.

Keywords: Appropriation, Style, Influence, Rhetoric, Poetry, Imitation, Originality.

¹ Universidad de las Américas Puebla, México, ORCID iD 0000-0002-1987-2365, ivan.vazquez@udlap.mx

INTRODUCCIÓN

El término *apropiación* está hoy dentro de la gran polémica de la crítica literaria. Con el avance tecnológico y los nuevos modelos de ensamblaje de un texto, la apropiación se concibe dentro de la esfera experimental de la literatura actual, producto y ejercicio de extrañamiento o rarificación del lenguaje poético en busca de un estilo original. Cien años después de que el dadaísmo echara a andar estas líneas pragmáticas, la apropiación vive un momento de esplendor bajo la pluma de los escritores vanagloriados actualmente.

A raíz de la escritura conceptual y el apropiacionismo electrónico de Kenneth Goldsmith, se ha llegado a pensar que esta forma de reciclaje textual, este proceso de *cut-up* literario, romperá definitivamente con lo que pensamos que significa incluso el derecho de autor de una obra, solo baste poner de ejemplo cómo la *flarf poetry* ha tomado un auge dentro de la escena poética, a tal grado que no solamente se encuentra por las páginas de una de las revistas con más influencia y peso a nivel mundial, como *Poetry*, sino que su presencia ha repercutido en los estudios de la academia estadounidense, principalmente.²

No obstante, la apropiación también puede ser vista como un movimiento que catapulta la evolución de un estilo. Durante el Renacimiento la imitación de modelos artísticos fue fundamental para el desarrollo de los escritores. La apropiación se consideraba un ejercicio de imitación de los clásicos, y no era concebida como una simple copia o plagio de formas precedentes, sino más bien como una tarea necesaria para la formación artística.

De esta forma, la recolección de motivos, estrategias retóricas y temas, era ligada a la erudición del escritor: mientras más elementos eran dominados e imitados, mucho más digna, consagrada y alta sería una obra. El filólogo español Fernando Lázaro Carreter (1981), llega a tipificar este movimiento de estilo bajo el nombre de *imitación compuesta*, que no es más que la tarea del escritor por escoger y seleccionar con suma inteligencia sus modelos a seguir. Así lo desarrolla en “Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan de Grial”:

Al poeta podía servirle de modelo la Naturaleza misma, pero otra vía tan fecunda y más segura era la de imitar a los grandes maestros que la habían interpretado con sublimidad. El deseo de inventar sin modelo resultaba peligroso, [...] conviene coleccionar cuanto resulte atractivo en las lecturas, y tratar de dar a lo recogido un único sabor. Otra imagen suya: la digestión de alimentos diversos, «*ut unum quiddam fiat ex multis*». Así debe proceder el espíritu, celando aquello de que se ha nutrido, y mostrando únicamente lo que ya ha convertido en sangre propia. ¿Hay riesgo con ello de que el imitador sea descalificado porque se descubre la imitación? No, si la ha practicado bien –responde Séneca–, si un espíritu vigoroso ha sabido fundir en un solo tono las voces [las negritas son nuestras] que ha escuchado (pp. 94-95).

Y esta misma fórmula también la siguieron los humanistas, apoyándose de las doctrinas de estilo que habían aquilatado en sus preceptivas gracias a las reflexiones desde Quintiliano, Séneca, Cicerón u Horacio, hasta Dante, Petrarca,

2 Un parteaguas de la crítica hacia este tipo de literatura contemporánea, significó *Contra la originalidad o el éxtasis de las influencias* (2007), de Jonathan Lethem. Sus reflexiones parten de la ineficacia por sentir asombro en nuestra época, efecto derivado por el fenómeno de la desfamiliarización con la originalidad: no hay nada nuevo culturalmente ya que todo se ha dicho o pensado. Para Lethem, la apropiación siempre ha sido un término clave en el desarrollo artístico, no se trata solo de un producto de nuestra época, puesto que no podemos hablar de una originalidad absoluta en ningún lapso de la historia de la escritura: la imitación, la cita, el disfraz sublimado de un estilo, etcétera, son especies de condición *sine qua non* para todo acto creativo.

Cavalcanti y los poetas barrocos españoles. Por tanto, la apropiación ocupa un lugar central en los inicios de cualquier escritor y pareciera ser una constante en la escritura de los poetas fuertes.³ Las lecturas y copias de modelos preexistentes es lo que impulsará las propias intenciones de una escritura en formación. No hay que observar este fenómeno como un ensamblaje o *ready-made*, sino como un movimiento estratégico en la incipiente madurez de un escritor: apropiación de estilos como proyecto de obra es igual a la fundición de diferentes poéticas en el tono primerizo de un escritor.

UNA HISTORIA DE APROPIACIÓN Y ALEJAMIENTO DE NERUDA EN LA OBRA DE OCTAVIO PAZ
 Los vasos comunicantes entre la escritura de Octavio Paz y Pablo Neruda representan, sin lugar a dudas, el combate más feroz e importante del siglo xx por sobreponer una poética absoluta en la poesía hispanoamericana. Aún nos falta la bibliografía exhaustiva, el libro exacto, que revele a perfecto detalle cómo a través del diálogo y la crítica directa de ideas entre estos dos personajes se va enriqueciendo nuestra tradición (Stanton, 1998), por eso Saúl Yurkievich (1971) los ha nombrado como los fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Habrá que esperar por lo mientras que brote esa inquietud entre sus comentaristas o, quizá también, a tener una perspectiva temporal más amplia para dimensionar el legado fundamental de sus enfrentamientos intelectuales y poéticos. Mientras tanto, no resulta inútil establecer, como estudio tentativo, una tenue arista crítica de este cruce de poetas: aquella lucha e imposición de estilos e influencias que sostuvieron ambos escritores en el campo literario del siglo pasado.

Cabe señalar que ambos poetas se conocen personalmente en la segunda edición del Congreso Mundial de Escritores Antifascistas, en 1937. Neruda nos ha dejado por escrito el único testimonio de aquella primera impresión y contacto entre ellos en *Confieso que he vivido*:

Entre noruegos, italianos, argentinos, llegó de México el poeta Octavio Paz, después de mil aventuras de viaje. En cierto modo me sentía orgulloso de haberlo traído. Había publicado un solo libro que yo había recibido hacía dos meses y que me pareció contener un germen verdadero. Entonces nadie lo conocía (1976, p. 140).

Es curioso que sea la única referencia que le dedica el chileno al mexicano en todas sus memorias, y también es bastante peculiar el tono altivo que usa para retratar este primer cruce con imprecisión en sus datos, ya que a *Raíz del hombre* (1937) lo precedían *Luna silvestre* (1933) y *¡No pasarán!* (1936), publicaciones de un joven y desconocido poeta mexicano que no habían pasado por las manos de Neruda. Lo cierto de aquella sentencia nerudiana es que se conocieron en el verano de 1937 en París, y de aquel lugar emprendieron el viaje rumbo a Valencia.

Con inusual frecuencia la relación de paternidad poética estuvo presente entre ellos: Neruda siempre se jactó de haber descubierto el talento del mexicano; mientras que Paz luchó constantemente para no ser arrasado por el influjo de la poesía nerudiana, aportando serias críticas respecto a la ideología y posición política de éste.⁴ Sin embargo, es crucial poner la historia y sus

3 Para Harold Bloom, la imagen de un *poeta fuerte*, dentro de una tradición literaria, se erige al ser digno de imitación para los demás escritores epígonos. El poeta fuerte es un modelo a seguir, un guía en cuanto a procesos de construcción de obra. Al ser tan magnética y trascendente su obra, el poeta fuerte tiene las credenciales debidas para pertenecer y ser miembro de un canon literario (Bloom, 2009).

4 La crítica más feroz que Paz extiende a Neruda está contenida en "Respuesta a un cónsul", texto que aparece el 15 de agosto de 1943, en *Letras de México*. A raíz del conflicto que había representado la autoexclusión de Neruda

personajes en el lugar que les corresponde. Quien descubrió realmente e impulsó la figura de Paz a nivel internacional no fue Neruda sino Alberti, ya que fungía como uno de los organizadores centrales de aquellos congresos de escritores antifascistas y años antes había elogiado con gran ahínco la poesía de Paz, diferenciándola del resto de su generación.⁵ No cabe duda que es él quien da a leer *Raíz del hombre* a Neruda, y quien siembra la amistad entre ambos, ya que el libro de Paz era un germen total de estilo de la poética nerudiana, esa entrada a la materia y al misterio profundo que encierran los objetos, como lo llegó a nombrar María Zambrano en su momento. Con esto, podemos darnos una idea de la lucha de egos y rencillas que sostendrían a lo largo de su vida ambos poetas.

Sin embargo, a pesar de la importancia capital que significó Alberti para el encumbramiento de la obra de Octavio Paz, es la poesía de Neruda la que impone su sello quemante en un primer estilo nítido del poeta de Mixcoac, y esto no solo se debe a que Neruda significaba más que una simple influencia para cualquier escritor en las décadas de los años treinta y cuarenta. La impronta de Neruda representaba ese ideal que Paz había configurado en su primer ensayo de 1931, "Ética del artista", escrito a los 17 años, en cuyas reflexiones buscaba sin tregua a ese escritor insurrecto de estéticas antipuristas, comprometido con su momento histórico, destinado a rehacer la función social de la poesía como arma revolucionaria, aquel que puede resolver la encrucijada entre optar por un arte de tesis o arte puro. Así lo retrataba Octavio Paz:

Estas interrogaciones, que se han presentado a cien generaciones de artistas, las queremos relacionar con esa porción concreta del mundo que son los jóvenes de América. Y es que nunca han aparecido en forma más dramática estas preguntas como en este continente, en el que las responsabilidades se agravan por la ausencia de una tradición en la que sustentarse y que obligue a continuarla (1988, p. 113).

Sentencias y disquisiciones inusuales para un escritor incipiente de 17 años, pero que si lo pensamos cautelosamente esta peculiaridad crítica e inquieta va construyendo su primer estilo poético: Paz proviene de aquella raíz de poetas que intentan trastocar la tradición, cuestionarla, poetas altamente reflexivos cuya capacidad de análisis está encausada en ver la modernidad como negación de lo que le precede. Esta preocupación por la misma tradición y su continuación en suelo americano, recae y abandera la obra y figura de Neruda.

Es él a quien se debe sujetar con firmes pasos la obra del joven poeta, porque el chileno representa esa ruptura con el arte puro y su pasado inmediato, aparentemente, proceso que no estaba presente en la obra de los Contemporáneos y que Paz después encontraría mucho más nítido con la lectura de Luis Cernuda, con esto, la apropiación de estilo nerudiano le otorgaba a Paz, no la preocupación por la calidad de su obra, sino el sentido, la función y el legado de la misma.

En entrevista con Alfred Mac Adam, Octavio Paz llegó a recalcar aún más este apego: "Naturalmente la gran revelación de ese primer periodo de mi vida literaria fue la poesía de Pablo Neruda" (1991, p. 11).

de la antología *Laurel*, no cesó el fuego crítico entre ambos escritores, a tal extremo de llegar a un enfrentamiento cara a cara, en plena fiesta de despedida que le tenían preparada al poeta chileno una vez que había cumplido con su cargo diplomático en México. En dicha ocasión, Paz tildó de "stalinista" a Neruda, y Neruda de "artepurista" a Paz. La recreación del episodio se encuentra incluida en Poniatowska, E. (1998). *Las palabras del árbol*. Barcelona: Lumen, p. 39.

⁵ Ángel Gilberto Adame ha reconstruido la historia del primer cruce intelectual Alberti-Paz en México, en *El misterio de la vocación* (2015). Por su parte, también quedó sustentado el contacto entre ambos poetas de viva voz por Octavio Paz en entrevista con Julián Ríos, en *Solo a dos voces* (1999).

Por otro lado, es indudable que el primer gran ensayo vitoreado de Octavio Paz, puesto que es una tentativa poética bien fundada, fue “Poesía de soledad y poesía de comunión”, de 1943, ya que en éste apuntalaba todas sus intenciones por el rescate de un humanismo urgente a través de la poesía, pero la crítica no ha caído en cuenta que esas ideas, aparentemente originales, ya habían brotado cinco años antes en el imaginario de Paz, justo en las líneas que dedica al desciframiento de la poética nerudiana en “Pablo Neruda en el corazón”. Incluso la poesía que acopla el joven Paz en su obra está descrita exactamente en el epígrafe de aquel ensayo que exhibía el legado de Neruda:

La sagrada ley del madrigal y los decretos del tacto, olfato, gusto, vista, oído, el deseo de justicia, el deseo sexual, el ruido del océano sin excluir deliberadamente nada, sin aceptar deliberadamente nada, la entrada en la profundidad de las cosas en un acto arrebatado de amor y el producto poesía manchado de palomas digitales, con huellas de dientes y hielo, roído tal vez levemente por el sudor y el uso (1988, p. 143).

Pareciera que se trata de un reflejo de la poesía paciana en aquellas décadas: poesía altamente sensorial y plástica, con suma atención al trabajo orfebre que hila cadenas metafóricas, con predominio de un yo biográfico como sostén del poema de inicio a fin, mismo que se revela a través de la presencia de los cinco sentidos. Es más, los terrenos de la influencia y la apropiación de estilo quedarán aún más remarcados si seguimos atentamente las siguientes líneas de ese mismo ensayo: “A Pablo, llamado poéticamente Neruda [...] Y su anterior nostalgia, su sed, se convirtió, por obra de la poesía, por obra del fluido poético, en pan misterioso y esencial, en río original” (pp. 145-146).⁶

Es fácil ver a un adepto a la religión poética que le marca la fuerza del estilo de Neruda, poesía cuyos *topoi* también emulará el escritor en ciernes: la preponderancia de la sangre; el agua (ríos, espuma, mar, lluvia, torrente, etcétera) manifestada en su poder radical capaz de transformar la esencia de las cosas; los elementos vegetales que se corporizan humanamente; la pasión emulada en llamas, relámpagos, fuego; el tema erótico que expande sus posibilidades significativas en representación de la figura femenina como elemento de eternidad, etcétera. Todos estos temas forman redes isotópicas en *Libertad bajo palabra* (1949), campos semánticos que la crítica ha intentado evidenciar en ambos poetas, a pesar que para 1945, como advierte el crítico Edgar O’Hara (1992), Paz intente deshacerse de todo resabio de la materia nerudiana.

Al final de cuentas, Pablo Neruda era “un modelo por evitar. O, primordialmente, por superar”, como Mario Benedetti llegó a mencionar un día. No obstante, lo interesante, en este primer momento de comunión poética entre escrituras, es descifrar cuáles son esas estrategias, fórmulas o técnicas nerudianas con las que Paz fortalece su obra primaria, y que al final, dentro de la configuración de *Libertad bajo palabra*, tiene que erradicarlas para sobreponer un estilo diferente al del escritor chileno.

6 Hay que poner mucha atención a estas líneas porque una vez que Octavio Paz intenta superar el estilo nerudiano, a finales de los años cuarenta, escribirá en el poema “Seven P.M.” con una fiel raigambre de estilo coloquial: “¿No dijo que era el Pan y que era el Vino? ¿No dijo que era el Agua? Cuerpos dorados como el pan dorado y el vino de labios morados y el agua, desnudez...”, haciendo una clara mención no sólo a la decadencia del estilo de Neruda y su poesía rebotante de materias sacralizadas (Pan, Vino, Agua), sino a la traición que representaba Pablo Neruda al optar por una posición ideológica comunista y contradecirse de lo que había escrito en el tercero de los *Tres cantos materiales*, “Estatuto del vino”.

LA APROPIACIÓN: ACOPLO DE PROCEDIMIENTOS Y TÉCNICAS DE ESCRITURA NERUDIANAS

En reiteradas ocasiones los críticos han documentado que la poesía de Neruda está en la obra de Paz mediante el encadenamiento de las metáforas o en la asimilación de un tono lírico surrealista, pero no se han atrevido a deconstruir ese funcionamiento.

Pues bien, la lección de estilo que anexa Paz a su obra, vía Pablo Neruda, no yace bajo esos esquemas y lugares comunes sino en el trabajo sintáctico del poema, esencialmente en las figuras de la *destratio* o supresión sintáctica⁷ que además de ligar consecutivamente un conjunto de metáforas u otras figuras semánticas agiliza la velocidad del poema. Esta peculiaridad poética es importante precisarla, puesto que uno de los más atentos lectores de Paz, como Anthony Stanton, llega a mencionar que lo único que no podemos ver del legado nerudiano en la obra del mexicano es la variación de formas poéticas:

El gran despliegue nerudiano de formas poéticas –que van desde las más tradicionales (canciones y madrigales) hasta el verso libre, el versículo y el poema en prosa– no encuentra correspondencia en la obra primeriza de un poeta joven cuyos versos suelen emplear el endecasílabo solo o en combinación con heptasílabos, eneasílabos y algún que otro alejandrino. En este sentido, siempre será injusto comparar a un poeta maduro en plenos poderes con otro que apenas comienza (2009, párr. 16).

Por supuesto que ésta es una observación precipitada y sin fundamentos, solo basta poner atención al empleo del soneto, la tercerilla, la canción y el nocturno que deambulan por *Libertad bajo palabra* (1949). Al contrario, si hay algo fundamental que Paz supo emular de Neruda fue la construcción de estructuras sintácticas similares en el poema, especialmente en la *adiectio*, la repetición de lo semejante que ensancha semánticamente la expresión verbal. Obsérvese cómo trabaja Neruda la anaforización en el poema canónico “Walking Around” con esta característica:

Sucede que me canso de ser hombre.
 Sucede que entro en las sastrerías y en los cines.
 [...]
 Sucede que me canso de mis pies y mis uñas
 y mi pelo y mi sombra
 Sucede que me canso de ser hombre (2003, p. 73).

La anterior construcción sintáctica le permite atenuar la redundancia y armar una vasta isotopía a lo largo del poema que recae en un tono pesimista. Este mismo tono repetitivo y rítmico lo llevaría a grandes extremos con el apoyo exhaustivo del *polisíndeton*, a tal grado que resulta en ocasiones predecible y cansino del lector aguzado. En “Caballero solo” (2003, p. 50):

Los atardeceres del seductor y las noches de los esposos
 se unen como dos sábanas sepultándome,
 y las horas después del almuerzo, en que los jóvenes estudiantes,
 y las jóvenes estudiantes, y los sacerdotes se masturban,
 y los animales fornican directamente,
 y las abejas huelen a sangre, y las moscas zumban coléricas,
 y los primos juegan extrañamente con sus primas.

⁷ Veáse. Pozuelo Yvancos, J. M. (2010). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra, p. 181

En “Agua sexual” (2003, p. 86) esta técnica de enumeración de elementos similares alimenta la imagen sensorial, el juego de sentidos tan caro al estilo de Neruda:

durmiendo con las manos en el corazón,
soñando con bandidos, con incendios,
veo barcos,
veo árboles de médula
erizados como gatos rabiosos,
veo sangre, puñales y medias de mujer,
y pelos de hombre,
veo camas, veo corredores donde grita una virgen,
veo frazadas y órganos y hoteles.

Por si fuera poco, podemos apreciar que la estructura del verso, a manera que se implementa la enumeración descontrolada, se alarga y se reduce dramáticamente, efecto que Dámaso Alonso y Carlos Bousoño analizan en *Seis calas de la expresión literaria española* (1971), concluyendo que este tipo de sintaxis magnifica la lírica del poema, pues resulta una técnica que trabaja exclusivamente en el aspecto rítmico. Nótese el efecto contrario en “Entrada a la materia”, primer poema de la sección *Tres cantos materiales*: “Es que soy yo ante tu color de mundo, ante tus pálidas espadas muertas, ante tus corazones reunidos, ante tu silenciosa multitud.” (Neruda, 2003, p. 88).

La estructura sintáctica va disminuyendo porque así lo dicta la semántica de la estrofa: ante un mundo derrotado, sacudido y disminuido por la guerra, solo queda el silencio. Al mismo tiempo que pierde intensidad la fuerza lírica, la estructura sintáctica minoriza sus elementos, el poema pareciera que va quedándose sin voz, se va apagando. Con esto, es evidente que estamos ante un poeta cuyos poderes poéticos no solamente recaen en la *inventio* de la imagen sino también en la estructura del verso, mediante las enumeraciones y otras figuras de acumulación retórica que ensanchan la semantización del poema. Ahí es donde el tono de Neruda se hace de una gran fuerza lírica, porque en unos cuantos versos logra ligar con agilidad y velocidad un conjunto de figuras semánticas que construyen una impronta amplia en su imaginario poético.

En la gran mayoría de los poemas presentes en *Libertad bajo palabra* también es evidente la ordenación adecuada del verso al estilo nerudiano, con la diferencia de que las imágenes no suelen alcanzar esas temperaturas sensoriales al estilo del poeta chileno. Sí, es un trabajo poético con suma atención a las enumeraciones, pero con un déficit de la imagen. Al parecer Paz todavía no sacudía de su poesía el trabajo de la forma que heredó de sus preceptores puristas y Contemporáneos. Por eso el impulso rítmico del poema lo confía al trabajo de las correlaciones sintácticas: su poesía es un quehacer intensivo en el paralelismo continuo.

Por tanto, si hacemos una lectura vertical o tabular de algunos poemas, podemos observar cómo funciona esta característica constructiva en la obra del mexicano. Hablamos de analizar especialmente los emparejamientos o *couplings*, aquellas estructuras lingüísticas que Samuel R. Levin definió en *Estructuras Lingüísticas en la poesía* como “la colocación de elementos lingüísticos equivalentes en posiciones también equivalentes, o dicho a la inversa, en la utilización de posiciones equivalentes como engaste de elementos fónicos o semánticos equivalentes” (1974, pp. 49-50). Esto no es más que observar el poema como una matriz de estructuras repetitivas que van rigiendo un orden

jerárquico de elementos, a la par que construyen un patrón rítmico singular. Por ejemplo, en “Nocturno” Paz va configurando una atmósfera invadida por la noche mediante estructuras sintácticas repetitivas y redundantes de la siguiente manera:

La noche de ojos de caballo que tiemblan en la noche
la noche de ojos de agua en el campo dormido,
está en tus ojos de caballo que tiembla,
está en tus ojos de agua secreta.

Ojos de agua de sombra,
ojos de agua de pozo,
ojos de agua de sueño (1949, p. 86).

El trabajo de los *metataxas* va tejiendo las intenciones del significado del poema. Póngase atención al primer y tercer verso en donde se repite la frase adjetival “ojos de caballo que tiembla”: el poeta ha unido la fisonomía de los ojos de la noche con los ojos de otra presencia al final de los dos últimos versos, es decir, ha hecho un desplazamiento prosopopéyico a través de una correlación sintáctica de estos versos, un procedimiento jerárquico de elementos en donde lo inmenso de la noche se adentra a los ojos de alguien, una presencia. Lo mismo sucede con la estructura “ojos de agua” en los versos segundo y cuarto.

Finalmente, en la segunda estrofa, la anaforización marca la huella de una isotopía para indicarnos la experiencia sensorial absoluta de la noche dentro de los ojos de esa presencia en el poema, puesto que lo único que llega a cambiar en esa estructura repetitiva es la adjetivación referencial “de sombra... de pozo... de sueño”, palabras que enmarcan aún más el ambiente nocturno y lúgubre del poema, esa caída a los misterios que cifra la noche.

LA RUPTURA: QUIEBRE Y ALEJAMIENTO DE LA DOCTRINA POÉTICA NERUDIANA

Es cierto que en los primeros pasos del poeta mexicano hay una apropiación de estilo hacia el tono nerudiano, esto es evidente si atendemos los temas que toca la poesía de Paz en los años treinta, pero al parecer hay una segunda fase de desapego en donde el poeta joven lucha por deshacerse y apartarse del estilo de su preceptor. Tan solo cabría poner atención que en *Libertad bajo palabra* es tan exigente esa lucha con la voz nerudiana que no aparece en ningún momento la palabra ‘materia’ o ‘esencia’, *topoi* ampliamente utilizado en el registro poético nerudiano. Al contrario, hay una exageración y persistencia del motivo lingüístico *forma* en diferentes expresiones. En “La poesía” (p. 12):

No es el hombre criatura capaz de contenerte,
avidez que sólo en la sed se sacia,
llama que todos los labios consume,
espíritu que no vive en ninguna forma.

En “El prisionero” (p. 20):

Formas, imágenes, burbujas, hambre de ser,
eternidades momentáneas,
desmesuras: tu medida de hombre.

En “El desconcido” (pp. 22-23):

Su pensamiento recorre siempre las mismas salas deshabitadas,
sin encontrar jamás la forma que agote su impaciencia.

Para el año en que se publica *Libertad bajo palabra*, el distanciamiento entre Octavio Paz y Pablo Neruda representaba una lucha de oposiciones radicales. Sus diferencias habían incrementado no solo a través de sus discrepancias políticas, sino también en sus posiciones artísticas. Mientras que el chileno se enfrascaba en los vericuetos de una poesía social con tintes comunistas, Paz comenzaba a emular a los maestros surrealistas franceses. Asimismo, ambos poetas no desaprovechaban el tiempo para asestarse golpes bajos en sus críticas, a tal grado que es ampliamente conocido que, en uno de los paradigmas poéticos de Neruda, como “Nuevo canto de amor a Stalingrado”, éste llega a describir a Paz como “el viejo joven transitorio de pluma, como un cisne encuadernado”.

A manera de mofa, el poeta chileno no quitaba el dedo del renglón para observar a Paz como un fiel seguidor de las formas antiguas y descontinuadas procedentes del modernismo, mediante la figura de un delicado cisne. Pero en lo que no ha caído en cuenta la crítica paceana es que hay una sección de quiebre de ese estilo nerudiano en *Libertad bajo palabra*, una especie de respuesta y desaprendizaje en donde Paz intenta expurgar la voz de su maestro. Dicha sección es nombrada “Asueto”, y es ahí en la que existe una insistencia nítida de Paz por erradicar de su estilo esos tonos nerudianos líricos que habían marcado su influencia inicial y primordial. Pongamos atención a los pequeños poemas que conforman “Retórica”:

Poetas en la rama

Cantan los pájaros, cantan
sin saber lo que cantan:
todo su entendimiento es su garganta.

Forma

La forma que se ajusta al movimiento
no es prisión, sino piel del pensamiento (1949, p.78).

¿Respuestas a ese “canto” de Neruda, a ese estilo poético de materias sacralizadas? Quizá. Para 1943, fecha en que se publica el “Nuevo canto de amor a Stalingrado”, Paz decidía imponer un silencio absoluto a su poesía que duraría seis años. Pensaba romper con un estilo que influía fuertemente en los escritores de su generación. Los anteriores poemas pertenecen precisamente a ese momento. Inmediatamente después vendría la salida de México y su llegada a Estados Unidos; su lectura atenta a la poesía de los poetas estadounidenses imaginistas y, por último, su contacto en 1945 con los poetas franceses. Es decir, Octavio Paz intentaría deshacerse del magnetismo que implicaba la poesía de Neruda para cualquier poeta de lengua castellana, y lo haría efectivo a través del diálogo con otras tradiciones.

CONCLUSIONES

Con el fin de tener una idea precisa de cuánto significó esta lucha e imposición de estilo y escrituras, hay que ver esta rivalidad a través de las palabras de otro gran referente del momento, como Borges. En aquellas memorias que juntó

Adolfo Bioy Casares de las pláticas con el gestor del ultraísmo, Borges discute con éste el estilo de ambos poetas. El miércoles 5 de junio de 1963, Jorge Luis Borges le comenta a Bioy Casares:

Neruda cambia de estilo y de tono en un poema, sin darse cuenta. Es un bruto. Empieza bien el poema sobre Walt Whitman porque sin duda le quedó en el oído el ritmo de versos de Whitman que están leyendo, pero después llega al disparate y de pronto se le llena de negros el poema, que se convierte en otro: en un poeta contra los Estados Unidos (*Zona Paz*, párr. 10).

Con esto, queda claro que el estilo no solo es influencia o apropiación de las técnicas aprendidas de los predecesores, sino que al estilo lo atraviesan distintos factores, como el aire histórico de una época o simplemente el itinerario de un escritor. Por eso Harold Bloom (2009) reflexionaba en su teoría de la influencia que en el fenómeno poético está presente una suerte de dialéctica: un poeta está atravesado por una poesía interior, misma que se gesta con la cantidad de ejemplos de escritores que el poeta en ciernes quiere imitar o alcanzar y, de forma paralela, una poesía exterior que imprime todos los factores que determinan una voz en un lugar y tiempo específico, como el idioma, lo histórico, lo social, la geografía, etcétera; elementos claves que también señalaba Ermilo Abreu Gómez como condiciones básicas y especiales en la consecución de un estilo, en *Discurso del estilo* (1963).

Por último, volvemos a aquel diálogo entre Borges y Bioy Casares a manera de conclusión. Comenta el segundo: “Leemos poemas de Neruda y de Paz. Los de Paz, no libres de fealdades y estupideces, parecen mejores. Borges: En la ‘Oda a Lorca’, Neruda hacia la final habla de su melancolía de hombre varonil” (*Zona Paz*, párr. 11). Ambos escritores argentinos trataban de descifrar la esencia del estilo y originalidad leyendo *Libertad bajo palabra* y *Residencia en la tierra*, mostrando sus respectivas deducciones. Al final de cuentas, cada lector siempre tendrá una última palabra que decir en esta imposición de escrituras. Desde la mirada de Octavio Paz, a poco más de dos décadas de distancia de sus conflagraciones poéticas más fuertes con Neruda, diría: “lo admiraste, lo quisiste y lo combatiste”. No hay mejor manera de retratar lo que representó Pablo Neruda en ese primer germen de estilo de la obra incipiente de un joven y aprendiz poeta: apego, influencia y ruptura.

REFERENCIAS

- AA. VV. *Zona Paz*. (2019). [Sitio de internet dedicado a los estudios de la obra de Octavio Paz]. Recuperado de: <http://www.zonaoctaviopaz.com>.
- Abreu Gómez, E. (1963). *Discurso del estilo*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Adame, Á. G. (2015). *El misterio de la vocación*. Ciudad de México: Aguilar.
- Alonso, D. (1971). *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos.
- Alonso, D. y Bousoño, C. (1971). *Seis calas en la expresión literaria española*. Madrid: Gredos.
- Bloom, H. (2009). *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*. Madrid: Taurus.
- Bousoño, C. (1985). *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos.
- Lázaro Carreter, F. (1981). Imitación compuesta y diseño retórico en la ‘Oda a Juan de Grial’. *Actas de la I Academia Literaria Renacentista*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

- Levin, S. (1974). *Estructuras lingüísticas en la poesía*. Madrid: Cátedra.
- MacAdam, A. (1991). Tiempos, lugares, encuentros, (entrevista a Octavio Paz). Trad. Guillermo Sheridan. *Vuelta*, 181, pp. 10-21.
- Neruda, P. (1976). *Confieso que he vivido*. Ciudad de México: Círculo de lectores.
- Neruda, P. (2003). *Residencia en la tierra*. Barcelona: Debolsillo.
- O'Hara. (1992). "Cumbres caprichosas: Neruda en la obra de Paz". *Plural*, 255, p. 19.
- Paz, J. M. (1993). *Estilística*. Madrid: Síntesis.
- Paz, O. (1949). *Libertad bajo palabra*. Ciudad de México: Tezontle.
- Paz, O. (2003). *Itinerario*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O. (2014). *Cuarenta años de escribir poesía*. Ciudad de México: El Colegio Nacional.
- Poniatowska, E. (2009). *Octavio paz. Las palabras del árbol*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz.
- Pozuelo, J. M. (1988). *Del formalismo a la Neorretórica*. Madrid: Taurus.
- Pozuelo, J. M. (2010). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- Ríos, J. y Paz, O. (1999). *Solo a dos voces*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Santí, E. M. (1988). *Primeras letras (1931-1943)*. Ciudad de México: Vuelta.
- Stanton, A. (1998). *Inventores de tradición: ensayos sobre poesía mexicana moderna*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Stanton, A. (2009). Pablo Neruda y Octavio Paz: encuentros y desencuentros. En *Escritural*, (1).

Cinco premios nacionales de poesía de Aguascalientes: Óscar Oliva, Efraín Bartolomé, Baudelio Camarillo, A.E. Quintero y Héctor Carreto

*Five National Poetry Awards from Aguascalientes:
Óscar Oliva, Efraín Bartolomé, Baudelio Camarillo,
A.E. Quintero and Héctor Carreto*

Mario Calderón Hernández¹

RESUMEN

En el presente artículo se analiza, mediante la estilística, la poesía de cinco poetas que han obtenido el Premio Nacional de Aguascalientes: Óscar Oliva, Efraín Bartolomé, Héctor Carreto, Baudelio Camarillo y A. E. Quintero. El objetivo del análisis es descubrir cómo es la poesía mexicana contemporánea con algunas de sus características comunes.

Palabras clave: poesía, contemporánea, mexicana.

ABSTRACT

This article analyzes, through stylistics, the poetry of five poets who have obtained the Aguascalientes National Prize: Óscar Oliva, Efraín Bartolomé, Héctor Carreto, Baudelio Camarillo and A. E. Quintero. The objective of the analysis is to discover what contemporary Mexican poetry is like with some of its common characteristics.

Keywords: Poetry, Contemporary, Mexican.

INTRODUCCIÓN

¿Cómo es la poesía hoy en México? Para saberlo, la mejor manera es tomar textos de cinco poetas actuales que han merecido el premio Nacional de Aguascalientes: Óscar Oliva, Efraín Bartolomé, Baudelio Camarillo, A. E. Quintero y Héctor Carreto. Los poemas, en lugar de preguntar a otros lectores y guiarme por la técnica del rumor, tan cultivada en México, serán analizados de manera personal a través de la estilística derivada del crítico y poeta Dámaso Alonso que consiste en identificar el efecto poético, y posteriormente explicar con cuáles recursos lingüísticos fue obtenido.

Los cinco poetas fueron merecedores del Premio Nacional de Poesía de Aguascalientes, el mayor reconocimiento mexicano en esta área del arte, quienes tratan diferentes temáticas y emplean distintos recursos retóricos para obtener el efecto poético.

¹ Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, ORCID iD 0000-0001-7493-8470, mariocalderonh@hotmail.com

LA POESÍA DE ÓSCAR OLIVA

Óscar Oliva nació el 5 de enero de 1938 en Tuxtla Gutiérrez Chiapas. Como poeta formó parte del grupo *La espiga amotinada* junto con Juan Bañuelos, Eraclio Zepeda, Jaime Labastida, y Jaime Augusto Shelley (Ocampo, 2002, p. 122). Obtuvo el Premio Nacional de Poesía de Aguascalientes en 1971 con el poemario *Estado de sitio* y el premio "Ciudad de México" por el libro *Plaza mayor* en 1981.

El autor, busca lo poético en la segunda realidad, la social, creada por el hombre ascendiendo al fenómeno poético a través de la tensión emotiva de furia derivada de la primera articulación de la lengua. Su poética se deriva de la estética marxista que exige a los escritores realizar denuncia de la injusticia social y de la explotación de la cual la burguesía hace víctima al proletariado. De esa manera, el poemario *Estado de sitio* es un libro de grito y protesta contra la situación imperante en México, sobre todo después del movimiento estudiantil del 68, durante el periodo presidencial de Luis Echeverría (1970-1976), época cultural que se volvió definitivamente marxista puesto que los artistas en su mayoría escribían aplicando las ideas de Marx en sus obras, además de promoverlas. En este modo de entender la poesía únicamente importa el contenido del texto, no el placer que pueda ser producido mediante el lenguaje.

En la segunda mitad del siglo xx, al realismo en poesía le han llamado con varios nombres: poesía conversacional, antipoesía, poesía de compromiso, exteriorismo, poesía coloquial. Sea uno u otro nombre, casi siempre presenta características similares o cercanas: deseo de comunicar, crítica social, furia ante la injusticia o ironía frente a la impotencia; y, en el modo de expresión, el empleo del diálogo con palabras y construcciones lingüísticas del pueblo, lo mismo que requerimientos gráficos actuales como números y marcas.

Además, por la naturaleza polisémica del género lírico se produjo una poesía diferente, tal vez de menor calidad estética y por esa causa, en algún grado, se convirtió este tipo de poesía en marginada, pues algunos de los poetas representativos no llegaron a todas las antologías de poesía hispanoamericana. Son los casos de Mario Benedetti, Jorge Enrique Adoum, Roque Dalton, Efraín Huerta, Enrique González Rojo, Raymundo Ramos, Hernán Lavín Cerda y Óscar Oliva, entre otros.

Posterior a la desintegración de la URSS, al finalizar la Guerra Fría, en la lucha de clases, el proletariado de América Latina tuvo conciencia de su derrota. En ese momento el compromiso en la literatura sufrió un desmayo y los poetas comprometidos dejaron de ser considerados como poetas esenciales, y algunos como Roque Dalton y quizá Óscar Oliva adquirieron importancia por haber representado un momento histórico en el arte poético y tal vez ascendieron a la categoría de poetas míticos.

Sin embargo, es indudable que Óscar Oliva obtiene el efecto poético con el mismo procedimiento empleado en el discurso romántico del siglo xix al buscar lo extra, la connotación, es decir, lo literario, en la tensión emotiva surgida de la sintaxis derivada de la primera articulación de la lengua, la cual provoca que las palabras estallen por la ira. Ejemplo:

No hay lugar para la ternura.
Estoy sudando
encima del grasoso
mostrador de una tienda,

donde compro un pedazo de queso,
una botella de vino
y sal para conservar sangrante
mi carne (Oliva, 1972, p.15).

Y acude a la sinestesia:

Frente a la tumba del comandante Marco Antonio Yon Sosa,
en Tuxtla Gutiérrez, escucho el crepúsculo resquebrajándose (p. 13).

Y emplea la prosopopeya para obtener el efecto poético:

No lejos de todo esto, encima de mi mesa
de trabajo, croa y se retuerce el poema
que acabo de escribir (p. 17).

Y alcanza la poesía objetivando lo subjetivo haciendo concretos los sustantivos abstractos:

Ahora voy a escribir en lo hondo del papel
con el muñón que surge desde lo oculto de mí mismo.
Hoy me calzo de cólera (p. 15).

En suma, se puede expresar que Óscar Oliva representó una tendencia estética en la historia de la literatura mexicana, fue ejemplo de la poesía realista de compromiso materializando el ideal de la poesía mexicana al inicio de la década de los años setenta, por esa razón le fue otorgado el Premio Nacional de Poesía de Aguascalientes.

EL INCONSCIENTE DE LA NATURALEZA EN LA POESÍA DE EFRAÍN BARTOLOMÉ

Así como Sor Juana vivió la mitad de su vida aproximadamente en la mitad del Virreinato, en 1671, y quizá por la misma obsesión del inconsciente mexicano, a mediados del siglo xx, nació Efraín Bartolomé, justamente a la mitad del siglo xx, en 1950, en Ocosingo Chiapas, durante el llamado *Milagro mexicano* (periodo de mayor desarrollo industrial y económico de México, cuando se produjeron las mejores obras de la literatura mexicana como *Al filo del agua* de Agustín Yáñez, *El Diozero* de Francisco Rojas González, *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, y *Libertad bajo palabra* de Octavio Paz). El autor, obtuvo el Premio Nacional de Poesía en 1984 con el poemario *Música solar* (Ocampo, 2002, p. 146). Este poeta, cabe resaltar, es sin duda uno de los más importantes de su generación y quizá uno de los poetas vivos más destacados de México.

Acerca de los poetas, estos son semejantes a un árbol: frondoso y bajo si se halla en las llanuras, y esbelto y alto si se encuentra en las montañas. Es espinoso y agresivo en sus textos, si nació en tierra semidesértica, como el admirado *Cocodrilo* Efraín Huerta, y exuberante, sombrero y pleno de sabia, si ha nacido en Tabasco como Becerra o en Chiapas como Efraín Bartolomé, de quien hoy nos ocupamos.

Efraín Bartolomé escribe poesía captada de los elementos de la naturaleza como José Luis Rivas, Baudelio Camarillo, Vicente Quirarte, Silvia Tomasa Rivera y algunos otros poetas de la misma generación. Se trata de una poesía

sobre una primera realidad, la original, escrita con un lenguaje primigenio y hermoso simplemente por lo nombrado.

Un sonido de grillos ecos pájaros
rasga la piel del aire (Bartolomé, 1999, p. 29).

Me parece, como ya dije, que existe, además, un segundo nivel de la realidad, el creado por el hombre. La poesía sobre este mundo social es diferente, dado que el lenguaje para nombrarlo parece menos bello. Este tipo de lenguaje constituye otro registro de Bartolomé, donde al no ser el dominante, en él parece más un experimento:

Los periódicos turbios
-¿no vas, güero?
abre su negra boca la loba ciudad
se apaga la frescura
¿qué le pasa a mi estómago?
quiero volver a casa (p. 82).

Puede deducirse de esta particularidad que hay un retorno del poeta al origen, ya que este se concreta a descubrir la poesía sin que intervenga ninguna ideología como lente, salvo su referencia a *La Diosa Blanca*. Esta característica podría implicar cierta falta de cohesión, empero también significa que Bartolomé percibe lo prístino de la naturaleza y por eso podemos hablar de un comportamiento involuntario al cual llamo *inconsciente de la naturaleza*, este puede manifestarse en la lluvia y el aire leve o en un aguacero y un huracán en oposición a la conciencia representada por el hombre, que también es naturaleza, cuando piensa en cuidar el medio ambiente y proteger el planeta.

Del mismo modo que Greimas consideraba a una novela o un cuento equivalente a un enunciado simple (con un sujeto, objeto directo, objeto indirecto o destinatario y sus respectivos circunstanciales: adyuvantes, oponentes y el destinador que es el complemento circunstancial de causa), un poema corresponde a una macro palabra o un macro signo lingüístico con un significante o estructura y su significado o idea eje temática. Lo que parece confirma que, es una macro palabra para que el pueblo se comunique y para que el hombre converse con un macro ser, su divinidad.

Estas macro palabras se crean y, si son representativas, se quedan en la cultura y de ese modo, cuando el hombre en las fiestas patrias, por ejemplo, quiere referirse a la patria, declama "Suave Patria" de Ramón López Velarde, cuando desea hablar de amor, recurre al "Nocturno a Rosario" de Manuel Acuña, cuando desea referirse al amor materno declama el "Brindis del bohemio" de Guillermo Aguirre y Fierro y cuando hace alusión a la muerte lee el poema "Algo sobre la muerte del Mayor Sabines", asimismo, el hombre que pide sustento a su Dios, declama el poema oración "El Padre Nuestro" compuesto por Jesucristo y, si desea ratificar su fe, declama o reza "El Credo".

No obstante, ¿qué es poesía? En algún otro lado escribí que, como pensaba Aristóteles, es *poiesis*, "creación", la creación que apareció como resultado del *big bang* y que aún no termina porque todo evoluciona, la creación subjetiva que es vida y la cual los poetas perciben y pretenden objetivar mediante el lenguaje. Pero ¿qué es la poesía para Bartolomé y cuáles son sus macro palabras

que el pueblo mexicano puede adoptar en el macro léxico de su imaginario? En respuesta, una de esas macro palabras es sin dudarla la esencia animada de la naturaleza con su manera de comportamiento, esto es, el inconsciente de la naturaleza.

Pero sigue quedando la pregunta: ¿qué es la poesía para Bartolomé? De su obra se deduce que es un conjunto de elementos visuales (imágenes directas e indirectas y luz brotada del significante), así como ritmo y música emanada de la métrica y la acentuación que observa y, en general, sonoridad obtenida, tal vez de manera involuntaria como fruto de la inspiración, a través de la abundancia de vocales y fonemas sonoros para captar y hacer objetivo lo subjetivo en un texto como sucede en el poema “Una piedra” (p. 461):

La abro con otras manos
 como si fuera un fruto.
 Al interior de paisajes conocidos,
 remotos mundos familiares,
 parentescos ocultos.
 Hay ancestros aquí
 y no los veo
 los siento
 Hay elementos de Amor en esta piedra.
 La cierro.
 La cicatrizo con otra mirada.

La poesía en este caso se consiguió tornando concreta una idea. Es común leer en los poetas que comparen el cuerpo de la amada con la naturaleza, como lo hizo Octavio Paz cuando dice “Voy por tu cuerpo como por el mundo” o al decir “desfiladero de la luna que asciende a tu garganta entre tus senos”; aunque en Bartolomé sucede justamente lo contrario. Él considera a la naturaleza como un individuo con vida y quizá de manera no planeada (igual que Paz) está siguiendo el concepto de Tomás de Aquino sobre la imagen y semejanza. Bartolomé le atribuye a la naturaleza características de humano, comenzando por mostrar el animismo de la selva en el poema “Corte de café” (p. 49):

Miro la masa verde del aire
 Hierve es una masa informe
 que se agita en un sueño difícil inquietante
 tiembla la furia verde
 el sueño manotea viscosidades tiernas
 tiernos odios
 su ciega cerrazón de verde espuma herida.

Y más adelante, en la parte V del mismo poema dice:

Que silencio en el fondo del cafetal
 que oscuridad moviendo las hojas más delgadas de los árboles
 que altura truena bajo los pies sobre las hojas secas
 al tallo del cafeto se enrosca el miedo
 arriba
 tras la techumbre en sombra de los árboles
 el durísimo sol babea su rabia (p. 52).

Se describe la selva como un ser vivo, objetivando lo subjetivo, y de esa manera, Bartolomé atrapa la poesía. La selva está viva y muestra una manera de actuar, el inconsciente de la naturaleza.

Al mismo tiempo, como en la teoría freudiana aplicada al inconsciente del hombre, el agua es símbolo de vida para el inconsciente de la naturaleza. Así lo expresa el poeta en el poema “Agua desdichada” (p. 63):

Todo quiere ser agua
 quiere licuarse la montaña entera
 las atalayas hunden en el río sus leves pies calcáreos
 quemados por la boca espumeante del calor los cactus arden
 amando ya su polvo su ceniza que un día
 descenderá sobre las aguas
 se quieren agua el lirio y la sombra y la piedra
 y el amarillo ardiendo
 ya la montaña lenta se desliza
 como una vena verde
 por la lenta cascada.

La selva, como dentro de un sueño, se expresa a través de los fenómenos naturales y de las creaturas salvajes; así, igual que en el inconsciente humano, los animales simbolizan los instintos de la naturaleza.

Responda la nauyaca
 del incierto color de su veneno (p. 51).

O también

Abre su negra boca la loba ciudad (p. 82).

Y como buscando el consciente y la consciencia, el poeta se pregunta (p. 70):

¿Quién galopa en el lomo del incendio?
 ¿Quién grita? ¿Quién aúlla?
 ¿Quién hace arder el esplendor el brillo?
 de la materia viva que se abrasa?

En cuanto al modo de expresión, se advierte que el verso en Bartolomé adquiere lo extra, lo literario, simplemente por la inspiración, numen que cohesiona las palabras a través de la primera articulación de la lengua. Sirva de ejemplo:

Ahí aprendí a leer el rostro múltiple de la patria
 bajo la mano sabia por apenas visible
 de mi joven padre en sus treinta (p. 494).

Al mismo tiempo, se obtiene lo poético mediante un tono solemne:

Desde el más personal de todos los silencios
 tu vestido desciende (p. 111).

Como ya se expresó, se emplea el lenguaje bello de la naturaleza, construyendo el discurso mediante imágenes y metáforas. Evidentemente hay buen oído en el poeta, maneja un ritmo intencional sin altibajos involuntarios; empero quizá lo sobresaliente en Bartolomé, que pocos poetas han trabajado en México como él lo ha mostrado, es el pulido del significante. Ha podido construir el verso sonoro delicado y cálido:

la leve línea azul de la colina:
 Ala del cielo añil lamiendo el agua (p. 138).

Y la obtención del ritmo y la música:

Este íntimo tono de plácida dulzura
En que la luz deambula
Desnuda por la tierra (p. 138).

Luego, Efraín Bartolomé presenta otro registro poético, el de los poemas breves. En los mejores textos de este tipo de poemas se objetiva lo subjetivo, principalmente en dos textos (p. 423), logrando la alta poesía:

PLENITUD
El día
es tan claro
que sólo luz respiro.

Y este:

INCENDIO
¿Cómo cabías, oh incendio,
en el pequeño vientre
de la chispa?

En síntesis, los ejemplos y la explicación parecen confirmar que la poesía de Efraín Bartolomé es, en este momento, una de las mejores que se produce en este país y él es quizá el mayor artista de la palabra.

LA POESÍA DE BAUDELIO CAMARILLO

Baudelio Camarillo nació en Xicoténcatl, Tamaulipas en 1959. Recibió el Premio Nacional de Poesía de Aguascalientes en 1993 por el poemario *En memoria del reino*. Es un poeta que celebra la naturaleza admirándose de la hermosura producida al nombrarla con palabras bellas de esa primera realidad, la natural: aire, río, árboles, luz, día, bosque, etcétera. Igualmente, celebra el amor, la paz, lo humano, yendo más allá de la realidad primigenia; busca en el lado opuesto, el inconsciente, empleando los símbolos encontrados por Freud en *La interpretación de los sueños*, en el surrealismo.

La vertiente del surrealismo es la poesía construida mediante símbolos del inconsciente que pueden descifrarse con facilidad, si atendemos a los valores establecidos por Freud, a los objetos en su libro *La interpretación de los sueños*. Una muestra de este lenguaje que hoy se cultiva se halla en el libro *En memoria del reino* de Baudelio Camarillo. Obsérvese este fragmento:

Peces (símbolo de sensualidad) fuera del agua (vida) son nuestros
corazones
lejos de esta corriente (la vida).
En el lecho del río (vida que transcurre)
dormitan los recuerdos
cada atardecer vuelan los gritos de muchachas
sobre las tibias aguas de este sueño (la vida)
nadan en él, en él se bañan
y las aguas endulzan con sus cuerpos.
Una de ellas,

la más hermosa ninfa que cruzó esta corriente,
me dio a beber el sol (la pasión)
que atardecía en su boca
y no hay noche en mi cuerpo desde entonces (1999, p. 10).

Por lo que se refiere a los símbolos, la palabra *peces* es la referencia a la sensualidad para el inconsciente; *agua* es símbolo de vida; el *río* es la vida que transcurre; la palabra *sueño* es equivalente a vida y la palabra *sol* corresponde a la categoría esencial de pasión.

Por otro lado, respecto a la estructura, escribe con verso libre y es artista que sabe trabajar la luz que considera como el máximo bien:

Al que tenga la dicha
De mirarla desnuda
Ya no le bastará la claridad,
Al que abreve de sus pechos
Le sabrá simple el mundo.
Y la oscuridad es la carencia total:
Vi caer su vestido y visitó la luz
Los más oscuros rincones de mi cuarto
Se recostó en el lecho
Y ascendí por su piel
Buscando las doradas manecillas
De la puerta de entrada al paraíso
Después bajé despacio hacia el olvido.
Más allá de su cuerpo
Todo estaba en penumbra (p. 13).

Evidentemente es un artista y el efecto de luz parece conseguirlo a través de la presencia de palabras que se construyen con las vocales *a*, *i*, más la aliteración de la *v*: “vi caer su vestido y visitó la luz y ascendí por su piel”. La explicación parece ser que la *a* es abierta de luz, según el triángulo de Ullman; la *i* en esos casos no parece cerrada, sino semivocal.

Ese efecto se obtiene de la misma manera en el poema “Lluvia de agosto” en algunos versos como: “Ah un relámpago hiere el cristal de mis ojos”; “y cristales de sol más allá de la lluvia”. Lo mismo sucede en el poema “Ciudad en ruinas”: “Cada minuto caía como un diamante en el espejo / Donde el agua se movía tornasolada”. Y lo confirma con el último verso: “Lamiendo el frío reflejo de unos cristales”. Además, el efecto de luz se consigue incluyendo en el poema palabras que significan claridad, tales como: esplendor, clarísima, luz, nítido fulgor, iluminan. Para ilustrar mejor:

En la estancia clarísima
De un cuerpo abro los ojos
La piel registra un esplendor que ciega
Soy un ladrón al que le prenden luces imprevistas
Me descubro llenando mis sentidos
De un nítido fulgor (p. 50).

Por el contrario, la oscuridad es la negación total:

Seis o siete minutos recordándote
Oscurecen el tiempo totalmente (p. 50).

Como puede observarse, el efecto de oscuridad se consigue a través del sonido de la *s* y la *c* suave, que son cerradas por el punto de articulación, más la repetición del sonido de la *t*, la cual también es cerrada y sorda.

A. E. QUINTERO

A. E. Quintero nació en Sinaloa en 1969, es doctor en Teoría Literaria por la UAM y ha sido becario del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. En 2011 obtuvo el premio Nacional de Poesía de Aguascalientes con el poemario *Cuenta regresiva*, que fue publicado por CONACULTA, por la editorial ERA y por el Instituto Nacional de Bellas Artes.

La poesía de Quintero en su temática alude al mundo cotidiano que parece insignificante, como hablar de las moscas, quizá por imitación de Machado o hablar de una vieja máquina Olivetti, de un exprimidor o conversar con un refrigerador sobre las cosas que vale la pena congelarse:

El exprimidor de naranjas dejó de funcionar.
Eso pasa.
Las cosas sin importancia
buscan su turno, se dan su importancia
así, no sirviendo,
dejándonos incompletos, ausentándose
en el justo momento (Quintero, 2011, p. 31).

En lo que toca a su expresión, en ocasiones lo hace al revés, mediante la litote para conseguir la ironía:

No estoy seguro si se trata de felinos, de equinos
o algo similar
pero estoy seguro que no se trata de humanos.
No.
Nosotros somos distintos a los animales (p. 31).

En temáticas, se plantea el problema de la homosexualidad en nuestra sociedad y él mismo se asume como gay hablando con formalidad de su esposo:

Una señora, digamos, confortable.
Muy open, dice de sí
porque aceptó venirse a México a vivir con su marido
por cuestiones de trabajo.
Dice que ella acepta la homosexualidad.
No.
Corrijo:
Que ama a los homosexuales y que un sobrino suyo
y un hermano de su marido

son bellos y son gay.
Incluso
su mejor amigo es su mejor amiga (p. 37).

Siguiendo, quizá uno de sus poemas más logrados sea “El seis”, donde muestra su intuición para objetivar lo subjetivo que es el arte poético, sobre la muerte del gato de una niña:

¿Qué voy a hacer sin él?
Me pregunta la niña
Por su gato
Que cada diez minutos muere más.
Nos queremos mucho.
Dice. Con esos ojos de niña
que podrían ser también ojos de gato muriendo (p. 49).

Otro poema notable es uno que carece de título, pero que desarrolla la temática de que todo sucede porque se tiene cuerpo y al final, frente a la moral escribe:

Y mi esposo me pasa el periódico,
como todas las mañanas,
y leo que dos chicos se violaron mutuamente
los padres entablan juicio,
se demandan. Y digo,
bueno,
pues tienen cuerpo los chicos.
Pero ¿y los principios? ¿Y las leyes?
¿Y las normas de conducta? Me preguntan
Y digo, bueno,
Si tuvieran cuerpo (p. 52).

En este poema se objetiva lo subjetivo haciendo ver que las leyes no tienen cuerpo, por tanto, no están en el plano de lo objetivo.

En cuanto a la forma, se puede observar lo siguiente: no maneja la rima, la métrica ni la grandilocuencia, escribe al ras del suelo buscando más que la rima consonante o asonante, la resonancia, haciendo coincidir la terminación de los versos únicamente en alguna vocal, y la principal figura manejada por Quintero posiblemente sea la prosopopeya de tercer grado que es la que aparece cuando el autor conversa con un objeto para imprimir animismo a lo inanimado:

Hoy me he quedado
Haciendo compañía al refrigerador.
Escuchando
el trabajo que le cuesta
funcionar, cumplir
estar al día
con sus frías labores,
con sus tareas congeladas.
Lo que se espera pues
de un refrigerador de cocina.

Y literalmente:

Tomé una silla y me puse en ella
a su lado. Y ahí estuvimos
quejándonos. Oyéndonos mutuamente funcionar,
respirar.
Pensando en las cosas que deben congelarse
Para que el mundo siga (p. 64).

HÉCTOR CARRETO

Héctor Carreto nació en la Ciudad de México en 1953 (Ocampo, 2002, p. 323). Es Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas por la UNAM. Ha recibido, entre otros premios, el “Carlos Pellicer” y el Nacional de Poesía de Aguascalientes en 2002 por su poemario *Coliseo*.

Como lo dije al inicio, cuando el proletariado de la América Latina tiene conciencia de su derrota, la literatura se transforma y son los poetas comprometidos quienes enfocan su realismo hacia el humor y la ironía. Posiblemente por la necesidad de riqueza de connotación de significado, a finales del siglo XX y principios del XXI, esa tendencia se desplazó a un *Neo costumbrismo* produciendo poemas impactantes con la inclusión de costumbres actuales citadinas sobre relaciones laborales y sexuales. Así, en las dos últimas antologías mexicanas de poesía *El oro ensortijado* y *Vientos del siglo* han aparecido nombres como Héctor Carreto, Ricardo Castillo y José Eugenio Sánchez.

Es necesario aclarar que esta tendencia (el Neocostumbrismo) se aprecia fácilmente en la poesía mexicana contemporánea, aunque ni en México o en cualquier otro lugar, constituye una corriente formal con manifiesto estético y con un grupo de poetas amigos que tengan la intención de escribir de manera semejante, sin embargo, lo mismo sucedió con el Costumbrismo en la narrativa y el Costumbrismo poético del siglo XIX, es decir, nunca existió un manifiesto.

Actualmente, los poetas que parecen identificarse con un nuevo Costumbrismo poético en México son: Héctor Carreto, Ricardo Castillo, Arturo Trejo, Juan José Ortiz García, José Eugenio Sánchez y Omar Pimienta. En particular, la poesía de Héctor Carreto, por ejemplo, posee ironía, se refiere a costumbres citadinas laborales, sexuales, religiosas y sobre el medio literario mexicano, las cuales sin duda, son las costumbres propias de la clase media alta. Veamos uno de sus poemas, “Las tentaciones de san Héctor”:

Señor:
He pecado.
La culpa la tiene Santa Dionisia
la secretaria de mi devoción,
quien día a día
me exhibía sus piernas
-la más fina cristalería-
tras la vitrina de seda.
Pero cierta vez
Santa Dionisia llegó sin medias,
dejando el vivo cristal al alcance de la mano.
Entonces las niñas de mis ojos
-desobedeciendo la ley divina-
tomaron una copa, quedando ebrias en el acto.
¡Qué ardor sentí
al beber
con la mirada
el vino de esas piernas!

Por eso, Señor,
no merezco tu paraíso.
Castígame; ordena que me ahogue
en el fondo de una copa (Bojórquez, 2009, pp. 181-182).

Podemos observar que la ironía y la referencia a la mujer, como centro, son características propias de la sensibilidad masculina desarrollada en la poesía de Héctor Carreto.

CONCLUSIONES

Recurriendo a todo lo expuesto hasta ahora, la poesía producida por los poetas contemporáneos más exitosos parece tener en común características en cuanto a dos aspectos. Primero, en cuanto al contenido, se ocupan de hablar del tema de la naturaleza, no obstante, también de la vida cotidiana en las ciudades, además les interesa describir las costumbres ciudadanas laborales y sexuales. Del mismo modo, algunos (como Baudelio Camarillo) ven la otra cara de la realidad, la del inconsciente.

Y segundo, en cuanto a la estética hemos visto que emplean la ironía, trabajan el lenguaje buscando los efectos de luz y oscuridad, huyen de la grandilocuencia y en lugar de la rima consonante o asonante buscan la resonancia haciendo coincidir las terminaciones de los versos únicamente en alguna vocal. Sin embargo, la poesía sigue siendo la objetivación de lo subjetivo a través del lenguaje.

REFERENCIAS

- Bartolomé, E. (1999). *Oficio: Arder*, (obra poética 1982-1997). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bojórquez, M. et al. (2009). *El oro ensortijado*. Ciudad de México: EON.
- Camarillo, B. (1999). *En memoria del reino*. Ciudad de México: CONACULTA-INBA.
- Ocampo, A. (2002). *Diccionario de escritores mexicanos, tomos I y VI*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.
- Oliva, Ó. (1972). *Estado de sitio*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz.
- Quintero, A. E. (2011). *Cuenta regresiva*. Ciudad de México: ERA, CONACULTA, INBA e ICA.

Estudio ecfástico sobre la obra *Orígenes* de Sergio Ocampo, una propuesta alternativa de análisis compositivo en el arte

Ekphrastic Study based on Sergio Ocampo's Work Orígenes, as Alternative Propose of Compositional Analysis on Art

Nadezhda Borislovovna Borislova¹

Gerardo Martínez Hernández²

RESUMEN

La écfraasis es un fenómeno compositivo empleado en las artes al referenciar algunos de los elementos de una obra existente hacia la construcción de una diferente representación artística, siendo realizada desde la pintura hacia la poesía y viceversa o, en nuestro caso, de la poesía a la música. Es un fenómeno comúnmente empleado desde la antigüedad (Bruhn, 2000), requiriéndose el empleo de una transmedialización con el uso de ciertos auxilios como son las metáforas, ideas o formas, entre otros elementos.

Siglind Bruhn conforma su modelo ecfástico esencialmente combinando las categorías de Hans Lund: combinación, integración y transformación y cinco categorías de Gisbert Kranz: transposición, suplementación, asociación, interpretación y posición lúdica. Las tres categorías de Lund (relación entre el texto y la imagen), adaptadas por Bruhn, nos sirven para diferenciar o categorizar las obras musicales ecfásticas (Bruhn, 2001).

Considerando los elementos del modelo ecfástico, es que este trabajo devela las relaciones existentes entre la obra para guitarra *Orígenes* de Sergio Ocampo y el poema de Eduardo Langagne "Otros orígenes". Dicho poema está conformado por cuatro cuartetos y de ahí Ocampo estructura su obra musical en cuatro partes con un final que representa una forma libre dentro de las formas musicales establecidas. Esta transposición de la re-presentación del poema en la obra musical es evidente: la preocupación del compositor por conservar en lo posible la misma estructura en la música, sino también el contenido. Los temas del poema: el viento, el agua, el fuego y la tierra son consecuentemente representados en la música en el mismo orden del poema, así como también el silencio considerado un elemento central y que en la música adquiere el mismo valor, de tal forma que las cuatro partes están divididas o, más bien, enlazadas por silencios.

1 Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, ORCID iD 0000-0001-6076-2478, borislavovna.borislova@correo.buap.mx

2 Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, ORCID iD 0000-0003-0544-8122, gerardo.martinezher@correo.buap.mx

Finalmente, en este trabajo se da a conocer cómo la obra propone innovaciones y exploraciones de sonoridades alternativas mediante una afinación compleja para un instrumento musical como es la guitarra, que incluso implica riesgos, en ese mismo tenor, se identifica que en cada parte de la obra *Orígenes* contenga material musical distinto de acuerdo con la intencionalidad, pero ligado en la temática y estructura general de la obra con una descripción muy clara de las imágenes que construye el compositor a partir del poema de Langagne. Es con estos y otros elementos se presenta un estudio sobre el sentido compositivo de la pieza *Orígenes*.

Palabras clave: Écfrasis musical, poesía y música.

ABSTRACT

The Ekphrasis is a compositional phenomenon used in the arts by referencing some of the elements of an existing work towards the construction of a different artistic representation, being made from painting to poetry and vice versa or, in our case, from poetry to music. It is a phenomenon commonly used since ancient times (Bruhn, 2000), requiring the use of a transmedialization with the practise of certain aids such as metaphors, ideas or forms, among other elements.

Siglind Bruhn conforms his Ekphrastic model essentially combining the categories of Hans Lund: combination, integration and transformation and five categories of Gisbert Kranz: transposition, supplementation, association, interpretation and ludic position. The three categories of Lund (relationship between text and image), adapted by Bruhn, serve to differentiate or categorize Ekphrastic musical works (Bruhn, 2001).

Considering the elements of the Ekphrastic model, this work intends to reveal the relations between Sergio Ocampo's work for guitar *Orígenes* and Eduardo Langagne's poem "Otros Orígenes". This poem is made up of four quartets and hence Ocampo structures his musical work in four parts with an ending that represents a free style arrangement, out of the established musical forms. This transposition of the re-presentation of the poem in the musical work is evident: the composer's concern to preserve as much as possible the same structure in music, but also the content. The themes of the poem: wind, water, fire and earth are consistently represented in music in the same order of the poem, as well the silence is considered a central element and this in the music acquires the same value, so even the four parts are divided –or rather linked– by silences.

Finally, this work reveals how the work proposes innovations and explorations of alternative sonorities through a complex tuning for a musical instrument as the guitar, which even implies risks; in that same drift, is identified that in each part of the *Origins* work contains different musical material according to the intention, but linked it to the theme and general structure of the work with a very clear description of the images that the composer builds from the poem of Langagne. Is with these and other elements the piece *Orígenes* is presented as a study of the compositional sense.

Keywords: Musical Ekphrasis, Poetry and Music.

El arte constantemente busca alternativas y estrategias compositivas innovadoras que permitan una mayor comprensión y profundidad de la obra que se pretende trabajar, así pues, esa necesidad ha hecho que a lo largo de la historia existan relaciones compositivas entre las diferentes formas de arte,

siendo que cada periodo de la historia mantenía ciertas formas generales que comparten la mayoría de las artes; en ese tenor, si nos referimos a una época en particular en el arte occidental, encontramos que para la época barroca a modo de ejemplo, las condiciones sociales por la formación social y la reforma protestante establecen patrones y elementos delimitantes, siendo que la saturación simbólica y juego desbordado del ente a trabajar es una de sus características preponderantes, es decir la “imitación y búsqueda al máximo de lo real, profundizando en el sentimiento del individuo (el *phatos*) para llegar a la plasmación de las pasiones internas” (Taranilla de la Varga, 2018, p. 11).

Asimismo, en dicha época se establecieron relaciones especiales entre las diferentes artes de manera más ordenada como antesala que derivaría en el iluminismo, cuestión mencionada por Javier Moscoso en las prácticas científicas del barroco histórico, centradas en el cómo se producen los hechos mediante el empleo de narrativas, del saber mediante la observación, la indagación, los límites establecidos y la realidad circundante (Moscoso, 2013). Consecuentemente y con el acompañamiento de un sentido más analítico, según Vicente Carreres, Brumaister es el primero que empieza a realizar relaciones detalladas de las figuras retórico-musicales; figuras que aparecen como traducciones musicales asombrosamente exactas de recursos literarios bien concretos, a ese respecto Carreres menciona:

Inicialmente el uso de todas estas figuras se circunscribía a la práctica vocal, en donde se contribuyó a perfeccionar la representación de afectos, de imágenes, escenas y sonidos, pero no tardarían en ser asiduamente utilizadas en el repertorio instrumental. En éste las encontramos muchas veces con fines descriptivos. (Carreres, 2013, p. 946)

Y es que no solo en el barroco histórico (siglos XVII y XVIII) se logró esta posibilidad de enlace, sino que la intencionalidad de construcción entre un arte y otro es bastante antigua y han empleado diferentes estrategias como la descrita anteriormente para lograr pasar de una forma artística determinada a otra, así pues, el término *écfrasis* ha sido empleado en la práctica literaria para representar verbalmente la pintura o escultura (Bruhn, 2000), siendo que posteriormente Siglind Bruhn adopta dicho término de la *écfrasis* musical como “representación de un texto real o ficticio en un medio distinto al del origen”,³ haciendo posible su extensionalidad práctica de la definición dada por Clüver (Bruhn, 2001, p. 559). Ya Leo Spitzer nos recuerda en su hermoso estudio de Keats *Oda a una urna griega*, la *écfrasis* ha sido

[...] conocida por la literatura occidental desde Homero hasta Teócrito y desde los parnasianos hasta Rilke, [como] la descripción poética de una obra de arte pictórica o cultural, cuya exposición implica, en palabras de Théophile Gautier, ‘*une transposition d’art*’, reproducción, a través del medio de las palabras, de lo sensiblemente perceptible *objets d’art* (Spitzer, 1955, p. 72).

La musicología afirma que no solamente los poetas pueden responder a una obra pictórica con un acto creativo, sino también los compositores exploran cada vez más este tipo de transmedialización, transportando las imágenes, la idea, la forma y las metáforas a la obra musical, entre otros componentes (Bruhn, 2001).

3 A representation in one medium of a real or fictitious text composed in another medium.

Sin embargo, una característica de la obra musical que es construida mediante la transmedialización ecrástica es que, además de ser capaz de relatar el contenido poético o pictórico, a menudo logra representar aspectos distintivos de la fuente primaria, más allá de las simples impresiones, su estilo, la forma y el modo, entre otras características reconocibles o sugeridas, podría asimismo señalarse que el proceso es una zona intermediaria de artes, de comunicación trascendente la que despierta los sentidos, permite colorear poemas, narrar sinfonías, tocar palabras, escuchar cuadros, teatralizar canciones. Las relaciones entre las representaciones verbales, musicales y visuales que existen son, por consiguientes, inimaginables.

Se considera a la musicóloga Siglind Bruhn un referente consolidado en la écfrasis música, quien construye su modelo esencialmente combinando las categorías de Hans Lund: combinación, integración y transformación y cinco categorías de Gisbert Kranz: transposición, suplementación, asociación, interpretación y posición lúdica. Las tres categorías de Lund (relación entre el texto y la imagen), adaptadas por Bruhn, nos sirven para diferenciar o categorizar las obras musicales ecrásticas (Bruhn, 2001), siendo que algunas de ellas pueden tener rasgos de una sola categoría o de las tres, mientras que el modelo que construye Bruhn a partir de Kranz (la respuesta del poeta ante la obra visual) para las obras ecrásticas inspiradas en el arte visual, nos servirá para describir distintos procesos ecrásticos de las obras musicales basadas en la poesía.

Es importante remarcar que, para nuestro caso de las cinco categorías de Gisbert Kranz, solo utilizaremos tres: transposición, suplementación y asociación, que son más fructíferas que otras y, sobre todo, porque revelan los mismos procesos de transmedialización de la obra literaria a la obra musical que observa Siglind Bruhn en las composiciones musicales inspiradas en el arte visual, una de las razones por las cuales dejamos a un lado la interpretación y la posición lúdica es por que estas últimas dos corresponden a experiencias subjetivas individuales que son más difíciles de evocar al acercarse a *qualias*, es decir, cualidades subjetivas de las experiencias individuales.⁴

Para lograr una mayor claridad de cada una de las categorías, éstas serán descritas a continuación con la posterior explicación de sus variantes y así comprender mejor la forma y cómo las categorías de Kranz que adapta Bruhn reflejan el proceso de representación ecrástica o el proceso de transmedialización en caso del análisis de nuestras obras basadas en la poesía.

1. Combinación. Es una cooperación entre la música y el texto. Es la combinación de una coexistencia (Bruhn, 2001).
2. Integración. Un ejemplo de integración de un *elemento pictórico* como la *parte visual* en una obra literaria pueden ser los caligramas de Apollinaire (Bruhn, 2001). Uno de los ejemplos de la integración de la música y poesía podría ser la obra *Ursonate* de Kurt Schwitter. Es una forma musical sonata, pero hecha sin instrumentos musicales, es un poema leído como si fuera música hecha de puras palabras. Schwitter está mezclando la forma sonata, una forma musical, la impone al poema, entonces ya no se distingue claramente dónde comienza la música y dónde termina el

⁴ Los *qualia* son inefables y no pueden ser comunicados o aprendidos por otros medios diferentes a la experiencia directa (Block, 2004).

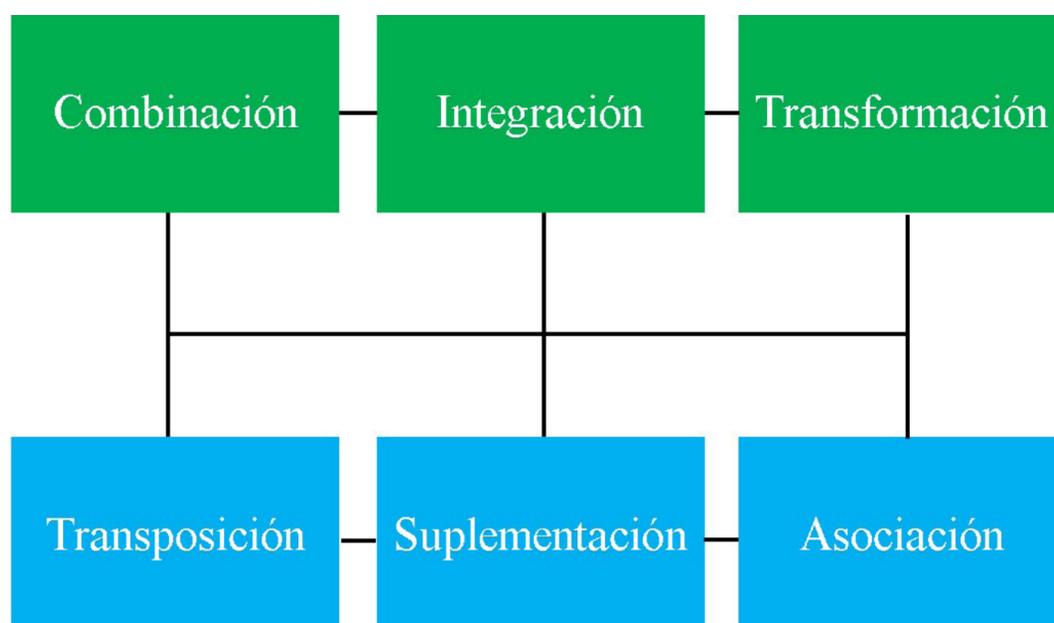
poema o dónde comienza el poema y dónde termina la música.

3. Transformación. Se refiere a un elemento del poema o texto que no está integrado en la música. Es un elemento, o una idea nueva, que no estaba figurando en la fuente primaria y es exclusivamente propio de la obra musical.

A partir de la postura de Gisbert Kranz sobre distintas actitudes del poeta ante la obra de arte visual, Bruhn destaca las cinco variantes de representación efrástica y las adapta para las obras musicales inspiradas en el arte visual: transposición, suplementación, asociación, interpretación y posición lúdica (Bruhn, 2001). Nos centraremos como habíamos señalado con anterioridad específicamente en las primeras tres, con el fin de mostrar el proceso efrástico musical en la obra basada en la poesía y la que hemos seleccionado para el análisis de *Orígenes* de Sergio Ocampo:

1. Transposición. Es cuando un poema o texto literario es recreado en la obra musical extensamente, es decir, con rasgos muy distintivos del poema. Es cuando el compositor recrea no solamente el contenido de la obra literaria, sino también muchos aspectos distintivos de su forma entre otros detalles característicos del poema. El equivalente musical del proceso de transposición que propone Bruhn (la respuesta del compositor ante una pintura) es la obra *La Femme-Fleur* para flauta y piano de Walter Steffens inspirada en el óleo de Pablo Picasso titulado *Femme a la fleur* (Bruhn, 2001). Los procesos como simulación o imitación forman también parte de la transposición efrástica, y tienen lugar cuando el compositor recurre a la representación *icónica* porque hay rasgos imitativos muy evidentes (Bruhn, 2001). Entre varias formas o herramientas que utiliza el compositor para representar o sugerir cierta imagen, también se encuentran varias figuras métricas y rítmicas.
2. Suplementación. Es cuando la música está suplementando algo que no puede hacer el poema. El compositor complementa de esta manera un poema o texto literario, incorporando uno o varios elementos que pertenecen estrictamente al discurso musical, los que no contiene la poesía. Entonces, son las dimensiones propias de la música que no pueden ser expresadas verbalmente. El proceso de suplementación en la música puede extender algunas experiencias mencionadas o anunciadas en el poema y hacerlas transcurrir en el tiempo.
3. Asociación. Cuando se crea una asociación de cierta imagen que puede estar relacionada con una vivencia personal del compositor, o pueden ser algunas asociaciones personales de tipo afectivo, "conexiones mentales o emocionales" (Bruhn, 2001, p. 586). Este proceso es uno de los más difíciles de analizar por ser muy abstracto, por un lado y, por el otro, porque pertenece al mundo interior del artista, al menos que tengamos el testimonio del mismo compositor, entonces sí podríamos describir este proceso. Pero hay que tomar en cuenta que la partitura que nos deja el compositor es un factor principal para la interpretación de sus intenciones o ideas, pero si ésta no deja ninguna huella o señal de estas experiencias asociativas, pues, prácticamente es imposible hablar de ello, o estaríamos sujetos a una interpretación puramente subjetiva.

Figura 1. Diagrama del modelo ecrástico de Bruhn.

ANÁLISIS DE LA OBRA MUSICAL *ORÍGENES*

La obra para guitarra *Orígenes* de Sergio Ocampo está basada en el poema de Eduardo Langagne *Otros orígenes*:⁵

Otros orígenes
(poema fragmentado)

I

El origen del viento es el silencio.
El viento sólo sopla, ese es su oficio,
y no sabemos el origen suyo.
Desconocemos también su porvenir.

II

El origen del agua es el silencio.
Húmedos, ignoramos su destino.
La vida es su simple consecuencia:
pocos saben a dónde se dirige.

III

El origen del fuego es el silencio.
Brotó de pronto, en una noche oscura
(intempestivo trueno fascinante).
No es verdad que su origen sea ceniza.

IV

El origen de la tierra es diferente.
El silencio la lleva hacia otra historia.
El mundo gira solo, inaccesible.
La piedra nace de la tierra absorta.

El poema está conformado por cuatro cuartetos y de ahí Ocampo estructura su obra musical en cuatro partes con un final que representa una forma libre dentro de las formas musicales establecidas. Esta transposición de la re-presentación del poema en la obra musical es evidente y por consiguiente se puede vislumbrar la preocupación del compositor por conservar la misma estructura poética en la música. En el mismo sentido, el compositor intenta manifestar también el contenido del poema, el discurso sobrerreiterativo del silencio con el llamado en forma de *origen* de los cuatro elementos esenciales de la vida: el viento, el agua, el fuego y la tierra que Ocampo simboliza en su obra con la misma disposición del poema. Es pues el silencio, presente en cada cuarteto del poema, un elemento central en la música que adquiere el mismo

⁵ La partitura se encuentra en Borislova, 2007.

valor simbólico que las demás estructuras que le acompañan. Las cuatro partes están divididas o, más bien, enlazadas por consiguiente a través de los silencios de dos compases de duración, una situación poco común en la música para un solo instrumento.

Con estos elementos esenciales descritos, Ocampo refleja el contexto narrativo de la obra musical, como un *leitmotiv* es que los silencios aparecen durante toda la obra en lugares específicos, relacionados directamente con los versos del poema, que incluso, el compositor deja escritos dentro de la partitura al inicio de cada parte: *El origen del viento es el silencio...*, luego, *El origen del agua es el silencio...*, *El origen del fuego es el silencio...* y, por último, al final de la obra.

Por otro lado, y como una innovación y exploración de nuevas sonoridades, Ocampo decide cambiar la afinación de la guitarra, de forma poco convencional: cambiar la primera cuerda de Mi a Fa#; la tercera cuerda de Sol a La; y la quinta, de La a Sol#, mientras que con la sexta cuerda afina de Mi a Re. Esta afinación permite a Ocampo explorar nuevas sonoridades tímbricas de la guitarra.

Cada parte de la obra *Orígenes* contiene material musical distinto, pero ligado en la temática y estructura general de la obra. El proceso ecrástico de *transposición* está presente en cada parte durante toda la obra: la primera parte representa el viento; la segunda, el agua; la tercera, el viento; y la cuarta, la tierra:

Figura 2. Primeros compases de la obra.

1.- *El origen del viento es el silencio ...*

♩ = 110

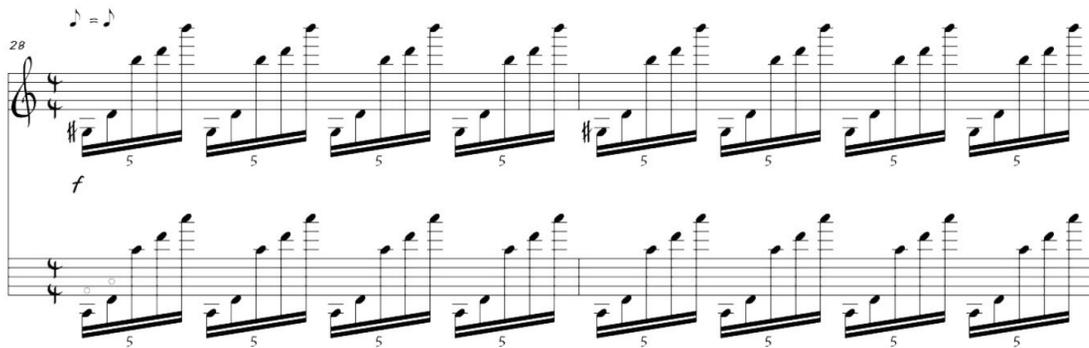
“El origen del viento es el silencio”, así empieza el poema y así comienza la obra musical: arpeggios de octavos en la medida de 12/8 aparecen de la nada, de dos compases de silencios y con un *ppp* (tres pianos), poco común para un instrumento como la guitarra que no es de un volumen fuerte y que va haciendo el *crescendo poco a poco*, sin llegar al *forte*, apenas es un *mf* en el séptimo compás hasta el compás 10, cuando aparece el movimiento cromático en la línea melódica enlazada o escondida en los arpeggios en el último octavo de cada tresillo, evocando la imagen de la aparición del viento: una representación del proceso de *transposición ecrástica a partir de imitación y simulación*. Es una representación casi icónica que logra imitar el viento con los movimientos cromáticos en la melodía y sin interrumpir los arpeggios; la melodía sube por los semitonos un compás en *crescendo*, de Sol a Si, regresando con el *diminuendo* de la misma forma cromática, de Si a Sol:

Figura 3. Imitación del viento.



También hay evidencia del proceso de suplementación, la música extiende las imágenes del poema, representando el viento con mayor fuerza y poder:

Figura 4. Representando el viento.



La segunda parte empieza de nuevo con dos compases de silencios y con el verso del poema. Esta parte, como lo constata la estrofa del poema, está dedicada al agua. Sergio Ocampo crea la sensación del movimiento constante que se logra a través de la monotonía rítmica y melódica que evoca la sensación del correr del agua, confirmando las palabras de Bruhn: “Rhythmic monotony evokes different associations, depending on the context” (Bruhn, 2001, p. 580). Es por eso que el compositor deja toda la estrofa entera dentro de la partitura, pero distribuyendo los cuatro versos en distintos lugares (y conservando el mismo orden del poema), indicando con precisión a qué parte del poema se refiere cada fragmento musical. De nuevo constatamos el proceso de transposición y suplementación ecrástica que, por un lado, es fiel al poema y, por el otro, extiende las sensaciones.

La imagen del agua en movimiento se logra a través de la repetición de las notas La en la tercera cuerda al aire y la nota Re en la cuarta cuerda –también al aire–, que están enlazadas dentro del arpeggio de dieciseisavos y, al mismo tiempo, forman parte de la melodía en los bajos que, más bien, parecen motivos breves y movidos en contraste con la melodía de notas largas (blancas) en la primera cuerda: Do# y Fa# (48, 50, etcétera.) o Re# redonda (compases 56 y 57):

Figura 5. Movimiento del agua.



Observamos que Ocampo incluye el verso “La vida es su simple consecuencia”, precisando de esta forma a qué lugar del poema corresponde el material

musical, un ejemplo que también nos confirma que esta obra, como habíamos señalado, pertenece a la categoría de la *combinación*: texto literario y música. Esta combinación del texto y la música está presente en toda la obra, como, por ejemplo, el compás 24 tiene el verso: “Desconocemos también su porvenir...”, del primer cuarteto; o en el compás 44: “Húmedos ignoramos su destino...”, etcétera.

Para representar la imagen de “gotas de agua cayendo”, Ocampo recurre a los armónicos, un elemento muy explorado en la guitarra, que se usa frecuentemente para representar algo frágil, transparente o sonidos de campanitas:

Figura 6. Gotas de agua cayendo.



Estos elementos, como las gotas de agua o pensar “en el agua como movimiento”, reflejan el proceso de *suplementación* y *asociación*, respectivamente, que extienden las ideas y las imágenes del poema y las transforman al mundo musical propio de Ocampo; reflejan la característica de la tercera categoría del modelo efrástico: *la transformación*.

La tercera y la cuarta partes, igualmente evocan el poema: la tercera representa el fuego e, igualmente, Ocampo deja versos escritos dentro de la partitura:

Figura 7. El origen del fuego es el silencio.

III.- El origen del fuego es el silencio ...

Brotó de pronto en una noche oscura ...

Presto

76

The image shows a musical score for a piano. It starts with a treble clef and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Presto'. The score begins with two measures of silence, indicated by a horizontal line. The third measure starts with a forte dynamic (fff) and features a complex chord structure with many notes, including accidentals. The text 'Brotó de pronto en una noche oscura ...' is written above the music. The score continues with more complex chords and notes.

Los primeros acordes de la tercera parte, de pronto aparecen después de dos silencios; inmediatamente evocan al fuego, una representación icónica del verso: “Brotó de pronto en una noche oscura...”. Aquí constatamos la capacidad de la música de representar algo como una sorpresa. Esta fuerza y el poder del fuego están representados con los acordes desplazados cromáticamente en *forte* y acentos sincopados y en el tercer tiempo, evocan movimiento y las llamas ardiendo (proceso de transposición):

Figura 8. Brotó de pronto en una noche oscura.

Con fuego y bastante sonoro

La cuarta y la última parte de *Orígenes* rompe el esquema anterior y ya no empieza con los silencios, como las otras partes, siendo fiel al contenido del poema “El origen de la tierra es diferente”:

Figura 9. El origen de la tierra es diferente.

IV.- El origen de la tierra es diferente ...

♩ = 90

Esta transmedialización de la última estrofa del poema, dedicada a la tierra en la música de Ocampo, refleja un proceso de la asociación ecrástica muy particular que transforma las imágenes del poema a través de su apreciación personal y lenguaje propio, si logramos poner atención los acordes dan cierta consistencia y sustento, referencia profunda de la fortaleza de la tierra que sustenta.

Como hemos podido constatar, en la obra *Orígenes* hay distintos procesos que participan en la transmedialización ecrástica, pero hay uno que prevalece más que todos, el proceso de transposición.

CONCLUSIONES

Según Eco, citado por Beitia Bastida, la estética contemporánea ha adquirido conciencia de algo que ya era un hecho en la práctica, y es que una obra no puede ser comprendida en la totalidad si es que el intérprete no la reinventa en un acto de congenialidad con el autor mismo, dicha idea planteada por Eco nos permite llevar a la poesía a un nivel estético trascendente, con la reinención de sí misma en el ámbito musical (Beitia Bastida, 2019). La poesía, sin duda y como lo ha sido de manera histórica, es una inagotable fuente de inspiración para muchos compositores pues ya diversas posturas de la espontaneidad de la creación musical nos estamos sustentando en la concepción ecrástica, y por ello es muy importante tomar en cuenta el origen, y de ahí el significado de la unión de la poesía y la música de una manera más consciente.

El modelo de la écfrasis musical propuesto por Bruhn nos permite comprender las ideas del compositor plasmadas en la partitura de una forma más profunda y más verdadera que la simple intuición perceptiva. Si bien la relación de entre música y texto, en este caso poesía, es de índole programática

la interpretación varía mucho de acuerdo al periodo del compositor y su entorno, a la experiencia, conocimiento e influencia ideológica de quien analiza.

Es por ello, que, al presentar los textos, se logra una discusión-confrontación e interpelación musical basada además en la experiencia del intérprete y del oyente. Es muy importante, en este sentido, tomar en cuenta los lineamientos del poeta y del compositor. Finalmente, ejecutante y oyente, forman un significado musical (y extramusical) a partir de toda la información con la que logran reunir y relacionar de manera única y personal. La écfrasis musical es un tema que ha sido abordado relativamente de forma reciente y se puede decir que inaugura este siglo, cada vez más interesado en el trabajo interdisciplinario.

En cuanto al trabajo de Sergio Ocampo, si bien en el plano teórico sobre la manera de solucionar cada uno de los aspectos de las categorías y variantes de la écfrasis musical puede abordarse de muchas formas, en este caso el resultado es profundamente satisfactorio, y de ahí el valor de la obra en sí misma, pues es indudable que dependerá de la habilidad de cada compositor para lograr dicho cometido de forma óptima.

Por consiguiente, una misma obra poética puede tener diferentes transmedializaciones musicales con resultados diversos dependientes de la habilidad y comprensión profunda del fenómeno artístico, asimismo, este método permite dar cierta metodicidad y sistematicidad a una estrategia que ya se empleaba comúnmente en la música antigua con el recurso de textos bíblicos a través de su correspondiente transmedialización sonora y que, sin duda ello, nos permite también recoger un compendio histórico de herramientas, tanto técnicas como filosóficas, en la construcción de nuevas alternativas musicales y en lo posible, llevarlas hasta nuevos límites como lo hizo Sergio Ocampo en su obra, situando incluso en condiciones desafiantes al propio instrumento.

REFERENCIAS

- Beitia Bastida, M. Á. (2019). *Oír y pensar la música en el siglo xx: Un ensayo de Filosofía de la Música*. Madrid: Vision Libros.
- Block, N. (2004). Qualia. En R. L. Gregory, *Companion to the Mind*. Oxford: Oxford University Press.
- Borislova, N. (2007). En Poesía en seis cuerdas. *Música para guitarra de jóvenes compositores mexicanos sobre la poesía contemporánea mexicana*. Puebla: CONACULTA-FONCA / Fomento Editorial BUAP y Suecia (Syukhtun Editions).
- Bruhn, S. (2000). *Musical Ekphrasis: Composers responding to poetry and painting*. Nueva York: Pendragon Press, Hillsdale.
- Bruhn, S. (2001). A Concert of Paintings: Musical Ekphrasis in the Twentieth Century. En *Poetics Today*, XXII(3), pp. 551-605.
- Carreres, V. (2013). Música y lenguaje en la estética barroca. En P. Aullón de Haro, *Barroco: Obra completa en dos tomos* (pp. 935-968). Madrid: Editorial Verbum.
- Moscoso, J. (2013). Prácticas científicas en el Barroco histórico: el caso de la historia praeternatural. En P. Aullón de Haro, *Barroco: Obra completa en dos tomos* (pp. 263-278). Madrid: Editorial Verbum.
- Ocampo, S. (2007). *Orígenes*. 24-38. Ciudad de México.
- Spitzer, L. (1955). *The Ode on a Grecian Urn, or Content vs. Metagrammar*. Princeton: Princeton University Press.
- Taranilla de la Varga, C. J. (2018). *Breve historia del Barroco*. Madrid: Ediciones Nowtilus S.L.

“Mas cuídate del agua, del amor y del fuego”. Olga Orozco: tarot y poesía

“But Beware of Water, Love and Fire”. Olga Orozco: Tarot and Poetry

Araceli Toledo Olivar¹

RESUMEN

La poesía tiene la facultad de plasmar la sabiduría del inconsciente colectivo mediante la *apropiación* de imágenes arquetípicas, símbolos, metáforas y elementos propios de la mitología. Tales aspectos están ligados a las actividades desempeñadas en la vida cotidiana y en cómo la imaginación las encausa. Un proceso similar ocurre con el Tarot. Poesía y tarot exigen un nivel de comprensión que supera la consciencia y se escapa de los límites impuestos por la racionalidad. En ese sentido es preciso signar un pacto con la intuición y la ensoñación creadora. El presente trabajo se centra en el análisis de los símbolos del tarot presentes en la poesía de Olga Orozco (Argentina, 1920-1999), específicamente en la obra *Los juegos peligrosos*; de manera particular en el poema “Cartomancia”.

Palabras clave: poesía, tarot, Sallie Nichols, Olga Orozco, inconsciente colectivo.

Abstract

Poetry has the faculty to capture wisdom from the collective unconscious through the appropriation of archetypal images, symbols, metaphors, and elements that belong to mythology. These aspects are linked to performing in the daily activities and how they are aimed by imagination. A similar process occurs with the Tarot. Poetry and Tarot demand a level of understanding which goes beyond consciousness, and escapes the limits established by rationality. In this respect it is necessary to make a pact between intuition and creative reverie. The present study is focused on the analysis of Tarot’s symbols that are present in Olga Orozco’s poetry (Argentina, 1920-1999), specifically in *Los juegos peligrosos*; and in a particular way in the poem “Cartomancia”.

Keywords: Poetry, Tarot, Sallie Nichols, Olga Orozco, Collective Unconscious.

Una palabra oscura puede quedar zumbando dentro del corazón

Una palabra oscura puede ser el misterio de otros nombres que tuve

Una palabra oscura puede volver a levantar el fuego y la ceniza.

OLGA OROZCO

¹ Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, ORCID iD 0000-0002-7916-7270, araceli.toledo@correo.buap.mx

Parte del sustento de la tesis de la Poética de la Imaginación de Gaston Bachelard deriva de la existencia y asimilación de las hormonas de la imaginación. Estas, según el pensador francés, se encuentran en la naturaleza. Se habla aquí de la materia prima inmediata que se percibe a través de los sentidos, y que posteriormente es matizada mediante los engranes de la imaginación ensoñadora. Al respecto, Bachelard explica en *La poética de la ensoñación*: “Todos los sentidos se despiertan y armonizan en la ensoñación poética. Y esta polifonía de sentidos es aquello que la ensoñación poética escucha y la conciencia poética debe registrar” (1998, p. 17). Según se observa, el producto de la ensoñación queda registrado en imágenes que hallan su razón de ser en la escritura poética. Viéndolo de esta manera, la poesía tiene la facultad de plasmar la sabiduría del inconsciente colectivo mediante la *apropiación* de imágenes arquetípicas, símbolos, metáforas y elementos propios de la mitología. Tales aspectos están ligados a las actividades desempeñadas en la vida cotidiana y en cómo la imaginación las encausa. Un proceso similar ocurre con el Tarot.

El Tarot recibe de Court de Gebelin el nombre de Libro de Thot en 1781 como forma de homenaje al dios egipcio que es poseedor de conocimientos relativos a la hechicería, los sueños, el tiempo y la escritura, entre otras habilidades. Es menester considerar que, a través de las cartas del Tarot, el consultante pide que le sean presentados los hilos de los cuales pende su vida. En *símbolos secretos y arte sacro. Tradiciones del misterio*, James Wasserman advierte:

Implícita en la adivinación está una creencia en que una Conciencia Superior dirige el proceso [...] El tarot es un resumen de una gama completa de Tradiciones del Misterio [...] Insinúa las verdades ocultas en la Alquimia [...] En su estructura, el Tarot es una representación esquemática del Árbol de la Vida Cabalístico. Sus imágenes describen los procesos psicoespirituales del Viaje de Iniciación (2011, p. 115).

Dicha aventura iniciática fue estudiada por Carl Jung. En su interés por conocer los aspectos ocultos de la vida, Jung se entregó al estudio del Tarot desde una perspectiva altamente intuitiva. Para profundizar en esta misión, fue necesario que el teórico echara mano de su formación científica en un primer momento; para posteriormente, dejar en reposo el intelecto con la intención de ceder la voz al espíritu. A pesar de dicha urgencia, debido a las circunstancias de su época, Jung no tuvo la oportunidad de extenderse en el estudio del Tarot tanto como lo hubiera querido, por ello, en ese sentido es preciso reconocer las aportaciones de Sallie Nichols, como estudiosa dedicada del Tarot y de la Psicología Profunda. Así, en *Jung y el Tarot*, Nichols percibe:

El viaje a través de las cartas del Tarot, es básicamente un viaje a nuestra propia profundidad. Cualquier cosa que encontremos en este viaje es, en el fondo, un aspecto de nuestro más profundo yo. Dado que el origen de estas cartas data de un tiempo en el que lo misterioso y lo irracional eran más reales que hoy, nos servirán de puentes para llevarnos en busca de la sabiduría ancestral que todavía se halla en nuestro más profundo yo (2012, p.17).

Quien se adentra en la naturaleza secreta del Tarot emprende un viaje de descubrimiento individual, pero también colectivo; puesto que, las imágenes arquetípicas que transitan por nosotros a lo largo de nuestra vida rebosan del conocimiento ancestral que ha sido renovado generación tras generación, a través de los años y la experiencia colectiva.

Vale la pena precisar dos datos sobre el tarot: uno, que es un mazo constituida por 78 cartas, de las cuales 22 son arcanos mayores y el resto menores; y dos, que se desconoce su procedencia, no obstante, se calcula que este juego de cartas fue creado hace seis siglos. Nichols interviene, haciendo referencia específica a los triunfos o arcanos mayores:

Se cree que probablemente se introdujeron entre las cartas vulgares para comunicar ideas heréticas no acordes con la iglesia establecida. El escritor contemporáneo Paul Huson piensa que originalmente era un signo mnemotécnico para la nigromancia y la brujería. Gertrude Maokley sostiene la ingeniosa idea de que los Arcanos Mayores tienen un origen esotérico y son solamente adaptaciones de las ilustraciones del libro de sonetos que Petrarca compuso para Laura: este libro se llamó., que se traduce por «los triunfos» o por «los engaños» (2012, pp. 19-20).

Por otro lado, también se piensa que las cartas del tarot representan las fases de una suerte de ceremonia de iniciación egipcia. En cuanto a los usos del tarot, se contempla el de tomar el mazo como juego o entretenimiento y de adivinación a través de las imágenes presentes en sus cartas.

Como se observa, el Tarot, lo mismo que la poesía, comparten un código de significados profundos: el primero mediante ilustraciones y la segunda a través de los misterios de palabra escrita. En "Los poetas y la familia humana" Czeslaw Millosz sentencia: "La poesía es considerada la compañera del hombre desde su origen, desde los rituales mágicos de los habitantes de las cavernas; es la «fundadora de los arquetipos» y también [...] la «apasionada persecución de la realidad»" (1985, p. 6). Por su parte, los grabados de los arcanos del Tarot ofrecen una narración, de tipo onírico, abundante en símbolos. Poesía y Tarot exigen un nivel de comprensión que supera la consciencia y se escapa de los límites impuestos por la racionalidad. En ese sentido es preciso signar un pacto con la intuición y la ensoñación creadora.

Muchos han sido los escritores interesados en trascender la relación entre el Tarot y la poesía. Entre ellos se encuentran: Arthur Symons, T. S. Eliot, Teofilo Foelngo, William Butler Yeats, Aleister Crowley y Silvia Plath, por citar a algunos. De manera particular, en Latinoamérica destacan las poetas Alejandra Pizarnik y Olga Orozco, vinculadas ambas a la escritura maldita de Rimabaud, Baudelaire, Lautréámont, Nerval, Sade, Blake y al Surrealismo.

Si bien las poéticas de Pizarnik y Orozco elaboran un punto de encuentro al compartir algunos elementos en común, tales como la influencia de los escritores antes mencionados; también se esboza cierta inclinación por la magia. En ese orden de ideas, resulta pertinente mencionar los aspectos que las alejan: mientras Alejandra Pizarnik intenta, a través de la escritura hacer frente a los demonios que la martirizan, Olga Orozco apuesta por la creación de un vínculo con el mundo espiritual, abundante en ritos, donde la palabra tiende puentes a lo ominoso.

En una entrevista publicada por *La Jornada*, Olga Orozco dice al respecto: "[La poesía es] Mi modo de expresión y una forma de conocimiento no necesariamente racional. Todo en mí se relaciona con la poesía y con la visión armónica: personas, objetos, animales, aves, hechos. Todos son rituales y cada hecho y cosa están cargados de trascendencia" (Campos, 1999). Cabe aclarar que para efectos del presente trabajo, me centraré en el análisis de los símbolos del tarot presentes en la poesía de Olga Orozco (imagen 1), específicamente en la obra *Los juegos peligrosos*, y de manera particular me detendré en el poema "Cartomancia".

Figura 1. Olga Orozco (1920-1999).

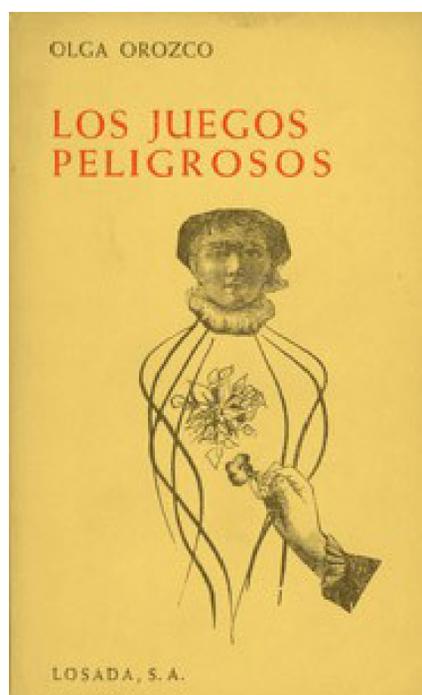


Fuente: Foto de Sara Facio

Anteriormente la autora ya había escrito dos poemarios cuyos temas principales versan sobre la muerte, la infancia y lo oculto. Es en 1962, cuando la obra *Los juegos peligrosos* fue publicada (imagen 2). Se dice que con ella se da la bienvenida a una nueva fase en la escritura de Orozco. El título del texto en cuestión hace referencia a la sentencia de Hölderlin «la poesía es un juego peligroso». En el artículo “Poesía o abismo: *Los juegos peligrosos*. Olga Orozco”, Sarah Martín López expresa:

Desde el primer poema hasta el último [...], el obsesivo tema del desdoblamiento establece la dislocación del yo, la reafirmación de la máxima de Rimbaud («Yo es otro») y como indica Juan Gelman, la superación de ésta por Olga Orozco a través de una multiplicidad del sujeto que se dispersa en los otros [...], posibilitando así esta suerte de infinitud evidentemente incapaz de contemplar un todo universal [...] *Los juegos peligrosos* presenta esa suerte de rebelión del yo, trabajo por el tono exigente y la interrogación continua, sin excluir el movimiento permanente de las cosas, del objeto. Quiénes y qué cosas se mueven, se esconden o se rebelan, bajo el velo de la realidad aparente, inmutable o certera (2004, p. 634).

Figura 2. Portada de *Los juegos peligrosos* (1962). Editorial Losada, Buenos Aires, Argentina.



Fuente: Ilustración de Enrique Molina.

Basta con concentrarse en el primer poema de *Los juegos peligrosos* para constatar el poder adivinatorio de la voz poética que, desde una vista panorámica, acaso omnipresente, se separa de sí misma para vislumbrar las líneas de cruce entre pasado, presente y futuro: "Aquí está lo que es, lo que fue, lo que vendrá, lo que puede / venir" (Becció, 2012, p. 107).

En "La cartomancia" se traza el recorrido del viaje interno que en orden cronológico comienza con la carta de El Loco (imagen 3); a continuación, le siguen el Mago, la Papisa, la Emperatriz, el Emperador, el Papa, los Enamorados, el Carro, la Justicia, el Ermitaño, la Rueda de la Fortuna, la Fuerza, el Colgado, la Muerte, la Templanza, el Diablo, la Torre, la Estrella, la Luna, el Sol, el Juicio y termina con la carta del Mundo (imagen 4).

Imagen 3. El Loco.



Fuente: Tarot Visconti Sforza.

Imagen 4. El mundo.



Fuente: Tarot Visconti Sforza.

En el imaginario del poema en cuestión, se hace alusión a estos arquetipos sin contemplar el orden antes descrito. Para fines de interpretación, presento una tabla de las imágenes poéticas que se encuentran en el poema, así como las que Sallie Nichols propone para la comprensión (parcial) del significado de dichos arcanos (tabla 1).

Tabla 1. Interpretación de las imágenes poéticas en el poema y comprensión de los arcanos desde Sallie Nichols.

ARCANO ("LA CARTOMANCIA")		ARCANO (SALLIE NICHOLS)
Mundo	El significado hace referencia al libre albedrío del consultante. A las puertas que se abren y con ello a las decisiones a tomar una vez atravesado el infierno (Carta del Demonio).	"En el quieto punto del mundo que gira. no era carne, ni estaba sin ella; no procedía de ni iba hacia... en el quieto punto, ahí está la danza, pero ni detenida, ni en movimiento." T.S Elliot
Estrellas	La incertidumbre se hace presente en esta parte del poema. No se obtendrán respuestas apelando a la razón que gobierna este mundo: "Más los que quieres ver no puede ser irado cara a cara/ porque su luz es de otro reino".	"Cielo arriba, Cielo abajo, Estrella arriba, Estrella abajo Todo lo que está arriba También está abajo, Tómalo ¡Y alégrate!" Texto Alquímico
Loco	Aquí se habla de la ingenuidad que perdura en la esencia del consultante.	"Si un hombre persistiera en su locura, Se volvería sabio." William Blake
Emperador	Contraparte del Loco, "padre de la civilización", al igual que el Loco, ha estado presente y ausente al mismo tiempo.	"El uno se convierte en dos, el dos se convierte en tres y del tres surge el uno, como cuatro." María la Profetisa
Luna	Siguiendo a la voz poética, es la conocedora de los hechos que aguardan al consultante, sin que se vislumbre otro camino: "Lo leo en las arenas de la Luna donde está escrito el viaje".	"¡Un lugar salvaje, tan sagrado y encantado como nunca antes bajo la luna menguante, visitará una mujer, lamentándose por su demoníaco amante" Coleridge
Muerte	Se hace referencia a las Moiras griegas. Ellas determinarán la suerte del que ha expuesto sus dudas al Tarot. La muerte habrá de llegar de la mano del amor, pues se corre el riesgo de perecer ahogado o consumido por la pasión.	"Mientras no mueras y resucites de nuevo, eres un desconocido para la oscura tierra." Goethe

Sol	Este arcano aporta una luz artificial a la vida del consultante; es decir, no es de acogimiento de bienestar, puesto que el amor, con su malicia, augura un desenlace fatal: "Cuídate porque brilla con un brillo de lágrimas y espadas. / Su gloria es la del Sol, tanto como sus furias y su orgullo".	"Ni confuso ni rojo, como la propia cabeza de Dios, se elevó el glorioso sol..." Coleridge
Fuerza	El instinto se encuentra al servicio de la ira. No se vislumbra un momento de sosiego emocional.	"Desde dentro, el glotón, devolvió la comida; Del fuerte, salió dulzura." Libro de los Jueces 14:14
Templanza	Esta carta se verá ensombrecida por el dolor la "tormenta". El futuro del consultante se observa sombrío.	"Cada brizna de hierba tiene su Ángel que se Inclina sobre ella y le susurra: "crece, crece". Talmud
Ahorcado	La persona vivirá, a manera de bucle, en la oscuridad total. Con ella llegará el profundo sentimiento de abandono: "y el Ahorcado me anuncia la pavorosa noche que te fue destinada".	"...no es la sangría lo que disminuye el poder. Es el consentimiento." Mary Renault
Torre	El amor se enmohece en el obsesivo resguardo de la Torre. Es prisionero y verdugo al mismo tiempo.	"Yo soy el Señor y no hay otro. Yo formo la luz y creo la oscuridad. Yo hago la paz y creo el mal. Yo, el Señor, hago todas esas cosas." Isaías
Carro	La voz poética habla una partida que nunca llega. Es señal de eterna espera.	"El sí mismo usa la psique individual como medio de transporte. El hombre es conducido, por así decirlo, a través del camino de la individuación." Jung
Ermitaño	Soledad en medio del sol. No hay consuelo que cobije al desahuciado.	"Quien mira hacia fuera, sueña; Quien mira hacia adentro, despierta." Jung
Amantes	Amor malogrado. El tiempo únicamente acentúa la desventura: "y me atrevo a decir que ambos pertenecéis a una raza de naufragos que se hunden sin salvación y sin consuelo".	"El lunático, el enamorado y el poeta lo son de imaginación." Shakespeare
Emperatriz	Sombra enemiga que se vuelca sobre el consultante con toda su ira. El enemigo se oculta dentro de uno mismo.	"La generación es el misterio por el cual el espíritu se une a la materia, por el cual lo divino se convierte en humano." Papus

Justicia	Se encuentra adormilada. Su balanza está controlada por maldad de la serpiente.	“El equilibrio es la base de la Gran Obra.” Máxima alquímica
Rueda	Es la rueda que decidirá sobre la última inhalación del consultante. Los reyes son su cómplice: “Vienen para habitar las tres sombras de muerte que escoltarán tu muerte/ hasta que cese de girar la Rueda del Destino”.	“Todo va, todo vuelve; gira eternamente la rueda del ser... Tortuoso es el sendero de la eternidad.” Nietzsche

Fuente: Información tomada de Jung y el tarot de Sallie Nichols.

El panorama general que presenta “La cartomancia” es desolador. El lector se enfrenta a un mapa de vida marcado por la desesperanza de una rueda que parece deleitarse con el infortunio del consultante. El futuro está controlado por fuerzas ajenas a este mundo, por ello no hay forma de escapar a la incertidumbre y el dolor. La visión de mundo que ofrece la voz es desoladora; no se perciben matices que cedan el paso a augurios benévolos. En ese sentido, el amor provoca las emociones más intensas y destructoras y deja bien impresa la huella del desasosiego: “Cuídate del amor que es quien se queda. / Para hoy, para mañana, para después de mañana” (Becciú, 2012, p. 108).

Debe tomarse en consideración que, además de los triunfos mayores, Orozco presenta símbolos que contribuyen a una apreciación más profunda del poema. Uno de ellos es el perro. Veamos: “Oye ladrar los perros que indagan el linaje de las sombras, / óyelos desgarrar la tela del presagio. Escucha. Alguien avanza / y las maderas crujen debajo de tus pies como si huyeras sin cesar / y sin cesar llegaras” (Becciú, 2012, p. 107). El perro, de acuerdo con lo expuesto por Jean Chevalier y Alain Gheerbrant en *Diccionario de los símbolos*, tiene un sentido mítico: se le ha encomendado la tarea de ser un fiel guardián durante la vida del hombre, para después conducirlo al inframundo a la hora de su muerte; también se considera que el perro es un intermediario entre ambos mundos; asimismo, se dice que: “El ladrido de los perros cerca de una casa es un presagio de muerte” (Chevalier y Gheerbrant, 2012, p. 818). Se intuye, por lo tanto, a partir de los versos antes citados, que los perros de “La cartomancia” anuncian el inevitable fin del consultante, si se quiere. No hay forma de huir a los designios de las cartas, puesto que el oráculo ha hablado. Debe destacarse que, Hécate, diosa oscura de origen griego, siguiendo la mitología, llegaba a presentarse con la apariencia de un perro. Ella es:

La diosa de los muertos, no como —Perséfone, esposa de Hades, sino por presidir las apariciones de fantasmas y los sortilegios [...] es la maga por excelencia, la maestra en brujería. Se la conjura para los encantamientos, los filtros de amor o la muerte. Su leyenda y sus representaciones de tres cuerpos o tres cabezas se prestan a interpretaciones simbólicas [...] simboliza lo inconsciente, donde vemos agitarse fieras y monstruos: el infierno vivo del psiquismo (Chevalier y Gheerbrant, 2012, pp. 552-553).

Se tiene entonces que el alboroto de los canes presagia la llegada de Hécate o de las tres moiras griegas, tejedoras del destino de los hombres, cuya intención tal vez sea cortar el hilo del cual pende la vida de cualquier ser humano. Lo

anterior se argumenta con los siguientes versos: "Viene para habitar las tres sombras de muerte que escoltarán tu muerte / hasta que cese de girar la Rueda del Destino" (Becció, 2012, p. 111). Desde otro ángulo, la muerte, además de aliviar el sufrimiento humano, puede simbolizar, esotéricamente hablando, la transformación obligada del ser que lo lleva a convertirse en un iniciado. Teniendo dos lecturas sobre el simbolismo de la muerte, vale la pena señalar que el poema inicia y termina con dicho arquetipo.

Por otra parte, haciendo alusión al símbolo de la llave, el sujeto poético dice: "¿Quién llama?, ¿pero quién desde tu nacimiento hasta tu muerte / con una llave rota, con un anillo que hace años fue enterrado?" (Becció, 2012, p. 107). La llave guarda estrecha relación con los versos de inicio y cierre del poema, tal y como lo había señalado anteriormente, puesto que este símbolo indica una "Abertura y un cierre" (Chevalier, 2012, p. 670). Sin embargo, el hecho de que la llave esté rota indica que alguna parte del viaje arquetípico es incierta. La respuesta es generada con una pregunta por la misma voz poética: "¿Quiénes planean sobre sus propios pasos como una bandada / de aves? / Las Estrellas alumbran en cielo del enigma. / Más lo que quieres ver no puede ser mirado cara a cara / porque su luz es de otro reino. / Y aún no es hora. Y habrá tiempo" (Becció, 2012, p. 107). La muerte y su guadaña se harán esperar; pero previo a su llegada impregnan la atmósfera del poema con su inconfundible halo de intriga.

Para concluir, es preciso aclarar que el número siete se refiere a "los siete grados de la perfección, a las siete esferas o niveles celestes [...] Simboliza un ciclo completo, una perfección dinámica" (Chevalier, 2012, pp. 941-942). Siguiendo al sujeto poético, el número de preguntas permitidas al tarot son siete: "Siete preguntas tienes para siete preguntas. / Lo atestigua tu cara que es el signo del Mundo: / a tu derecha el Ángel, / a tu izquierda el Demonio" (Becció, 2012, p. 107). La aparición de El Triunfo (carta) llamada Mundo justifica el número de interrogantes autorizadas al consultante, porque como se había señalado hace un momento, el siete habla de comienzos y finales; por tanto, todo aquello que desee saberse pertenece a un estadio arquetípico concluido, lo mismo que la muerte, aunque, se entiende que ésta únicamente se anuncia y no descorre las cortinas en su totalidad.

REFERENCIAS

- Bachelard, G. (1998). *La poética de la ensoñación*. Colombia: FCE.
- Becció, A. (2012). *Olga Orozco Poesía completa*. Argentina: Adriana Hidalgo editora.
- Campos, M. (1999). Entrevista con Olga Orozco. En *La jornada*. 31 de enero de 1999, recuperado de: <https://www.jornada.com.mx/1999/01/31/sem-orozco.html>.
- Chevalier, A. y Gheerbrant, A. (2012). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.
- Martín, S. (2004). Poesía o abismo. Los juegos peligrosos. Olga Orozco. En *Congreso de la Asociación ALEPH*.
- Nichols, S. (2012). *Jung y el Tarot*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Wasserman, J. (2011). *Símbolos secretos y arte sacro Tradiciones del misterio*. Ciudad de México: Grupo Editorial Tomo.

De la exomitopoética a la ecocrítica. El giro ecológico en la poesía de Víctor Toledo

From Exomitopoetics to Ecocriticism. The Ecological Turn in the Poetry of Víctor Toledo

Jorge Eduardo Márquez Murad¹

RESUMEN

El presente ensayo se deriva de una investigación doctoral sobre la obra del escritor mexicano Víctor Toledo, perteneciente a la generación de poetas nacidos en la década de 1950. Dicha investigación, que explora en especial el uso y la apropiación de la simbólica mítica en la poesía de este autor, y sus consecuencias éticas y estéticas, da cabida también a una reflexión en cuanto al papel que juega en su obra la naturaleza.

En suma, lo que se pretende aquí es mostrar la presencia del giro ecológico en un contexto mítico en el que la consigna y la resistencia sobre el tema medioambiental no aparecen como tales, o por lo menos no como en la mayor parte de la llamada ecoliteratura o ecopoética. Hay, sí, una valoración permanente de la naturaleza en tanto fuerza vital y antídoto contra el vacío de la existencia en un mundo contemporáneo caracterizado por la saturación. **Palabras clave:** giro ecológico, ecocrítica, simbólica mítica, ecopoética.

ABSTRACT

This essay is derived from a doctoral research on the work of Mexican writer Victor Toledo, belong in to the generation of poets born in the 1950s. This research, which explores in particular the use and appropriation of the mythical symbolic in poetry of this author, and its ethical and aesthetic consequences, also allows reflected on the role nature plays in his work.

In sum, what is intended here is to show the presence of the ecological turn in a mythical context in which the slogan and resistance on the environmental issue do not appear as such, or at least not as in most of the so-called ecoliterature or ecopoetics. There is, yes, a permanent valuation of nature as a vital force and antidote against the emptiness of existence in a contemporary world characterized by saturation.

Keywords: Ecological Turn, Ecocriticism, Mythical Symbolic, Ecopoetics.

Uno de los ejes principales que sostiene la poética de Víctor Toledo es la simbólica mítica, herramienta que tiene detrás, paradójicamente, un uso consciente del pensamiento no causal. A esta mecánica del ejercicio creativo del poeta cordobés le hemos llamado exomitopoética. En ella se observa de forma clara la persistencia en el uso de variados elementos simbólicos pertenecientes

¹ Investigador independiente, México, ORCID iD 0000-0003-4182-026X, jmarquezmurad@gmail.com

a la mitología occidental y, en menor medida, a la oriental y a la de antiguas civilizaciones precolombinas. Coincidimos con la perspectiva de la filosofía de las formas simbólicas, con la mitocrítica, así como, en general, con la teoría de la imaginación simbólica que ponen en el mismo plano la dinámica del pensamiento mágico-mítico y la del pensamiento poético. Pero más allá de eso, en la poética de Toledo nos encontramos con la apropiación de la simbólica mítica, con su uso consciente y reiterado, como proyecto estético y también ético. Se trata aquí más de una exploración, o si se quiere, incluso, de una reivindicación del *Mythos* en tanto entidad cognoscitiva dialogante respecto al *Logos* (Gadamer), que del afán posconstructivista, que tiene su origen en las vanguardias europeas, de descontextualizar para resignificar. En el ejercicio creativo de nuestro autor la obra deviene entonces una suerte de supra texto que es uno con, y opera trascendiendo a, la metatextualidad que la articula.

Pero las implicaciones éticas que se derivan de la simbólica mítica en la obra de nuestro autor están conectadas también con una actitud frente a la naturaleza. En última instancia, el problema ecológico es un problema ético. En la introducción a la antología fundacional sobre estudios literarios medioambientales, *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, realizada por Cheryll Glotfelty y Harold Fromm en 1996, apunta Glotfelty:

Dicho de una manera sencilla, la ecocrítica es el estudio de la relación entre la literatura y el medio ambiente físico [y líneas más adelante agrega] La ecocrítica toma como objeto de estudio las interconexiones entre la naturaleza y la cultura, en especial los artefactos culturales de la lengua y de la literatura. Como postura crítica, tiene un pie en la literatura y un pie en la tierra. Como discurso crítico negocia entre lo humano y lo no humano (Glotfelty, 2010, p. 54).

Independientemente de que tratándose de una disciplina muy joven,² y de que aun hoy, más que de ecocrítica, se hable de ecocríticas, lo anterior sería un punto de partida y un elemento común a todas las posiciones que en este campo existen hasta el momento. Pero hagamos dos consideraciones fundamentales. Primera, toda ecocrítica conlleva una reflexión ética acerca de un actuar (*handeln*) del ser humano que redunde en perjuicio o beneficio del propio hombre o de terceros, lo que Glotfelty denomina *lo no humano*. Segunda, la forma en que esta relación se refleja en el discurso literario,³ que puede ir de la contemplación y la visión edénicas a la *Environmental justice*. En cualquier caso, hay una toma de posición frente al medioambiente la cual puede aparecer en un plano principal o en uno secundario. Lo importante es el enfoque del estudio que se haga de los materiales seleccionados. Y es que:

La relación del lugar con la identidad y su representación dentro de las obras literarias es un tema frecuente en la literatura. Lo que la diferencia de los estudios tradicionales, como puede ser la obra de Lutwack (*The Role of Place in Literature* 1984) o la de Bachelard (*Poetics of Space* 1969) es que la ecocrítica procura fijarse en la materialidad física y científica del lugar, pasando de lo abstracto, pasivo o simbólico a lo tangible, todo ello con una clara concienciación ecológica. Las relaciones con el paisaje pueden ser de diversos tipos, desde la negación de toda interdependencia con el entorno, a una estrecha interrelación de seres humanos y no-humanos (Flys, Marrero, Barella, 2010, p. 17).

2 Es la propia Glotfelty quien ubica el campo de los primeros estudios en la materia a mediados de 1980, con lo que el terreno quedará abonado para que en la década siguiente comiencen a tomar forma.

3 Entendemos aquí el concepto de *discurso literario* en un sentido amplio. De la narración oral de la leyenda y el mito, a la poesía, el cuento y la novela.

No obstante, debemos matizar. Se podría colegir que en el planteamiento de la cita se está privilegiando, como material susceptible de ser abordado por la ecocrítica, aquel en el que hay una posición crítica abierta hacia la problemática medioambiental. Por nuestra parte consideramos que la literatura y, desde luego, la poesía, tienen maneras más sutiles de mover a la reflexión. Hay que ver que se ha insistido desde otros encuadres en la forma en que incide el lenguaje metafórico en el plano emocional, en sus alcances, mismos que van más allá de los efectos que producen los textos propiamente argumentativos, con todo y que dicho lenguaje esté inscrito en propuestas literarias que tocan directamente conflictos ecológicos (Sze, 2002).

A este respecto queremos señalar que la labor de la ecocrítica consiste en un acercamiento a los textos literarios para establecer qué papel juega ahí la naturaleza y cómo se plantea la relación entre ésta y los seres humanos, lo mismo si el autor se lo propuso como objetivo central de su programa de trabajo como si no. En cualquier caso, existen implicaciones éticas. Hacer o dejar de hacer son los polos que regulan dichas implicaciones. Más aún. El propio ejercicio de la ecocrítica pone en juego una serie de valoraciones. Dice Flys en “Literatura, crítica y justicia medioambiental”, teniendo en mente a Lewis Ulman:

[...] no solo tiene que ver con las formas de percibir, de creer y de ser del autor, sino que el crítico añade a la discusión el diálogo intertextual y puede así fomentar una actividad compleja que revele las relaciones recíprocas entre el análisis textual, los principios y valores, la subjetividad y la acción concreta en sus contextos culturales y medioambientales. Por lo tanto, un análisis ecocrítico de un texto literario conlleva en sí una postura ética (Flys, 2010, p. 108).

De acuerdo a lo que venimos diciendo tenemos que, lo que podríamos llamar el giro ecológico, resulta una nueva mirada crítica sobre el texto literario que abarca un amplio espectro. Ciertamente es que en los últimos tiempos el crecimiento de obras escritas por individuos pertenecientes a grupos minoritarios ha tenido un auge impresionante, como afirma la propia Flys, y que la defensa de la tierra muchas veces ha corrido a cargo de “los sin tierra”, dando como resultado lo que Jesús Benito llama “Poetics and Politics of Resistance” (Benito, 1999, p. 315), debemos tener cuidado de considerar a la literatura exclusivamente como un canal que exprese los deseos de liberación, o bien, que sea un soporte de la resistencia y contra la opresión. Convengamos que, en el marco de los estudios literarios, los estudios culturales y la propia ecocrítica se han abierto líneas de investigación que se enfocan en estas propuestas, pero que la variedad de subtemas y los proveedores de las respectivas narrativas tiene distintos orígenes y condiciones culturales.⁴

Entendiendo esto, si observamos el trabajo de Toledo bajo una mirada ecocrítica, el resultado es interesante por varias razones. En primer lugar, porque

4 Esta situación se puede ver más clara si pensamos en el trabajo que desde la ecocrítica se ha hecho sobre la obra de poetas como Nicanor Parra y Pablo Antonio Cuadra. Lo que ahí se refleja, en el primer caso es, en efecto, una posición política, contestataria si se quiere, en la que Juan Gabriel Araya descubre que: “Parra, perturbado por la alarmante situación de degradación ambiental de nuestro planeta, se aproxima poética, académica y militantemente a la “ecología profunda” (*deep ecology*), sistema de pensamiento de carácter radical que a partir del problema ecológico busca realizar una crítica de los fundamentos del mundo occidental” (Gabriel, 2008). Por su parte, en el trabajo que sobre Cuadra lleva a cabo, Steven F. White se centra en “la dimensión ecológica del shaman” en algunos poemas del nicaragüense. En ambos casos estamos frente a individuos, escritores, pertenecientes al sector intelectual, una suerte de minoría, pero con un grado de marginalidad mucho menor que, por ejemplo, los escritores tzotziles, del estado de Chiapas, en México, o el de los indios navajos de Arizona, en Estados Unidos. Además, en cada caso se trata de un abordaje distinto.

la naturaleza ha sido una constante dentro de la obra del poeta cordobés en la que siempre tiene un lugar privilegiado. Su papel ahí nunca es contingente. En segundo, la simbólica mítica que constituye el fundamento de la exomitopoética, la poética de nuestro autor, depende necesariamente de una conexión con la naturaleza.⁵ En tercer lugar, hay que tomar en cuenta que el intenso dialogo que se deriva de estas relaciones, y que se produce ya desde su primer libro, presenta diferentes registros.

En “Gueta Bigui (*El totopo*)”, poema con que abre *Poemas del Didxazá*, Toledo hace una reinterpretación sintética del mito fundacional que habla de la gloria y ocaso de los *binigulaza* y del nacimiento de los *binizá*, primeros hombres zapotecos (Henestrosa, 2012; Cruz, 1935). Veamos algunos elementos clave. El texto empieza cuando se ha cernido ya la catástrofe sobre los *binigulaza* que han incurrido en soberbia y han sobrepasado las leyes del orden cósmico. La degradación moral se refleja en el espacio y es descrita en términos de un paisaje primigenio desolador:

Llegó el tiempo, después del diluvio, en que crujió
la casa de la tierra. Nuestros *binigulaza* (antepasados)
sufrieron mucha hambre, entonces la luna humeaba y
sus senos estaban completamente secos, sin leche (Toledo, 1985, p. 9).

Hemos dicho que el mito apunta a fustigar la soberbia. Los *binigulaza*⁶ se creyeron superiores a los dioses y ahora tienen que pagar. Dicha soberbia también ha convertido a la Tierra en un páramo estéril. No solo eso. Las consecuencias han desbordado la dimensión terrestre para alcanzar proporciones cósmicas. A nuestro juicio, el mito que está detrás del poema, o para decirlo mejor, el enfoque que el poema le da a este mito, lo coloca en un lugar en que se evidencia el desorden que se puede producir en esta suerte de ecosistema cósmico si uno de los elementos que lo componen contraviene el principio de unidad. En parte coincidimos con Jonathan Bate, en lo que plantea en “El canto de la tierra: W. H. Hudson y el estado natural”, cuando afirma:

Todas las comunidades humanas tienen mitos de origen, relatos que sirven tanto para inventar un pasado que es necesario para dar sentido al presente como para establecer una narración de la unicidad del género humano y su diferencia respecto al resto de la naturaleza. Por ejemplo: éramos los elegidos que Dios creó después de todas las demás especies y a quienes hizo señores y dueños de la tierra. O bien: éramos los elegidos a quienes los dioses legaron el don prometeico del fuego, es decir, de la tecnología. El peligro en estas narraciones progresivas es la *hybris*. La insuficiencia de ellas es su incapacidad de explicar, digamos, la guerra, la esclavitud, el suicidio, la opresión social y la degradación del medio ambiente. Para comprender estos males, nos hacen falta narraciones más oscuras, historias de nuestra caída hacia el conocimiento y la muerte, de la expulsión del Edén y la apertura de la caja de Pandora (Bate, 2004, p. 17).

5 La actitud del poeta en cuanto al uso consciente del pensamiento mítico y, concretamente, del mito de distintas latitudes y con algunas variantes, lo lleva al encuentro con la naturaleza y, de manera muy particular, del reino vegetal, en tanto fuerza que desencadena las consideraciones éticas fundamentales que están detrás de los más antiguos sistemas de creencias. Estar bien con el medioambiente supone una vida buena, mantiene el orden entre el hombre y su entorno. Transgredir este orden conlleva generalmente consecuencias negativas, en muchos casos catastróficas.

6 Aunque el poeta se refiere aquí a los *binigulaza* como *antepasados*, en estricto sentido, y como se puede cotejar en la descripción que de ellos hace Wilfrido C. Cruz en su versión del mito zapoteco, estos individuos serían *protoantepasados*, en términos de Meletinski, pues: “La actividad de los protoantepasados-demiurgos-héroes culturales tiene, pues, un claro carácter paradigmático o creativo. Los actos de la creación primordial pueden consistir en la transformación espontánea de algunos seres u objetos, o bien derivar indirectamente de ciertas acciones de los héroes mitológicos [...]” (Meletinski, 2001, p. 184).

Y decimos en parte, porque la idea aquí, aunque sirve de apoyo para el análisis y la reflexión que estamos llevando a cabo, acusa cierta falta de precisión. Si consideramos que la *hybris* es, según la entendieron los griegos: “[...] una violación cualquiera a la *norma de la medida*, esto es, los límites que el hombre debe mantener en sus relaciones con los demás hombres, con la divinidad o con el orden de las cosas” (Abbagnano, 2006, p. 564), entonces, en este sentido, representa un peligro y, de cierta manera, implica el riesgo de desplazamiento hacia la oscuridad y la degradación. Tal es el caso del propio mito de Prometeo, quien rebasa los límites de la “norma de la medida”,⁷ o del que nos ocupa, el surgimiento de los *binizá*, cuyo objetivo no es otro que el de forjar un pasado que sirva de base a la cohesión y al sentido de una cultura, pero en el que no debemos pasar por alto que “la luna humeaba” y “sus senos estaban completamente secos” configuran una imagen que representa el resquebrajamiento de las relaciones con el orden superior.⁸ Un buen número de mitos del origen llevan aparejado el lado oscuro que se produce en función de la *hybris*.

El poema continúa. Se refiere ahora a los intentos de supervivencia de algunos que por sí mismos pretenden proveerse el alimento. Nada consiguen. Cometen un doble error:

“[...] quisieron cazar la liebre que se ocultaba en el espejo de la luna [...]”, aprovecharse, pues, de la situación, en medio del agravio. Evidentemente no es el camino:

Pero bastó con que unos pocos imploraran: “Madre, danos la menstruación de tu fertilidad que anima todo, no te seques mientras la tierra se pudre como una hoja en el fango. Somos sobrevivientes del cósmico intento de destrucción, los más débiles, ¡ayúdanos! (Toledo, 1985, p. 9).

Este otro sector del grupo reconoce, en un gesto de humildad, su precaria condición y pide ayuda. Ora vehementemente. Lo esencial: la Tierra necesita volver a ser fértil. ¿Se podrá restablecer el equilibrio?

La diosa se compadece:

Entonces la luna reunió a sus animales preferidos, los que salvó de la catástrofe que conmovió entero al universo, por ser la tierra centro de lo que lleva movimiento (Toledo, 1985, p. 9).

Para reintegrarse la luna incorpora a los animales. Los reúne también para reestablecer el equilibrio natural. El gesto es inesperado, aunque en el fondo, si lo consideramos bien, como dice Marrero en “Ecocrítica e hispanismo”: “Tal y como ponen de manifiesto las deidades concebidas a partir de los fenómenos naturales, de los animales y de las plantas, el respeto al orden natural ha formado parte de la idiosincrasia de los pueblos indígenas” (Marrero, 2010, p. 194).

7 Recordemos que el orden en las relaciones del Titán Prometeo con la Divinidad se rompe cuando aquél traiciona la confianza que se le ha otorgado.

8 Pero debemos subrayar también que el esquema en el que los hombres o protohombres pierden contacto con la divinidad, es decir, quebrantan la armonía cósmica, y por ello se genera un desequilibrio ecológico que se multiplica a lo largo de todas las mitologías del mundo. Veamos, por ejemplo, el paralelismo semántico que existe entre los primeros versos de Gueta Bigui (*El totopo*) y los del siguiente poema mapuche: “Aquí, henos aquí, / ya viudos de nuestros dioses, / viudos del sol, del agua / y de la luna llena. / Adentro / frente al brasero / quemamos lengua y memoria” (Huenún, como se citó en Fierro y Geeregat, 2004, p. 77).

Aquí dos aspectos importantes. Los sobrevivientes han dado muestras de arrepentimiento. En su soberbia faltaron al respeto y al arrepentirse tratan de volver, simbólicamente, al estado de orden anterior a la transgresión. De otra parte, la diosa habilita nuevamente a la tierra como “centro de lo que lleva movimiento”, es decir, como núcleo de la vida y del cosmos.

En este primer libro, *Poemas del Didxazá*, Toledo intenta recuperar la memoria de los pueblos originarios. Las coordenadas éticas y ecológicas en las que se mueve corresponden a una cosmovisión en donde:

Las catástrofes que provocan los dioses alteran la vida del mundo. Las sucesivas creaciones fueron destruidas por desastres naturales. Las destrucciones y las creaciones se producen cíclicamente dando lugar a distintas edades y eras del universo. Mundo dinámico de vida y movimiento, el fin de un ciclo era el comienzo de otro nuevo; todo propiciaba la evolución y el cambio (Andueza, 1996, p. 48).

Pero debemos reiterar que en el caso del poeta que nos ocupa su adhesión a la naturaleza no es circunstancial. Es una elección. Los libros que vendrán después también trabajan con ella. Ciertamente que en buena medida estamos frente a espacios simbólicos, pero estos espacios están articulados sobre una base mítica la cual, lo hemos visto ya, nos vincula a una ética, no a una cualquiera, sino a una ética compleja, en términos de Edgar Morin, que apunta a un humanismo regenerado, y regenerador, en el que: “El ser humano es sujeto no del universo, sino en el universo. Somos responsables de la vida en la Tierra y de la vida de la Tierra, su biósfera, debemos ser los copilotos del planeta, los pastores de los nucleoproteínados que son los seres vivientes” (Morin, 2009, p. 221).

Y cómo no mover a una sutil concienciación, a una toma trascendente de conciencia ecológica, al proponer a la naturaleza como espacio en el que tiene lugar el misterio de la vida, una vida equilibrada y armónica. La naturaleza como vehículo de bienestar espiritual impele a defenderla. El bienestar material es evidente, pero está tan cerca de nosotros que lo perdemos de vista. Luchamos a medias por él porque el sustento nos llega de cualquier forma. Muchas veces de la peor de las formas.⁹ Las buenas nuevas que trae consigo la revelación del espacio que nos fundamenta y da cobijo, en cambio, nos deslumbran, sacuden de otra manera nuestra conciencia. Ciertamente estamos en el terreno de la ecología profunda, si aceptamos, con Valero y Flys que se trata de una vertiente de la filosofía actual en la que se considera a la humanidad como un componente más del medio y que todos los esfuerzos en los distintos campos de la actividad del hombre deben ir encaminados a conseguir la convivencia armónica entre los seres humanos y el resto de los seres (Valero y Flys, 2010).

Esto sucede también con la poesía de Toledo desde *Poemas del Didxazá* y la que vendrá después. Pensamos en *La zorra azul* o en *Oro en canto son oro: sor tija de hadas*, textos que ya revisamos, en otro momento, bajo la lente de la exomitopoética, y que, al igual que el primero, ofrecen una clave de lectura ecocrítica. La poesía como sentido del ser y resistencia contra el vacío fundada en la conexión y en el equilibrio con la naturaleza solo podría funcionar en tanto sistema holístico. En una entrevista que le hace a nuestro poeta, Ignacio Ballester le pregunta:

9 No censuramos el discurso político montado en la obra de arte, aunque lo cierto es que, o cuando menos así nos parece, la exploración en esta línea poco ha contribuido a la política, de un lado, y al propio arte, del otro.

[...] ¿De qué manera el jardín es la base para la poesía?" VT: "Jardín significa paraíso. Viene del hebreo, *pardes*; y es para mí un retorno a la infancia: proyectar la felicidad al mundo desde esa primera etapa vital. Yo viví en un paraíso, en un mundo donde lo cotidiano era lo mágico. De tal manera que el milagro estaba presente, ejercido por mi madre tehuana, de lengua *didxazá* o zapoteco que posee esa cosmovisión y la trasmite. A veces, por supuesto, no sé si estoy alucinando, delirando o estoy loco, poseído por un gran entusiasmo (que es –como palabra– el estar con Dios, el soplo interior de Dios, inspiración), en mi caso mágico-poético, sincrónico [...] (Ballester, 2019).

Asimismo, de la poesía de Toledo se desprende la noción de *religación* que subyace en la ética moriniana. Este concepto nos abre, necesariamente, a una dimensión en la que el hombre se convierte, por así decirlo, en un sistema de relaciones que define su ser en el mundo. Para ser, entonces, se requiere, es indispensable, una religación que haga funcionar el sistema para bien, para el bien. En esta ecuación, desde luego, está incluido el espacio vital, un espacio que no se puede entender, so pena de parcializar y desligar, vamos, de hacer daño, sino desde una dimensión cósmica:

La ética es, para los individuos autónomos y responsables, la expresión del imperativo de religación. Todo acto ético, repitámoslo, de hecho es un acto de religación, religación con el prójimo, religación con los suyos, religación con la comunidad, religación con la humanidad y, en última instancia, inserción en la religación cósmica (Morin, 2009, p. 40).

El hongo aparece así como el símbolo religador universal. Se trata de la esencia del poder generador encarnado en el reino vegetal. Pero es la semilla que requiere, por supuesto, una matriz, la implica, para proyectar, ciertamente, el equilibrio de las fuerzas naturales. Echando mano de elementos de la mitología griega, el propio Toledo lo explica en su estudio *La poesía y las hadas*:

Patriarcas y símbolos fálicos: el hongo es el miembro de Dionisio, dios del vino, de la divina ambrosía, de la miel sagrada, que no es otra cosa que el secreto de la preparación adecuada del hongo con otras plantas reguladoras, escanciadoras, apostólicas y tísicas [símbolo, el de Dionisio, que habrá de evolucionar] A partir de la cosmogonía órfica que canta la zaga de cómo la diosa madre (y el dominio total de lo femenino, la unión de la tierra, el mar y el cielo: forma e imagen absoluta de la poesía) es reemplazada por el poder masculino (la fragmentación, la racionalidad y el orden) hasta llegar a un equilibrio con Apolo, el cual domina a las ninfas: al dragón, a la pitón-oráculo, de las que toma y aprende sus artes: la curación y el don de la profecía, pero que finalmente es engañado por la ninfa principal: Telfusa-Erynis: dominador dominado, para que el oráculo de Delfos no se sitúe en el lugar que el dios designa. De esta manera *el poder de la madre tierra*, de la diosa, no es usurpado completamente por los atributos masculinos: el orden, la lógica, la razón, la objetividad, la visión cónica, *y se llega a un mayor equilibrio* (Toledo, 2014, p. 13). (Las cursivas son nuestras).

Pero hay más. Si en la gramática de *La zorra azul*, el núcleo religante del lenguaje poético que ahí se despliega, es una *gramazorra*,¹⁰ neologismo que asimila asimismo los mundos vegetal y animal, podemos entender por qué: "La zorra piensa y escribe la hierba que el tiempo no existe".¹¹ Porque ya vimos que para nuestro poeta es más importante el espacio, un espacio de interconexiones infinitas, que se vuelven casi ininteligibles cuando la *gramazorra* deviene

¹⁰El concepto aparece en los primeros versos del poema "(Gramática)" correspondiente a la sección "Lengua de zorra": "Corre por la florazul de un horizonte / Gramazorra" y constituye un elemento religante clave, no sólo para el poema, sino para el libro en general.

¹¹Corresponde al título de la novena sección de las diez en que se divide el libro.

gramacósmica y la duda, a su vez, resulta exclamación de júbilo en este fragmento del poema que abre la sección “La hierba bajo el blanco”:

[...] y la gramacósmica de los interiores neutrónicos
 De Filónov
 engallado y engallonado
 adentro de sus cuadros.
 ¡Cómo puede vociferar la hierbazorra!
 alzándose con sus caladas bayonetas
 lanzando ojivas de luna
 y *herbir* malas palabras
 en el caldero amarillo del oxígeno
 carnivorear el viento
 que recorta en trocitos el aire
 y rumorea al oído tapado de la piedra
 alrededor de la cual la zorra forma una corona
 luminosa de silencio:
 ¡cómo puede vociferar tal piéride la hierba! (Toledo, 1996, p. 76).

La hierba ha sido ascendida, justamente, al rango de musa del séquito de Apolo (piéride). Una lección de humildad recompensada nos propone aquí el poema en el que es protagonista uno de los más modestos elementos del reino vegetal: la hierba. Por ello el asombro ante la astucia de la naturaleza de ser en sí y de mostrarse una, y al mismo tiempo, de distintas maneras. En suma, una lección de solidaridad con la vida.

Una forma de llenar el vacío se desprende de la proximidad de la naturaleza y de las claves que nos da la poesía para poder leerla. Leer a la naturaleza. Razón de más para protegerla sin que medie necesariamente una posición contestataria. El valor ecológico de la poesía de Toledo, por supuesto, va más allá de una relación contemplativa, o de aprecio por el solaz sensual y estético que ofrece la naturaleza como lo plantea la primera oleada de ecocrítica, según Cohen, la escuela ecocrítica del canto y la alabanza (Cohen, 2004). Se trata más bien de una relación dialogante que estimula y promueve la vida. De ahí que nuestro enfoque le dé cobertura desde una noción más amplia, pues coincidimos con Glotfelty en cuanto a que:

La ecocrítica expande la noción de «mundo» hasta incluir toda la ecósfera. Si estamos de acuerdo con la primera ley de la ecología de Barry Commoner, «todo está relacionado con todo lo demás», debemos deducir que la literatura no flota sobre el mundo material en una especie de éter estético, sino que más bien participa en sistema global inmensamente complejo en el cual la energía, la materia y *las ideas* interaccionan (Glotfelty, 2010, p. 55).

Oro en canto son oro: sor tija de hadas habrá de ser el poemario en donde se explicita de forma rotunda la posición de Toledo respecto a la ecología profunda, y donde se observe el amplio registro que maneja. Interesa, en primer lugar, la exploración que el poeta hace en este libro sobre los seres extraordinarios que habitan los bosques, las plantas sagradas y la vegetación en tanto anclajes de un mundo espiritual que de alguna manera puede paliar la degradación moral del desmedido afán de tener en las sociedades contemporáneas, mismo que se opone al ser, en un momento en el que el interés colectivo por temas urgentes como la conservación de la vida en el planeta pasa grandes apuros. El vacío gana terreno.¹²

¹²Sin duda, uno de los teóricos que ha profundizado más en esta cuestión es el francés Guilles Lipovetsky. Precisamente

Afortunadamente, los focos de contención desde la literatura, trabajos que manifiestan de muchas formas y matices una conciencia ecológica, nunca se apagan. Tal es el caso de la obra del poeta que nos ocupa. Por otro lado, el poema muestra, y así lo encontramos a lo largo de la producción toledana, un conocimiento del medio vegetal, en este caso el de su entorno inmediato, del espacio donde nació y creció el poeta hasta su adolescencia,¹³ en el que alternan individuos de especies que son alimento (Mango, Naranjos), característicos de la región tropical o intertropical (Filodendro, Palma de Sica, Vergonzosa), medicinales (Guarumbo, Tetlatín), de poder (Toloache, Floripondio),¹⁴ a través de los cuales se muestran las bondades, no solo de una región, sino de la tierra misma. Todo ese mundo está frente a nuestros ojos pero lo ignoramos, y lo que es peor, lo maltratamos. El poeta lo tiene que convertir en un lugar mágico, justo donde habitan las hadas, para que lo podamos ver. ¿Lo vemos?

Un estudio futuro y más completo de la obra de Toledo desde la ecocrítica debería considerar lo que aquí esbozamos. Nuevamente es Glotfelty la que opina: “[...] los ecocríticos han estudiado las condiciones medioambientales de la vida del autor (la influencia del lugar sobre la imaginación del autor) y han demostrado que el lugar en donde creció, a donde viajó y en donde escribió es pertinente para comprender su obra” (2010, p. 62). Comprendemos entonces que el trabajo de Toledo tenga una conexión tan íntima y fuerte con la naturaleza: viene de tierra feraz y generosa, afirmación rotunda de la vida.¹⁵ Pero, ¿lo vemos?, ¿es suficiente el tratamiento poético que se le da para mover la conciencia?

Si el objeto de estudio de la ecocrítica lo constituye, como afirma Glotfelty en la cita que abre el presente ensayo, en las relaciones entre la naturaleza y la cultura, y en cuanto a esta última, en particular, lo que ella denomina “artefactos culturales de la lengua y la literatura”, tenemos en el fragmento del poema “En el bosque está Dios” un ejemplo ideal. Aquí, la defensa del medio ambiente está dada en dos frentes. El primero se manifiesta desde la simbólica mítica, si consideramos que, después de todo, el mito viene a ser, esencialmente, un artefacto cultural de la lengua. En esta línea de pensamiento no debe sorprendernos que en el bosque esté dios, o dios asimilado a la figura del rey del bosque como en tantos mitos agrarios de la antigüedad (Frazer, 2011). A su vez, la idea de presentar con respeto a los dioses o diosas ctónicos, o aquellos otros dioses menores que pueblan el folklor y que están relacionados con la naturaleza, como las hadas, los dioses tutelares, etcétera, y sus avatares, las plantas de poder, presupone que reconocer la fuerza esencial y generadora de la misma naturaleza, así como la asociación necesaria de ésta con la vida, tarde o temprano nos induce a su cuidado y su defensa.¹⁶

en *La era del vacío* leemos: “El momento posmoderno es mucho más que una moda; explicita el proceso de indiferencia pura en el que todos los gustos, todos los comportamientos pueden cohabitar sin excluirse [...] El mismo retorno a lo sagrado queda difuminado por la celeridad y la precariedad de existencias individuales regidas únicamente por sí mismas. La indiferencia pura designa la apoteosis de lo temporal y del sincretismo individualista” (Lipovetsky, 2007, p. 41).

13Nos referimos a Córdoba, Veracruz, México.

14Cfr. Portal de la Comisión Nacional para el Conocimiento y uso de la Biodiversidad: <https://www.gob.mx/conabio>

15En efecto, esto es plausible en *Oro en canto son oro: sor tija de hadas*, en particular en “Enredadera”, si pensamos en la tierra natal de nuestro autor. Pero lo mismo podemos constatar en lo referente a los viajes. Sin ir más lejos, el que realiza a Rusia y su estancia en ese país en la década de los ochenta del siglo pasado es crucial para entender el espacio que domina en *La zorra azul*. La mirada puesta en la nieve, “El blanco en el blanco”, y sus infinitos caprichos, en los abedules y en la misma zorra azul cuya *gramática* lo envuelve todo. Y también la hierba, en contrapunto, “La hierba bajo el blanco”, que espera estoica y al final del invierno tiene su oportunidad de confirmar el milagro del renacimiento de la vida. Tiempo circular que sigue estando frente a nosotros desde hace miles de años, pero cuyo mecanismo nuestra soberbia, o nuestra indiferencia, nos impide descifrar.

16En este punto, ya lo hemos dicho, discrepamos en cuanto a que el tratamiento del espacio simbólico no sea lo

El otro frente ofrece una perspectiva abiertamente crítica que mantiene un equilibrio con el primero, gracias a esto el poema no rueda pendiente abajo por el camino de la consigna y el panfleto. Aunque las implica, la premisa de la crítica va más allá de las necesidades materiales, así como de la postura política. De hecho, el poema oscila entre una concepción mítica de la deidad, en el sentido que ya hemos dicho líneas arriba: “Está Dios en el bosque”, y otra filosófica, cuando se indica que ese bosque es “la cabaña del Ser”, combinación que tiene un paralelismo en “Canta la luz en el bosque, surge el Ser”. El poeta ha llevado al extremo el problema, al terreno ontológico. La existencia en su ultimidad radical se está viendo amenazada.¹⁷

Lo anterior no quiere decir que no haya una crítica al estilo de vida capitalista contemporáneo, a la indiferencia, al egoísmo y al hedonismo exacerbados. El hombre se aleja de dios, por un lado, y del sentido de la vida, por el otro (aunque quizá, si lo miramos bien, se trate de las dos caras de una misma moneda) y con ello contribuye de forma alarmante a su propio aniquilamiento. Ha perdido la dimensión real de los hechos “sumido como está en su inmediatez”. Y aquí, paradójicamente, la cercanía es lejanía.

En una entrevista a Scott Slovic, uno de los primeros presidentes de la ASLE (*Association for the Study of Literature and Environment*) y quien más ha contribuido a la internacionalización de la ecocrítica, Diana Villanueva lo cuestiona en cuanto a cómo respondería al intento de integrar a la ecocrítica en la definición que da Bloom de la “Escuela del Resentimiento”.¹⁸ Slovic contesta:

Creo que entre los que se dedican a la ecocrítica algunas veces el equilibrio puede estar inclinado del lado de la ética o de la estética, pero a mí me interesan ambos. Siempre acabo estudiando, enseñando y escribiendo sobre autores en cuyas obras encuentro cualidades estéticas encomiables. Para mi gusto la literatura que estudio posee belleza. Al mismo tiempo, siento que la belleza artística adquiere mayor poder si consigue ponerse en relación con las preguntas que la sociedad se hace [...] desde los comienzos de mi trabajo en este campo, he sentido que gran parte de la escritura sobre el medio ambiente es a la vez hermosa y éticamente poderosa (Villanueva, 2010, p. 38).

Nosotros consideramos en el caso del poeta que hemos revisado, la relación entre ética y estética mantiene un balance que aleja a su obra del facilismo didáctico en que muchas veces cae el entusiasmo político de un número considerable de obras que abordan problemáticas medioambientales, aquellas que no están en la *gran parte* a la que alude con optimismo Slovic. Queda claro que, visto desde la ecocrítica, Toledo no es poeta que pontifique. Sus

suficientemente valioso para crear una conciencia ecológica, y que sólo “la materialidad física y científica del lugar” posibiliten una concienciación, como afirma, por ejemplo, Carmen Flys, a quien ya hemos citado en este ensayo.

¹⁷No es, como cabría pensar, que el autor esté aquí cerca de una idea heideggeriana, ya que, en estricto sentido, el concepto que encierran estos versos se aviene más a lo planteado por Kant quien, por otra parte, lleva a cabo la distinción entre la noción de *ser*, en tanto cópula predicativa, y la posición absoluta existencial ya que, en virtud de esta última, leemos en Abbagnano: “[...] se establece la existencia de la cosa (*Der einzig mögliche Beweisgrund zu einer Demonstration des Daseins Gottes* [El único fundamento posible para una demostración de la existencia de Dios], 1763, § 2) (2016, p. 951).

¹⁸Recordemos lo que dice al respecto Harold Bloom en *El canon occidental*: “Lo que más me interesa es el hecho de que tantas personas de mi profesión hayan desertado de la estética [...] Longino habría dicho que lo que los resentidos han olvidado es el placer. Nietzsche lo habría llamado dolor; pero todos ellos habrían pensado en la misma experiencia en las alturas. Aquellos que de ahí descienden, como lemmings, salmodian la letanía de que la mejor manera de explicar la literatura es decir que se trata de una mistificación promovida por las instituciones burguesas. Eso reduce la estética a ideología, o como mucho a metafísica [...] Si adoras al dios de los procesos históricos, estás condenado a negarle a Shakespeare su palpable supremacía estética, la originalidad verdaderamente escandalosa de sus obras. La originalidad se convierte en el equivalente literario de términos como empresa individual, confianza en uno mismo y competencia, que no alegran los corazones de feministas, afrocentristas, marxistas, neohistoricistas inspirados en Foucault o deconstructivistas; de todos aquellos, en suma, que he descrito como miembros de la Escuela del Resentimiento” (2001, pp. 28-30).

vínculos con la naturaleza suscitan un diálogo permanente entre lo humano y lo no humano, un diálogo mítico que, si se le escucha bien, responde a las necesidades de la realidad contemporánea.

REFERENCIAS

- Abbagnano, N. (2016). *Diccionario de Filosofía*. Ciudad de México: FCE.
- Andueza, M. (1996). Los míticos orígenes de la creación del mundo en Mesoamérica. *Revista de la Universidad de México*, (543), pp. 44-48. Recuperado de: <https://www.revistadelauniversidad.mx/download/a65da3e0-1a0a-412c-91f4-7edc2985e211?filename=los-miticos-origenes-de-la-creacion-del-mundo-en-mesoamerica>
- Araya, J. (2008). Nicanor Parra. De la Antipoiesis a la Ecoipoiesis. *Estudios Filológicos*, (43), pp. 9-18. Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132008000100001>.
- Ballester, I. (2019). "Entrevista a Víctor Toledo", Entr. Ignacio Ballester. *Buenos Aires Poetry*, Agosto 16. Recuperado de: <https://buenosairespoetry.com/2019/08/16/entrevista-a-victor-toledo-ignacio-ballester-pardo/>
- Bate, J. (2004). El canto de la tierra: W. H. Hudson y el estado natural. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (33), pp. 15-32. Recuperado de: <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0404110015A>
- Benito, J. (1999). Poetics and Politics of Resistance. En: Benito, Jesús / Manzanar, Ana (Eds.): *Narratives of Resistance. Literature and Ethnicity in the United States and the Caribbean*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Bloom, H. (2001). *El canon occidental*. Madrid: Anagrama.
- Cohen, M. (2004). Blues in the Green: Ecocriticism Under Critique. *Environmental History*, 9 (1), pp. 9-36.
- Cruz, W. (1935). *El Tonalamatl zapoteco*. Oaxaca: Imprenta del Gobierno del Estado.
- Flys, C. (2010). Literatura, crítica y justicia medioambiental. En: Flys, Carmen et al (Eds.): *Ecocríticas. Literatura y medioambiente*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
- Frazer, J. (2011). *La rama dorada*. Ciudad de México: FCE.
- Gadamer, H. (1997). *Mito y razón*. Barcelona: Paidós.
- Glotfelty, C. (2010). Los estudios literarios en la era de la crisis medioambiental. En: Flys, Carmen et al (Eds.): *Ecocríticas. Literatura y medioambiente*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
- Henestrosa, A. (2010). *Los hombres que dispersó la danza*. Ciudad de México: Porrúa.
- Huenún, J. & Geeregat, V. (2004) La memoria de la Madre Tierra: el canto ecológico de los poetas mapuches. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (33), pp. 77-84. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1087132>
- Lipovetsky, G. (2007). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
- Marrero, J. (2010). Ecocrítica e hispanismo. En: Flys, Carmen et al (Eds.): *Ecocríticas. Literatura y medioambiente*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
- Meletinski, E. (2001). *El mito*. Madrid: Akal.
- Morin, E. (2009). *El Método, 6, Ética*. Madrid: Cátedra.
- Sze, J. (2002). From Environmental Justice to the Literature of Environmental Justice. En: Adamson, Joni/Evans, Mei Mei/Stein, Rachel (Eds.). *The Environmental Justice Reader: Politics and Pedagogy*. Tucson: University of Arizona Press.
- Toledo, V. (1985). *Poemas del Didxaza*. Ciudad de México: Universidad Veracruzana.
- Toledo, V. (1996). *La zorra azul*. Ciudad de México: UNAM.
- Toledo, V. (2012). *Oro en canto son oro: sor tija de hadas*. Ciudad de México: CONACULTA / Instituto Veracruzano de Cultura.

- Toledo, V. (2014). *La poesía y las hadas. Catábasis poética del reino vegetal*. Ciudad de México: BUAP.
- Valero, C. & Flys, C. (2010). Glosario [de ecocrítica]. En: Flys, Carmen *et al* (Eds.) *Ecocríticas. Literatura y medioambiente*. España: Iberoamericana / Vervuert.
- Villanueva, D. (2010). Entrevista con Scott Slovic. En: Flys, Carmen *et al* (Eds.): *Ecocríticas. Literatura y medioambiente*. España: Iberoamericana / Vervuert.
- White, S. F. (2004). Ecocrítica y chamanismo en la poesía de Pablo Antonio Cuadra. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (33), pp. 49–64. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1087127>

El nombre de la metáfora

The Name of the Metaphor

Carlos Rivero Silva¹

RESUMEN

El nombre de la metáfora es en sí mismo una metáfora lexicalizada. Proponer un nombre diferente para la metáfora implicaría transformar su modo de figuración y por último transformar su concepto. Se analizará desde la perspectiva de Ricoeur y Derrida, la posibilidad de una superación de la aparente paradoja presente en la dualidad teoría de la metáfora-metáfora de la teoría. Para eso se pondrán las herramientas de la hermenéutica de la sospecha al servicio de la teoría de la metáfora.

Palabras clave: fetichismo de la metáfora, plusvalía lingüística, constelaciones, Derrida, Ricoeur, teoría de la metáfora, metáfora de la teoría.

ABSTRACT

The name of metaphor is itself a lexicalized metaphor. Proposing a different name for metaphor would involve transforming its figuration mode and finally transforming its concept. It will be analyzed from the perspective of Ricoeur and Derrida, the possibility of overcoming the apparent paradox present in the theoretical duality of the Theory of metaphor-Metaphor of theory. For this, the tools of the hermeneutics of suspicion will be put in the service of metaphor theory.

Keywords: Metaphor Fetishism, Linguistic Surplus Value, Constellations, Derrida, Ricoeur, Theory of Metaphor, Metaphor of Theory.

FETICHISMO DE LA METÁFORA Y PLUSVALÍA LINGÜÍSTICA

*La significación es el acto
de lo que la relación es potencia*

ERNST CASSIRER

La primera metáfora es logos, la segunda no tiene nombre. ¿A qué razón obedece el aparente misterio de que no haya una metáfora para la metáfora misma? No existe una figura que exprese en su mismo significado su propia actividad de figuración. En griego moderno la palabra para ómnibus es *μεταφορών*, pero esto solo la califica de manera oblicua, más bien, es la palabra transporte sobre la cual recae la actividad atributiva del adjetivo *metaphorikós*. Que la metáfora tuviera una forma figurada diferente a su sentido propio significaría, tal y como se explicará en este texto, la primera condición para la resignificación de su concepto.

¹ Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, ORCID iD 0000-2122-2511-9480, carlos.riveros930616@gmail.com

Decir, por ejemplo, *la poesía es el excremento luminoso de una rana que se tragó una luciérnaga*, representa reconocer la imposibilidad de hacer comprender lo poético más allá de los umbrales de la experiencia poética misma. Una visión poética de la poesía da cuentas *per facto* de ese peregrino excedente de sentido que no puede ser glosado, parafraseado o traducido. Asimismo, definir la metáfora de una manera metafórica supone una apropiación y superación de la mera teoría filosófica de la metáfora.

Es común saber, que cuanto más pobre es un poema más fácil se deja desnudar verbalmente.² Un valor estético propio de la poesía consiste en dejarse experimentar, al mismo tiempo que se resiste a ser descrita; en manifestarse de manera social, empero vivirse de forma personal e íntima y permanecer intransmisible como una emoción. La lírica como exclamación desplegada tiene ese aspecto emotivo, intrasmisible, libera a la metáfora y a su forma ampliada en el poema, de ser comprendidos como una desviación de un sentido propio.

La metáfora, durante la extensa historia del pensamiento, ha sido definida como la “desviación de un nombre de su sentido propio” (Aristóteles, 2016, p. 33) y, por tanto, comprendida como operación impropia de resultado impropio. Justamente, esa concepción que sistematizó Aristóteles comporta un doble sesgo bajo la égida de la nueva filosofía del lenguaje. El primero, consiste en concebir la metáfora como un fenómeno estrictamente nominal cuyo único alcance es de orden léxico. Este prejuicio ha marcado para siempre la historia de la retórica como una disciplina encargada de la mera taxonomía de tropos y, también, ha instaurado la noción semántica de permutabilidad, cuyo modelo sustitutivo supone que de la metáfora puede ser sustituida por un enunciado denotativo de mayor valor cognitivo.

El segundo sesgo, ha sido insinuado anteriormente y tiene que ver con el carácter impropio de la transferencia metafórica. La noción de *lo literal* o *lo propio* en el lenguaje ocupa una idea demasiado ingenua de la relación natural entre concepto y signo. A la luz de estos tiempos donde es hartado conocido el carácter social y arbitrario del signo, resulta casi una aberración hablar del sentido “propio” de un nombre.

La etimología *Μετα-φορεῖν* solo comporta el sentido traslaticio, en cambio, no el matiz negativo de dicha traslación. La tradición filosófica y retórica ha puesto el acento sobre el hecho de que tal transporte de sentido constituye una pérdida, una perversión del significado, un paso corrupto, decadente hacia el engaño. El desdén de la filosofía hacia la poesía y hacia el pseudo poeta, encuentra su raíz en el mecanismo “pervertido” del significado en la metáfora que produce lo “falso” en el poema.

Las llamadas por Ricoeur, filosofías de la sospecha, brindan aquí un método para comprender la genealogía del sesgo, estas críticas a la conciencia tienen como punto común el fijar la atención sobre lo negativo y reconocer el amplio poder exegético de lo no dicho sobre lo dicho. El golpe maestro estriba en entrar en los umbrales de lo metafórico por la puerta de la muerte y no por la de su nacimiento. Nuestro estudio de la metáfora viva tiene como medio de acceso la metáfora muerta.

Con Nietzsche ha surgido una manera genealógica de interrogar a los filósofos, que no se limita a recoger sus intenciones declaradas, en su lugar, las somete a duda y exige razones en sus motivos e intereses. Entre filosofía y

2 Entiéndase poema, en su sentido etimológico.

metáfora surge una implicación totalmente nueva, que las encadena más en el ámbito de sus presuposiciones ocultas, que en la de sus intenciones declaradas, no solo se ha invertido el orden de los términos— la filosofía precede a la metáfora—, sino que se ha trastocado el modo de implicación: lo no pensado de la filosofía se anticipa a lo no dicho en la metáfora.

Las verdades son ilusiones que hemos olvidado que lo son, metáforas que se han gastado y que han perdido su fuerza sensible, piezas de monedas que han perdido su relieve y que se las considera no como piezas de valor sino como metal (Nietzsche, 2011, p. 421).

Solo este método arqueológico de análisis etimológico consigue desmitificar la autoridad del sentido “propio” de una palabra y, en consecuencia, el sentido falso y suplementario de su metaforización correspondiente. Ciertamente, debemos admitir que el empleo metafórico de una palabra puede oponerse al sentido literal; pero lo literal no quiere decir “propio” en el sentido de originario, más bien, simplemente corriente o usual y, por lo tanto, el sentido literal es el que está lexicalizado. Este método arqueológico consiste en considerar el *suelo léxico-conceptual* como la superficie o relieve de una serie de capas que conforman un *subsuelo metafórico*.

Así pues, una crítica al concepto clásico de metáfora debería comenzar por una crítica a la noción de sentido literal en tanto sentido propio. Asumiendo las herramientas de la hermenéutica de la sospecha, adoptaremos aquí dos conceptos extraídos de la crítica marxista a la economía, el concepto de fetichismo y el de plusvalía, aunque, en este contexto, aplicados a la metáfora.

Aquí llamaremos *fetichismo metafórico* a la manera habitual de concebir la metáfora como una desviación del sentido propio que conviene naturalmente a la palabra. Toda hermenéutica de la metáfora que se apoye en la noción clásica de metáfora es fetichista porque toma las relaciones pragmáticas y dinámicas de lexicalización históricamente condicionadas por relaciones de semejanza entre las palabras o las cosas mismas, invisibiliza los fenómenos expresivos que dan origen a la impertinencia semántica y concibe el fenómeno metafórico como un fenómeno de origen léxico. La metáfora es un fenómeno de origen sintáctico, cuyo terreno de aparición es el nombre, se origina en el sintagma, no obstante, aparece en el paradigma. Es en esta confusión, donde tiene comienzo la mistificación del sentido propio de una palabra y la raíz de todos los proyectos, desde Leibniz a Chomsky, hasta ahora estériles, de concebir el lenguaje como una *mathesis universalis*.

Con la lexicalización, desaparecen rasgos que sustentan la función heurística de la metáfora; el olvido del sentido usual extraña el olvido de la desviación con relación a la isotopía del contexto. Así, sólo el conocimiento de la etimología de la palabra permite reconstruirla [...] La palabra metafórica está de tal modo lexicalizada que se ha convertido en la palabra propia; y aporta al discurso su valor lexicalizado, sin desviación ni reducción de desviación (Ricoeur, 2010, p. 368).

No hay enriquecimiento léxico sin este proceso de fosilización de la metáfora, del paso de la metáfora viva a la muerta, sin el olvido de una vieja connotación por una nueva que toma su lugar, sin este constante tránsito de una polisemia a una polisemia lexicalizada en una nueva palabra que cobra un sentido “propio”. Siguiendo con esta lógica de lo no dicho: lo no dicho en la metáfora, es la metáfora gastada y es el propio proceso de corrupción de la metáfora. Lo no

dicho en la metáfora es que las palabras son metáforas muertas, lo no dicho es que estas metáforas muertas son el punto de partida hacia el origen del concepto; así lo concluye el texto *Mythologie blanche* (Derrida, 2010).

La eficacia de la metáfora muerta solo alcanza su sentido completo cuando se establece la ecuación entre el desgaste que afecta a la metáfora y el movimiento ascendente constituido por la formación del concepto. El desgaste de la metáfora se disimula en el “relieve” del concepto, por lo tanto, reavivar la metáfora es desenmascarar el concepto (Derrida, 2010). En efecto, el relieve por el que la metáfora gastada se disimula en la figura del concepto no es un hecho cualquiera de lenguaje, es el gesto filosófico por excelencia que (en régimen metafísico) busca lo invisible a través de lo visible, lo inteligible a través de lo sensible, después de haberlos separado. No hay, pues, más que un relieve; el relieve metafórico es también el metafísico.

Derrida se apoya en *Estética* (1999), un texto muy elocuente de Hegel: los conceptos filosóficos son primeramente significaciones sensibles trasladadas al orden de lo espiritual; la promoción de una significación abstracta propia es solidaria de la desaparición de lo metafórico en la significación inicial y, por consiguiente, del olvido de esta significación que siendo propia, se había convertido en impropia. Así, donde Hegel ve una innovación de sentido, Derrida no ve más que el desgaste de la metáfora y un movimiento de idealización por disimulación del origen metafórico. El proceso de producción del concepto no es más que un movimiento de idealización.

En *Mythologie blanche* (1990), Derrida da pistas sobre la genealogía de ese fenómeno, que aquí hemos llamado fetichismo de la metáfora. La concepción nietzscheana del concepto como necrópolis de la metáfora alcanza en este autor su *cenit crítico*, al concebir la metafísica como una extrapolación entre lo figurado y lo propio. Con esta arma, la teoría fetichista de la metáfora está preparada para desenmascarar la conjunción impensada de la metafísica disimulada y de la metáfora gastada, a partir de la evidencia de las equivalencias de dos tipos de transferencias: transferencia metafísica de lo sensible a lo no sensible, y la transferencia metafórica de lo propio a lo figurado.

La metáfora depende tanto de la metonimia como del concepto del juicio, de la misma forma que la función del paradigma depende de la del sintagma (Le Guern, 1973, pp. 18-29). Tanto *metáfora* como *concepto* son la síntesis del significado, ora de un enunciado, ora de un juicio. Para explicar esto y el origen del fetichismo de la metáfora es necesario recurrir a una tesis, según la cual cada choque metafórico entre dos términos enriquece tanto cada uno de los términos como enriquece a la metáfora resultante del encuentro de ambos. A esta tesis que pertenece a la semántica de la metáfora y no a la hermenéutica la llamaremos *la tesis de la plusvalía lingüística*.

Esta mixtura, ya percibida por Saussure en su *Cours de linguistique générale* (1993), entre valor lingüístico y valor económico, puede llevarse hasta el extremo donde sentido propio y propiedad se revelen súbitamente emparentados. Así pues, la metáfora sería la plusvalía lingüística funcionando a espalda de los locutores, de igual manera que, en el campo de lo económico, el producto del trabajo humano se invisibiliza, se vuelve trascendente dentro de la plusvalía económica y el fetichismo de la mercancía. El plusvalor lingüístico tiene como foco semántico a la metáfora.

Tomemos, por ejemplo la metáfora “la mente es una computadora”. En dicha interacción suceden tres cosas importantes, pues no solo la mente se

computariza, sino también la computadora se anima, la afección semántica es bidireccional y también el resultado de ambas. La mente-computadora es susceptible de lexicalizarse y convertirse en concepto y palabra.

La tesis de que esta plusvalía lingüística tiene como foco la transferencia metafórica, sirve para dar una explicación de múltiples dinámicas en la lingüística como la aparición de ciertas voces, la resignificación de otras, así como su desuso. El paso de la metáfora viva a la metáfora muerta, de la polisemia a lo determinado, del poema al concepto; no es necesariamente definitivo. Tal y como sugiere Ricoeur (2010), es posible una *resurrección*³ de la metáfora a partir del choque de dos metáforas muertas. Esto es la mejor prueba de que la metáfora no es un fenómeno nominal, sí del enunciado, porque no depende de la vivacidad de sus términos, más bien, de la impertinencia semántica de la relación entre esos términos. Este análisis inclina a pensar que las metáforas muertas ya no son metáforas, ya que se añaden a la significación literal para extender su polisemia, la polisemia de ambos. El criterio de delimitación es claro: el sentido metafórico de una palabra supone el contraste de un sentido literal que, en posición de predicado, ofende la pertinencia semántica. Al respecto, el estudio de la lexicalización de la metáfora, por ejemplo, el de Le Guern (1973), contribuye grandemente a disipar el falso enigma de la metáfora gastada.

Así pues, ya sea que se hable del carácter metafórico de la metafísica o del carácter metafísico de la metáfora, lo que es necesario captar es el movimiento que lleva las palabras y las cosas más allá, *meta*. Así pues, según Derrida, por su estabilidad y perdurabilidad, las metáforas dominantes aseguran la unidad epocal de la metafísica como paradigmas de comprensión subterráneo de la filosofía.

TEORÍA DE LA METÁFORA O METÁFORA DE LA TEORÍA

La primera exigencia teórica para hacer una crítica de la hermenéutica metafórica consiste en deshacerse del falso prejuicio de que porque la metáfora es un fenómeno que se manifiesta en el lenguaje, deba ser por eso necesariamente un fenómeno estrictamente lingüístico. La segunda, igual de importante, tiene que ver con la tesis de que el desembarazarse y superar esos prejuicios obliga a reconocer una aparente paradoja: la aceptación de una nueva teoría de la metáfora implica el reconocimiento del carácter metafórico de toda teoría, esta última siendo una idea que no puede ser comprendida sin una nueva teoría de la metáfora. Dicho de otro modo, no hay discurso sobre la metáfora que no se diga dentro de una red conceptual engendrada también metafóricamente, ni hay un lugar no metafórico desde donde se perciba el orden y el cierre del campo metafórico, la metáfora se dice metafóricamente. La teoría de la metáfora remite circularmente a la metáfora de la teoría, por esta razón, parece que no puede haber principio de delimitación de la metáfora, ni definición cuyo definidor no contenga al definido, y, debido a lo cual, la metaforicidad parece indomable.

La misma paradoja aparece implícita en el análisis de la historicidad, la síntesis entre historia y teoría de la historia. La tesis de que la teoría está históricamente condicionada está ella misma condicionada y pareciera que no puede haber un punto para-histórico o meta-histórico desde donde pueda ser validada esa proposición. Sin embargo, es de saber que tal proposición tiene un origen en la historia del pensamiento, al aparecer del historicismo, y que antes de esa doctrina no existía tal círculo vicioso.

3 Esta expresión es mía, aunque Ricoeur deja en claro que la muerte de la metáfora es solo un estado transitorio.

La paradoja se origina cuando se incluye, en la ecuación de la teoría, la variable del devenir histórico. Si se asume que existe una ley verdadera y objetiva, dicha ley habrá de devenir teoría en un momento preciso de la historia. Así, parece que toda teoría es validada según una apropiación históricamente condicionada de esas leyes. El golpe de gracia fue la aparición de las geometrías no euclidianas que demostraban el carácter históricamente limitado de las teorías más puras, incluso la matemática cuyos objetos son ideales y “no devienen”. Entonces, la contradicción se origina al exigirle objetividad, universalidad y eternidad a una ley que ha sido convertida de antemano en teoría, de manera que ha sido una apropiación subjetiva, particular y ocasional. Dicha teoría obedece más a las condiciones subjetivas de su aparición que a las condiciones objetivas de las leyes que pretende describir. La paradoja se resume así: para que la tesis del condicionamiento histórico tenga valor absoluto, es necesario que no tenga valor absoluto. Por ello, la dialéctica entre teoría de la metáfora y metáfora de la teoría no tiene pretensiones totalizadoras.

Una filosofía realista o idealista natural supone una teoría retórica de la metáfora y viceversa, solo la permanencia en una teoría de la metáfora condenada a la mera tropología puede no revolucionar en nada los paradigmas filosóficos y hacernos pensar las cosas bajo los mismos términos y las mismas dualidades. Todas las grandes revoluciones filosóficas desde Platón han necesitado resignificar, plantearse figuradamente su sistema. Lo que Platón llamó *idea*, antes de ser *concepto*, fue *figura* y solo fue concepto cuando se cansó de ser figura, cuando la palabra *eidos* (que para todos era *imagen*) amplió su polisemia donde convivieron el sentido filosófico y el común; el primero se lexicalizó y pudo fosilizarse, en el segundo con un sentido abstracto y filosófico, tanto así, que ya nadie recuerda su sentido originario de *imagen*.

Se debe considerar entonces una modalidad totalmente diferente de implicación de la filosofía en la teoría de la metáfora. Las presuposiciones filosóficas son el origen mismo de las distinciones que hacen posible un discurso sobre la metáfora, no obstante, si dicho discurso metafórico consigue probar que él mismo es la clave de interpretación filosófica, dicha hipótesis, más que invertir el orden de prioridad entre metáfora y filosofía, invierte la manera de argumentar en filosofía.

¿Cuál es, pues, la filosofía que supone una teoría hermenéutica de la metáfora? Para existir una hermenéutica de la metáfora, se requiere de una filosofía radicalmente anti-metafísica que rechace el sentido “en sí” de las cosas, y, por tanto, el carácter “natural” o “propio” de los nombres. Por eso no es casual que esta teoría filosófica de la metáfora tenga su nacimiento con Nietzsche. La teoría semántica de la metáfora requiere como condición histórica una tesis perfectamente deducible de la crítica kantiana a la metafísica: no es posible conocer un ser en sí, todo ser es un ser relacionado. Esto cierra el camino al absoluto y a la sustancia, a cualquier cosa que quiera explicarse a partir de ella misma y abre la idea de que algo puede ser comprendido en términos distintos con la misma legitimidad como si fuera comprendido por sí mismo. Dice Wittgenstein “Lo mismo que no nos es posible pensar objetos espaciales fuera del espacio y objetos temporales fuera del tiempo, así no podemos pensar ningún objeto fuera de la posibilidad de su conexión con otros” (2008, p. 69), porque en lógica todo lo posible es un hecho.

Niels Bohr pensó su modelo del átomo como un universo en miniatura, así, una metáfora sirvió como modelo para anticipar un descubrimiento

científico. La inteligencia del científico depende mucho más de la imaginación de lo que creemos y, debido a que, el mundo no se puede meter completo en un laboratorio y observarlo con un microscopio, el científico se ve obligado a imaginar, hacer hipótesis, figurar modos en los cuales pueden darse las cosas. Niels Bohr pensó su metáfora del átomo mucho antes que Max Black formulara la teoría que validaría el procedimiento de pensar con metáforas, el cual emparentaba los modelos científicos con hipótesis metafóricas (Black, 1999).

Después de la teoría de Black, Beardsley (1981), Lakoff (1980) y hasta de Ricoeur, existen condiciones filosóficas y hermenéuticas de la metáfora, suficientes para decir que Platón enseñaba con metáforas lo que él mismo comprendió metafóricamente: que no hay una diferencia de naturaleza entre lo que enseñaba y el modo en el que enseñaba, más bien, existe una diferencia de grado: enseñaba con metáforas (conceptos vivos) la doctrina de los conceptos (metáforas muertas).

Cabe mencionar que la tesis de Ricoeur y de Derrida sobre el origen metafórico de los conceptos ya había sido trabajada por Benveniste y antes por Trendelenburg. Ambos sostuvieron la tesis de que las categorías de Aristóteles no eran sino un examen funcional fosilizado de la gramática griega; según estos autores, las supuestas categorías de pensamiento no son más que categorías de la lengua disfrazadas. Benveniste, por ejemplo, parte de la afirmación general de que “la forma lingüística es no solo la condición de transmisibilidad sino sobre todo la condición de realización del pensamiento” (2001, p. 124) y más adelante intenta demostrar que Aristóteles “razonando de un modo absoluto, encuentra simplemente algunas de las categorías fundamentales de la lengua en que piensa” (p. 124).

Las seis primeras categorías se refieren a formas nominales, es decir, la clase lingüística de los nombres; dentro de la clase de los adjetivos en general, los dos tipos que designan la cantidad y la cualidad; el comparativo, que es la forma *relativa* por función; las denominaciones de lugar y de tiempo; las cuatro siguientes son todas las categorías verbales: la voz activa y la voz pasiva, luego la categoría del verbo medio (opuesto a activo); y, finalmente, la del perfecto como “estar en un determinado estado”. El cuadro completo de las categorías de pensamiento no es más que la trasposición de las categorías de la lengua, la proyección conceptual de un estado lingüístico dado. En cuanto a la noción de ser que envuelve todo, este concepto refleja la riqueza del verbo ser.

La lingüística debe admitir que “la lengua evidentemente no ha orientado la definición metafísica del “ser” –cada pensador tiene la suya- pero ha permitido hacer del ser una noción objetivable, que la reflexión filosófica podía manejar, analizar, situar como cualquier otro concepto” Todo lo que se quiere mostrar aquí es que la estructura lingüística del griego predisponía a la noción de ser a una vocación filosófica (Ricoeur, 2010, p.342).

La razón por la cual la metáfora viva se calcifica en el concepto y el concepto no deviene otra cosa (porque se vuelve a ser metáfora), arroja otra pista semántica para la teoría de la metáfora y esta consiste en que la metáfora (tanto la metáfora viva como el concepto) es un fenómeno sintáctico generado en la síntesis de dos términos, si ambos no tienen afinidad semántica aparece la disonancia o impertinencia que nos permite reconocer la metáfora, sin embargo, si los términos poseen una afinidad semántica, ocurre porque se ha asimilado la polisemia, se ha fosilizado la interacción, se ha determinado el significado

en un concepto, ha comenzado la mística del *sentido propio* y ha comenzado la mistificación de lo sustancial.

EL NOMBRE PARA LAS METÁFORAS. LAS CONSTELACIONES

¿Tiene la metáfora un valor cognitivo? ¿Acaso el valor emotivo excluye el valor cognitivo? La cuestión apunta a si la metáfora puede decir algo de la realidad o si es mera referencia al hablante o al discurso mismo.

No es hasta la aparición del libro de Max Black *Models and metaphors* (2001) en el año 1966 que se pone en cuestión el valor cognitivo de la metáfora a partir de su enfoque interactivo. Según tal modelo, la metáfora aparece en el nombre, empero es originada en el enunciado a partir de un contraste o impertinencia semántica entre sujeto y predicado. Este autor presenta dos aspectos elementales que forman parte de todo enunciado metafórico: el principal y el subsidiario: “La metáfora funciona aplicando al asunto principal un sistema de ‘implicaciones acompañantes’ característico del subsidiario” (Black, 2001, p. 112) de modo que la expresión metafórica opera *proyectando*, sobre el asunto primario, un conjunto de *implicaciones asociadas* que deben predicarse del asunto secundario.

En dicho enfoque interactivo, Black defiende una teoría cognitiva de la metáfora, mitigada por el supuesto de que las metáforas proporcionan meras perspectivas desde las cuales contemplar el mundo, lo cual plantea un desafío para una concepción representacionista del lenguaje. La metáfora constituiría un modo esencial de intelección, un proceder del conocimiento, justo allí donde se hace intelectivamente limitado el poder del concepto, pues ésta intenta suplir un excedente de sentido que el lenguaje literal no alcanza a describir.

Black establece una analogía entre lo que significa la metáfora para la actividad poética (en su significado más amplio) y lo que es el modelo para la ciencia. Ambas habitan un mundo hipotético; la primera, con una fuerza centrípeta que apunta hacia el lenguaje mismo y pretende la unidad y coherencia de su sistema; la segunda, en cambio, a través de una fuerza centrífuga, tiende hacia una referencia porque tiene hambre de verdad; y aspira a salir del universo hipotético para entrar en otro con distintos modelos y códigos.

No se puede hacer una historia del pensamiento ni una historia de la ciencia sin referirse a la imaginación científica, sin justipreciar el lugar de la hipótesis y justamente la imaginación del científico es necesaria no para explicar su teoría, más bien, para que él mismo la comprenda, cuando se trata de algo que permanece más allá de lo que sus instrumentos pueden medir y que tienen que suponer necesariamente. El modelo es según estas versiones, un instrumento heurístico que apunta, por medio de la ficción, a romper con una interpretación inadecuada y a franquear el paso a una interpretación nueva más adecuada; así pertenece a la lógica del descubrimiento de teorías, aunque no como proceso psicológico, sí mediante la aplicación de un método racional con reglas distintas a las del contexto de justificación.

Se asume desde el exergo de Cassirer (2007), que da inicio a esta reflexión, que una palabra tiene tantos sentidos como relaciones haya en su universo lógico. Por su parte, Aristóteles decía que hacer una metáfora es “saber contemplar la semejanza” (2016, p. 45).⁴ En sí, todas las palabras de un espacio

4 τὸ γὰρ εἶ μεταφέρειν τὸ τὸ ὅμοιον θεωρεῖν ἐστίν.

lógico deben ser semejantes en algo para pertenecer al mismo conjunto. La semejanza bien puede preexistir o bien puede ser impuesta por la actividad metafórica, lo que parece evidente es que hay metáforas más propias y otras menos propias que rozan el enigma, dado que también hay relaciones más cortas o más distantes entre los sentidos de un mismo espacio lógico.

Si se comprende la potencia metafórica del lenguaje a partir de las múltiples relaciones de sentido, entonces lo metaforizable debe extenderse a todo lo pensable y así todas las llamadas asociaciones mentales pudieran obedecer al mismo mecanismo traslaticio del sentido: por semejanza, por contigüidad espacio-temporal y por causalidad (en caso de que esta no sea entendida como una contigüidad que la costumbre ha vuelto fija y estable).

Todo es metaforizable, equivale a decir que cada cosa puede no solo ser expresada, sino también puede ser comprendida en términos de otra cosa. Así pues, el mar puede ser una metáfora de algo que no es el mar, el cielo la metáfora de otra cosa que no es el cielo y así hasta lo más grande, hasta el universo, pero ¿de qué sería una metáfora, la noción de totalidad?

Esta dirección privilegiada de la metáfora metafísica explica la insistencia de algunas metáforas clave, que tienen el privilegio de recoger y concentrar el movimiento del relieve metafísico. En el primer plano tenemos al Sol, se podría pensar que es un ejemplo simplemente ilustre y precisamente es el más ilustre, el ilustrativo por excelencia, el lustre más natural que hay. Ya en Aristóteles, el Sol proporciona una metáfora bien insólita (Aristóteles, 2016, pp. 23-24), ya que, para explicar su poder de engendrar, falta una palabra a la que suple la metáfora de la siembra. Derrida ve en ella un síntoma de algún rasgo decisivo; por su insistencia, el movimiento hace girar el sol en la metáfora, se revela como el que “hacia girar la metáfora filosófica hacia el sol” ¿Por qué en efecto, la metáfora heliotrópica es singular? Porque habla del paradigma de lo sensible y de la metáfora: se gira y se oculta regularmente. Es confesar que la vuelta del sol ha sido siempre la trayectoria de la metáfora.

Se ve la fantástica extrapolación: Siempre que hay una metáfora, hay sin duda un sol en alguna parte. La metáfora del sol trae la luz, la mirada, el ojo, figuras de la idealización desde el *Eidos* platónico a la *Ideen* hegeliana. Por eso, la metáfora idealizante es constitutiva del filosofema en general. Más precisamente, como lo atestigua la filosofía cartesiana del *lumen naturale*, la luz apunta metafóricamente hacia el significado de la filosofía. La metáfora alumbra un ámbito del ser al mismo tiempo que oscurece el otro; dicho de otro modo: arroja un sentido al mismo tiempo que eclipsa el otro.

Permítaseme usar aquí otra metáfora astrológica para presentar lo que pueda parecer abstracto de una manera sensible e intuitiva. No es del todo una osadía mezclar el registro semántico del discurso con el registro semántico de los astros, porque el castellano ya tiene una bella etimología: la palabra *considerar* (*cum sidera*: estar acorde a las estrellas) debió haber impresionado más a quien creó la metáfora y *vivenció* su etimología, que a quien la repite irreflexivamente. Las palabras tienen la fuerza del mar, empero la memoria del viento, y las metáforas que alguna vez brillaron como figuras en el firmamento, luego fueron anuladas por el uso y la costumbre.

Llegados a este punto, el nombre figurado que propongo para las metáforas es el de constelaciones. En el cielo de las palabras, los significados colisionan y producen chispas fosforescentes, por un tiempo tan prolongado como le permita su grado de extrañeza y singularidad. Las palabras ambulan como

las estrellas, crean la impresión de lentitud y levedad sobre el cielo, aunque, bruscamente pueden chocar entre ellas y rutilar arborescencias irisadas o cruzar nuestra mirada como una epifanía súbita de estela luminosa. Sin embargo, en este ejemplo, las metáforas no son las estrellas sino las imágenes que ellas proyectan sobre el cielo: las constelaciones.

Compárese el cielo nocturno (tal como hemos aprendido a conocerlo) con el lenguaje y el pensamiento que heredamos por tradición cultural y compárese también, al cielo nocturno desconocido, a ese monstruo de mil ojos, con la infancia del lenguaje y del pensamiento. Como el ingenuo que concibe una discusión en términos de guerra y solo puede experimentar *batallas verbales*; del mismo modo, el ingenuo que mira al cielo nocturno cree estar viendo figuras fijas en un gran manto que se mueve. Jamás sospechará que se mueve aquello fijo que lo soporta, ni sospechará que las estrellas viajan a grandes velocidades por el firmamento, tampoco que las figuras que ellas forman pueden ser descompuestas en otras figuras.

A quien haya sido ilustrado en la astronomía y reconozca las constelaciones en el cielo, le costará mucho esfuerzo desautomatizar las antiguas figuras y formar las suyas propias, aunque esté al tanto de su carácter convencional y arbitrario. La línea entre Betelgeuse, Rigel y Bellatrix ha sido imaginada, no obstante no se puede evitar reconocerla de manera más inmediata que las líneas que se puedan crear sobre algunas estrellas al azar. Quien aprende las constelaciones, para quien las constelaciones se han cosificado o solidificado, le cuesta ver en el cielo nuevas figuras. Las constelaciones comportan este sentido de transferencia simultánea y contaminación semántica que defiende la nueva teoría de la metáfora y la filosofía del lenguaje.

Las estrellas nos menosprecian como los dioses de Epicuro, sin sospechar acaso que pintamos sobre ellas combinaciones y figuras mágicas. El brillo sideral que conmueve los ojos pudo haber marchitado tantos años en su viaje por el universo. Las metáforas pueden haber muerto durante su largo curso a través de la lengua y aunque su brillo no pueda fascinarnos, al menos nos desnuda la noche bárbara y nos guía.

La poesía habla de manera sensible sobre lo ideal, mientras la filosofía habla de manera ideal sobre lo sensible. La imagen es esencial a la poesía porque ella crea el mundo poético, porque crea ese imposible verosímil que Aristóteles comentó en su *Poética*. La imagen es el núcleo de lo que llamamos ficción. Los poetas hacen posible ciertas visiones del mundo a partir de hacer visibles ciertas imágenes mediante las cuales compararlo y por tanto comprenderlo. El heterogéneo mundo de las cosas deviene unidad de imágenes en virtud del acto poético.

Aun cuando las palabras regresen a su silencio cotidiano, conservarán su material inflamable, prestas a calcinar la realidad ante el menor roce con la fantasía. Las constelaciones no desaparecen cuando llega el día ni las metáforas desaparecen cuando llega el uso irreflexivo, ambas solo pueden ocultarse ¿Dónde, pues, podría esconderse un destello, sino en una claridad más poderosa?

El intelecto es apenas una silueta que dura después de que la luz de la imaginación se ha consumido tras el paisaje de la conciencia. Bienaventurados aquellos cuya imaginación les avasalla y, aun así, alcanzan a escuchar tras la agonía, el eco sofocado de un pensamiento.

REFERENCIAS

- Aristóteles. (2016). *Poética*. Ciudad de México: UNAM.
- Beardsley, M. (1981). *Estéticas-Historia y Fundamentos*. Madrid: Cátedra.
- Benveniste, E. (2001). *Problèmes de la linguistique générale*. París: Seuil.
- Black, M. (1999). *Modelos y metáforas*. Madrid: Tecnós.
- Black, M. (2001). *Models and metaphors*. Madrid: Tecnós.
- Cassirer, E. (2007). *Filosofía de las formas simbólicas*, Tomo I. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Derrida, J. (1990). *Mythologie blanche (La métaphore dans le discours philosophique)*. París: Seuil.
- Hegel, W. (1999). *Estética*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales.
- Kant, I. (1987). *Crítica de la razón pura*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales.
- Lakoff, G, Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- Le Guern, M. (1973). *Metáfora y metonimia*. Madrid: Cátedra.
- Nietzsche, F. (2011). *Sobre verdad y la mentira en sentido extramoral, Obras Completas Tomo I*. Barcelona: Tecnós.
- Ricoeur, P. (2010). *La métaphore vive*. París: Seuil.
- Saussure, F. (1993). *Cours de linguistique générale*. París: Seuil.
- Wittgenstein, L. (2008). *Tractatus Logicus-Philosophicus*. Madrid: Gredos.

Cruzar al otro lado de la noche o la práctica del “poema de largo aliento”¹

Cross to the Other Side of the Night or the Practice of the “Long-Winded Poem”

Víctor Rodríguez Núñez²

RESUMEN

En el siguiente trabajo se expondrán algunas consideraciones y experiencias en la escritura que concierne al llamado “poema de largo aliento”, en especial como autor de *Actas de medianoche*. En este sentido, no se pretende exponer análisis o conclusiones de corte teórico, sino proponerlo como ejercicio, experiencia de escritura que oscila entre la redacción sin destino o estructura hasta conducir a su consecuente ajuste formal.

Palabras clave: poema, poesía, aliento, escritura, tradición, poema de largo aliento.

ABSTRACT

In this work is will present some considerations and experiences about writing that concerns the call long breath poem, especially as the author of *Acts of Midnight*. Also, it is not intended to present analysis or conclusions in theoretical sense about this poem, but to propose it as an exercise, a writing experience that oscillates, first, between writing without destination or structure, then, until it leads to its consequent formal adjustment.

Keywords: Poem, Poetry, Breath, Write, Tradition, Long Breath Poem.

Estos apuntes se enfocan en mi experiencia como autor del “poema de largo aliento”, *Actas de medianoche*. El texto consta de 2156 versos y está dividido en dos libros, con ediciones separadas en 2006 y 2007, en España, y publicados juntos en un solo volumen en 2008 y 2009, en Cuba y Venezuela. Sin partir de ninguna teoría ni arribar a ninguna conclusión teórica, intentaré describir los hechos y, cuando sea posible, analizarlos.

En pocas palabras, el “poema de largo aliento” ha sido, según esta experiencia, un saludable ejercicio de liberación. Ha resultado una alternativa ante el poema como composición, donde se introduce, se desarrolla y se concluye un tema. Primero, ha permitido escribir a rienda suelta, sin dirección ni destino, y sin estructura. Luego, esa libertad de creación se ha reafirmado en el proceso de reescritura, donde se han seguido principios formales estrictos, como la regularidad estrófica y métrica. Así, la disciplina de la forma ha reforzado la emancipación del contenido, la construcción no de un sujeto, sino de una subjetividad. Este “poema de largo aliento” constituye un caso de poesía dialógica, de novelización de la lírica.

1 Versión de la ponencia presentada en el Congreso Internacional *De largo aliento.../ Le souffle long.../ The long breath...*, Universidad de Toulouse-Le Mirail, Francia, marzo 14-16, 2013.

2 Poeta, periodista, crítico, traductor y catedrático, Cuba, ORCID iD 0000-0002-2811-9420, rnunezv@kenyon.edu

Comienzo contextualizando. Las notas para *Actas de medianoche* fueron tomadas en Austin —Texas, Estados Unidos—, entre el otoño de 2000 y el verano de 2001. En ese tedioso año académico escribí mi tesis doctoral, *Poesía e [in]subordinación*, sobre obras de Gertrudis Gómez de Avellaneda, Julián del Casal, Nicolás Guillén, Dulce María Loynaz, Emilio Ballagas y Cintio Vitier.

En síntesis, estudiaba cómo la poesía cubana había representado los diferentes tipos de condiciones subalternas: nación, clase, etnia, género y sexualidad. También, analizaba poemarios de esos autores en su contexto social y cultural, donde significativamente cada una de esas condiciones había sido relevante.

Fue una medianoche septembrina, cuando no podía dar un golpe más en el ensayo, que salí al balcón de mi pequeño apartamento de estudiante, y empecé a escribir (a mano, como siempre). Lo hice en una libreta amarilla, de las más baratas que se conseguían en la librería de la Universidad de Texas, destinada a tomar notas para la tesis y que aún no había usado. Lo seguí haciendo cada día a esa misma hora (el único momento en que hace fresco en la tierra de la estrella solitaria), hasta que se llenaron las cien páginas disponibles.

En aquellas nocturnas sesiones de escritura nunca me preocupé del qué, ni del cómo, eran simples instantes de descanso, momentos de descompresión mental y física. Tenía otras cosas más inminentes de qué preocuparme, como terminar el doctorado y conseguir un trabajo digno. Así que, por primera vez en mi vida al escribir, solo escribía, practicaba la escritura en su mayor pureza; escribía únicamente como alivio, sin ningún propósito, asunto, orden. Una escritura no automática sino más bien orgánica.

Cuando se terminó la libreta, se acabó también la inspiración o, mejor dicho, la necesidad de escribir (por cierto, debe haber una relación entre el medio que se usa y la escritura que se produce, y valdría la pena aclararla). En mayo de 2001 defendí con éxito mi tesis doctoral, dirigida por el notable poeta y académico uruguayo Enrique Fierro, y conseguí un puesto como profesor de literaturas hispánicas en Kenyon College, donde aún trabajo. Esa libreta amarilla halló la manera de colocarse dentro de alguna de las decenas de cajas que transportamos en un camión de U-Haul desde Austin hasta Gambier, Ohio.

Cuando comenzó la actividad en Kenyon, en agosto de 2001, fui notificado de que ese año solo tendría que dar clases. Aproveché la inusual situación —me había convertido en académico para ser escritor, ¿verdad?— y me dediqué a pasar las anotaciones de la libreta texana a la computadora. Sucedió que a veces de una página sacaba en limpio solo un verso, o viceversa, de una línea salía toda una página.

Cabe aclarar que tampoco en ese proceso de reescritura me impuse otro objetivo que no fuera recrearme en el acto de escribir. Ocupé todo ese entretenido año académico y en mayo de 2002 tenía un manuscrito, compuesto por fragmentos de diferentes tamaños, con más de 300 páginas. Después me fui a Cuba, como hago en el verano desde hace casi dos décadas, y leí por primera vez el material. Ocurrió en la playa de Varadero, en otro ardiente balcón, pero durante las tardes y a la brisa del mar, y me sorprendió sobre todo la unidad interna de aquella fragmentación. Maquinalmente fui agrupando los fragmentos por familias de sentido y, al final, había catorce pilas: supe entonces que había escrito un soneto.

Los dos años académicos siguientes fueron un calvario —la realidad de la docencia universitaria, ¿verdad?— Sin embargo, durante el 2002-2003 fui

capaz de darle forma a *Actas de medianoche I*, y durante el 2003-2004 a *Actas de medianoche II*. Me había dado cuenta de que en aquel soneto desmesurado se tomaban dos posiciones ante la otredad: la diferenciación y la identificación. Y los dos libros giran, en el mismo orden, en torno a esas actitudes —sin ser sistemáticos y mucho menos, temáticos—. Por ejemplo, el amor no es el asunto de ningún poema, sino que (como ocurre en la vida), aparece y desaparece, se mezcla con otras variables

El poeta y crítico español Fermín Herrero acierta al advertir que en este poema no hay, “excepto la pista de las citas iniciales y cierta contigüidad semántica, una línea argumental que permita saber cuál es el contenido” (2007, p. 394). No acierta cuando ve en eso otra manifestación de la “poesía irracional y hermética” (2007, p. 394) de Hispanoamérica —por lo general, el irracionalismo alude a una razón alternativa, y el hermetismo, a un cambio radical de discurso—. Aquí se asume una concepción dialéctica y materialista del mundo que es crítica consigo misma.

Recuérdese que las notas para *Actas de medianoche* fueron escritas al mismo tiempo que mi tesis doctoral. Nunca en mi vida he leído más teoría literaria, y de tendencias más diversas, que entonces. Entre otras hierbas, materialismo cultural, perspectiva de género, crítica de raza, teoría torcida, estudios de descolonización, y sus aplicaciones a la poesía. Es decir, este poema se escribe, en el mejor de los casos, en diálogo con esa teoría literaria —tiene que ver con varias escuelas sin afiliarse a ninguna—. Surge de la tensión entre la frustración como académico de no poder llegar al núcleo duro de los textos que estudiaba, y la satisfacción como poeta de saber que quedaba al menos una cosa irreductible a la razón moderna.

Si algo me obsesionaba cuando escribía *Actas de medianoche*, era el cuestionamiento del yo, del sujeto universal del conocimiento.³ Así lo ha reconocido el poeta y crítico argentino Hugo Mujica, para quien el hablante lírico aquí “no busca el autoconocimiento complaciente, el que lo confirme y afirme; tampoco las conquistas psicológicas con las que demorarse mirándose en su propio reflejo, ni disquisiciones filosóficas que alaben su inteligencia; busca la poesía” (2011, p. 104), es decir, “renunció a *su* ser autor”, al alarde y al privilegio mediante el “mayor desasimiento, el que renuncia al querer decir lo propio, a decir y no a escuchar *ser*, y no [...] simplemente *estar*” (p. 104), y que implica también la dejación “a su saber, a su entender” (p. 112).

En definitiva, hay un radical cuestionamiento del solipsismo, que está en la base de la deshumanización moderna. El hablante lírico “no se cierra en su identidad, en su sí mismo —en lo mismo de sí—, puede ser todo” (2011, p. 111), y el final de la obra, según Mujica, “[n]o es un final, el libro queda abierto, como la verdad cuando es pregunta, como sus páginas en el que ninguna de sus líneas ostenta un punto final” (pp. 112-113).

Durante años creí que no había una tradición del «poema de largo aliento» ni del poema reflexivo en las letras de Cuba. Alguien con autoridad me había convencido de que, al contrario de México, la isla producía al por mayor poemas cortos y emotivos y que esas eran las gracias, los lunares en las mejillas de ambas tradiciones poéticas. Tuve que salir del país, como tantos necesitados, para darme cuenta del error —la mejor manera de acercarse es alejarse, ¿no? —.⁴

3 Más sobre este tema se encuentra en: Rodríguez Nuñez, V. (2011). El poeta sin pedestal. *Revista Universidad Intercontinental*, México, 22, pp. 32-33.

4 Al respecto, ver las siguientes entrevistas: Chávez Rivera, A. (2009). Víctor Rodríguez Núñez: Escobamarga y curujeyes.

En las letras cubanas hay joyas del “poema de largo aliento” como “La isla en peso” de Virgilio Piñera, “Elegía a Jesús Menéndez” de Guillén, “Últimos días de una casa” de Loynaz, “Dador” de José Lezama Lima, y “Sobre el nido del cucu” de Raúl Hernández Novás.

Cuando escribía mi tesis doctoral y *Actas de medianoche* me debatía entre la asunción crítica de la condición de cubano y la conciencia de que el nacionalismo es la más perversa de las ideologías modernas. De esta tensión surge el hallazgo de un lenguaje que me permitió acercarme a la “noche política, no partidista, noche de la *polis*, noche humana” (2011, p. 109), para volver a las apreciaciones de Mujica.

¿Cómo fue que hice de aquellos más de 300 fragmentos un todo orgánico, *Actas de medianoche*? Por medio de la libre renuncia a una coherencia del contenido, y de la libre aceptación de unas reglas de la forma. Para lo segundo, fue crucial el uso del soneto no solo como estrofa, sino como principio de construcción general. Se trata pues, de un libro de sonetos estructurado como soneto, compuesto por 14 cantos de 11 sonetos cada uno. Sonetos hechos con versos de 7, 11 y 14 sílabas métricas, pero donde se evita a toda costa la rima —si es necesario, cambiando el sentido— para mantener el tono coloquial. Se usa aquí el encabalgamiento no solo de versos sino de estrofas —ambos no son receptáculos de sentido, sino hilo o nudo de la trama, del poema como tejido—. Tampoco se emplean los signos de puntuación. Se busca una escritura sin bordes, con orillas relativas como las de un río sin canalizar —en fin, sin más control que el que se imponga a sí misma—. Sí, en la relación entre contenido y forma, al ser dialéctica, la forma deviene tan activa como el contenido.

Asimismo, en *Actas de medianoche* se opta por una poesía dialógica que se aparta del romanticismo, del simbolismo y sobre todo del realismo, así como sus reapariciones contemporáneas. Lo hace fundamentalmente al usar un lenguaje que no pretende ser transparente, simple instrumento de comunicación, y levanta la cabeza dura para hacerse notar, incluso se vuelve protagonista. Un lenguaje que en todo momento recuerda al lector que no se haga ilusiones, que abra bien los ojos, que el texto no es realidad sino representación. Pero un lenguaje que también se sabe no solo reflejo sino materia, y por ende con agencia para cambiar las cosas, con capacidad de transformación. Un lenguaje que, además, no se limita a la tradición poética, no discrimina vocablos, y se abre a léxicos marginados, se democratiza. Un lenguaje que combina la densidad tropológica, (el modernismo, las vanguardias, el neobarroco) con el prosaísmo, el postmodernismo, la antipoesía y el coloquialismo, en busca de un discurso con mayor poder de representación.

Escribir “poemas de largo aliento” implica, entre otras cosas, un replanteo de la relación autor-lector. Al respecto, el crítico cubano Carlos Espinosa Domínguez afirma:

En sus libros anteriores, Rodríguez Núñez había logrado una escritura que pese a estar sostenida por imágenes sugestivas y de gran fuerza, conservaba siempre la capacidad de comunicación con el lector. Es una poesía clara y cálida sin renunciar al misterio, capaz de expresarse con limpidez y con un lenguaje suavemente conversacional sin perder intensidad y aliento lírico. En *Actas de medianoche*, en cambio, su autor opta por un discurso que plantea muchas dificultades de acceso (2007, párr. 4).

Cuba per se: Cartas de la diáspora. Cincuenta escritores cubanos responden sobre su vida fuera de la Isla, Miami, Universal, pp. 479-488. También en: José Ángel Leyva, J. A. (2011). Víctor Rodríguez Núñez: La poesía es algo más que literatura. *La Otra, México*, (14), pp. 39-47.

Además, textos de esta naturaleza son en general desterrados de las revistas, eludidos por los antólogos y temidos en los recitales. Pero vale la pena correr el riesgo, ignorar a los funcionarios académicos, defraudar a los mercaderes de la literatura, desafiar a todos los guardianes del discurso. Vale la pena sobre todo trabajar para y por un lector activo, que participe en la creación del texto.

En fin, de mi experiencia con *Actas de medianoche* puedo sacar algo en claro —o mejor, en oscuro—: el "poema de largo aliento" permite la búsqueda del texto no como unidad de sentido, con una integridad de significado, sino como dispersión del sentido, con una fluidez de significado. Esta forma de escribir poesía ha sido para mí, insisto, una práctica libertadora. Una alternativa ante el poema como composición, donde impera la brutal coherencia. Poder escribir en la más absoluta libertad posible, sin que se imponga nada, sin principio y sin final. Luego, deducir la forma del material poético mismo, y ser consecuente con esa forma. Todo esto se lo debo al "poema de largo aliento", que he seguido cultivando por más de una década.

Después de *Actas de medianoche* he escrito diez obras del género, siete de ellas ya publicadas: *tareas* (2011), *reversos* (2011), *deshielos* (2013), *desde un granero rojo* (2013), *despegue* (2016), *el cuaderno de la rata almizclera* (2017), *y enseguida [o la gota de sangre en el nivel]* (2018). Permanecen inéditos "errática", "la piedra de amolar" y "boquiabierto". Y me propongo en el futuro cercano explorar otros géneros novelizables: el poema en prosa y el haikú.

Creo que la diferencia esencial entre el poema común y el "poema de largo aliento" no está en la dimensión. La dimensión no es, podría afirmarse, la causa sino el efecto —resultado de la siempre ardua negociación entre contenido y forma—. Vale aclarar que en ambos casos solo se admite la síntesis, tanto en el mensaje como en el lenguaje. Y que el caso que nos ocupa no constituye un regreso a la poesía épica sino un paso hacia la novelización de la lírica.

Se podría establecer, en este punto, una analogía con la diferencia (más documentada) entre cuento y novela. En el poema corriente el autor tiene más control del sujeto, no lo suelta casi nunca de la mano y de alguna manera lo subordina. En el "poema de largo aliento" el autor tiene menos control sobre el sujeto y, en cierto momento, se le suelta de la mano. En otras palabras, aquí el hablante lírico logra independizarse del autor, tiene vida propia y alza su propia voz. Y con la subjetividad, su soporte material, su cuerpo: la forma, el lenguaje poético. Como poeta, no me he preocupado por eso sino todo lo contrario: he logrado mi máximo objetivo, cruzar al otro lado de la noche, ser por fin otro.

Gambier, 05 de febrero de 2013-4 de agosto de 2019

REFERENCIAS

- Chávez Rivera, A. (2009). Víctor Rodríguez Núñez: Escobamarga y curujeyes. *Cuba per se: Cartas de la diáspora. Cincuenta escritores cubanos responden sobre su vida fuera de la Isla*, Miami, Universal, pp. 479-488.
- Espinoza Dominguez, C. (2007). Con olor a buena poesía. *Encuentro en la Red*, Madrid, Recuperado de <http://www.cubaencuentro.com/es/cultura/articulos/con-olor-a-buena-poesia-35566>
- Herrero, F. (2007). Veinticinco años del Premio Leonor: Un panorama plural. *Premio Leonor de Poesía: Antología 25 Aniversario (1981-2006)*, Soria, pp. 359-397.
- Leyva, J. A. (2011). Víctor Rodríguez Núñez: La poesía es algo más que literatura. En *La*

Otra, Ciudad de México, (14), pp. 39-47.

Mujica, H. (2011). Todo está al otro lado de la noche. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (736), pp. 103-104.

Rodríguez Nuñez, V. (2011). El poeta sin pedestal. *Revista Universidad Intercontinental*, Ciudad de México, (22), pp. 32-33.

Las relaciones transtextuales que propone *Braille para sordos*, de Balam Rodrigo

The Transtextual Relationships Proposed by Braille for the Deaf, by Balam Rodrigo

Manuel Ernesto Parra Aguilar¹

RESUMEN

En este trabajo se tiene el interés de subrayar la participación transtextual del poema en prosa moderno, y cómo éste hace uso de distintos elementos, tanto visuales como literarios. Se toma como ejemplo el libro *Braille para sordos* (2013), del poeta Balam Rodrigo (Chiapas, 1974) y las relaciones, tanto con la imagen fotográfica, como los aspectos del género ensayístico, participando así, de una tradición de esta forma de escribir poesía en párrafo, a la vez que cuestiona lo legítimo de los referentes aludidos en los paratextos en la obra.

Palabras clave: poema, poesía, prosa, intertextualidad, hipertextualidad, Balam Rodrigo.

ABSTRACT

In this work we have the interest of highlighting the transtextual participation of the modern prose poem, and how it makes use of different elements, both visual and literary. We take as an example the book *Braille para sordos* (2013), by the poet Balam Rodrigo (Chiapas, 1974) and the relationships, both with the photographic image, and the aspects of the essay genre, thus participating in a tradition of this form of write poetry in paragraph, while questioning the legitimacy of the references alluded to in the paratexts in the work.

Keywords: Poem, Poetry, Prose, Intertextuality, Hypertextuality, Balam Rodrigo.

En el año 2012, Balam Rodrigo obtuvo el Premio Internacional de Poesía “Sor Juana Inés de la Cruz”, certamen que convocó el Gobierno del Estado de México, con el jurado integrado por María Baranda, Juan Domingo Argüelles y Elva Macías. El título de su libro, publicado al año siguiente es *Braille para sordos*.

La obra es un conjunto de poemas en prosa que parte de algunas exposiciones fotográficas de Diane Arbus, Louis-Jaques Mandé Daguerre y Joseph Cornell (orden en el cual aparecen en el libro). En palabras de Rodrigo, en entrevista a Fabián Rivera, *Braille para sordos*:

Es un libro en el que intento conciliar el aforismo, el micro ensayo, la reflexión, el collage, la minificción, la fotografía y otras formas de hacer arte, para realizar un montaje lírico, un andamiaje poético, basándome principalmente en la obra de Joseph Cornell (sus cajitas craqueladas) y a partir de ésta, escribir un puñado de

¹ Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, ORCID iD 0000-0052-2125-2871, manueleosmepa@gmail.com

poemas tomando como punto de partida fotografías de Diane Arbus, heliografías y colodiones húmedos de Joseph Nicéphore Niépce y los primeros daguerrotipos de Louis Daguerre (2013, párr. 16).

En el presente trabajo se observará cómo funciona esa propuesta estética en la relación *transtextual* que propone. Por lo tanto, el término transtextualidad será tomado a partir de los postulados de Gerard Genette (1989), quien define a ésta como la trascendencia textual del texto, es decir, todo aquello que se relaciona implícita o explícitamente en un texto en relación con otro. Así, en el caso de *Braille para sordos*, se expondrán dos aspectos de la transtextualidad: uno, la *intertextualidad*, que es una relación de copresencia entre dos o más textos (Genette, 1989) en donde se pueden encontrar las citas, el plagio y la alusión a otro texto; y dos, la *metatextualidad*, que se encuentra en textos a modo de “comentario que une un texto a otro texto que hable de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo” (Genette, 1989, p. 13).

En un interesante ensayo sobre el poema en prosa, Guillermo Díaz Plaja menciona: “Denominamos 'poema en prosa' [a] toda entidad literaria que se proponga alcanzar el clima espiritual y la unidad estética del poema sin utilizar los procedimientos privativos del verso” (1956, p. 3). El incluir a *toda entidad literaria* no parece ser lo más adecuado con este tipo de escritura, sobre todo cuando el propio poema en prosa se encuentra en los límites tanto de la narrativa como de la poesía, causando confusión tanto con el cuento, con el llamado microrrelato,² e incluso con el fragmento y aun con la prosa poética o con el aforismo. Además, “los límites entre versículo, verso libre y poema en prosa, prosa rítmica, novela o drama se hacen cada vez más difusos” (2003, p. 309), señala acertadamente Utrera Torremocha.

De esta manera, a diferencia de toda prosa que proponga alcanzar el clima espiritual y la unidad estética ordinaria, el poema en prosa tiende a ser descriptivo antes de narrado, o incluso, mejor dicho, tiende a ser de situaciones. Es común, en ese sentido, encontrarse poemas en prosa donde la situación prevalece sobre la narración, aunque también existen poemas en prosa (al igual que versificados) narrativos, de aquí que un teórico como Benigno León Felipe apunte que “el poema en prosa queda situado [...] entre el cuento y la poesía versolibrista” (1999, p. 37).³ Es este mismo teórico quien señala que el poema en prosa, cuando menos desde la consciencia al escribirlo como tal, está relacionado con la ciudad y la plástica, ya que Baudelaire intenta continuar lo hecho por Aloysius Bertrand en su *Gaspar de la noche: fantasías a la manera de Rembrandt y de Callot* (1842), no mediante la descripción, sino en la relación que existe entre el hablante y la atmósfera que le rodea, objetos y personas.

En algunos autores mexicanos contemporáneos, sus poemas en prosa dejan de lado el arte plástico como referente, acercándose al fotográfico o plástico, como sucede, por ejemplo, con *Cofre de pájaro muerto* (2014) de Armando Salgado, o *Braille para sordos* de Balam Rodrigo. En tal ámbito, es de sumo interés cómo interviene la transtextualidad de un género que desde sus inicios parte desde la hipertextualidad, con una obra de la que, según Baudelaire, él

2 Se utiliza el término *microrrelato* según la definición de Guillermo Siles, pues “al utilizar este término se incluye el vocablo relato, de acuerdo con los postulados de Mignolo, estaríamos cubriendo un campo mucho más extenso del que admitiría cualquier otra designación” (2007, p. 30).

3 A propósito de la situación en el poema en prosa, Mary Oliver señala que “the prose poem is brief –or perhaps just because it is something other than a poem- it seems more often than not to have at its center a situation rather than narrative” (1994, p. 86), lo cual cumple un papel relevante al momento de considerar las distintas disposiciones del género.

mismo se motiva para hacer la suya con el libro de Aloysius Bertrand, dicho de otra manera, un texto motivado por otro texto, causando así un metatexto.

El aspecto transtextual, entonces, se origina en la hipertextualidad de las imágenes de Rembrandt y Callot que provocan la obra de Bertrand, y que en algunas obras como *Braille para sordos* se expresa mediante la misma fórmula hipertextual y metatextual. De esta forma, Stamos Metzidakis describe dos tipos de intertexto dentro de este género poético: el eco de otros textos o formas y lo que el citado autor denomina *phrasal intratextual repetition* (1986, p. 72), el cual es un mecanismo de repeticiones tanto lexicales como sintácticas, incluso explicativas de —según el autor— la escasa libertad rítmica (1986, p. 74). Esto se trae a colación por el origen mismo del poema en prosa, en cuanto a que el género es en sí un enramado de textos con otros textos, incluso visuales como la pintura o la fotografía.

Ahora bien, si es cierto que algunos poetas, a decir de Utrera Torremocha, ven el poema en prosa como una transición al verso libre (2003, p. 309), algunos otros autores prefieren mantenerse en ese modo de escritura a manera de párrafo, como sucede con Balam Rodrigo y su uso de esta forma poética en la mayor parte de su creación literaria.

Después de las relaciones paratextuales cercanas a las referencias fotográficas y de imágenes, como son los epígrafes, el primer poema de *Braille para sordos* parte con una intertextualidad del poema titulado “Espergesia”, de César Vallejo. Desde este primer poema, Rodrigo prefigura lo que será —cuando menos la primera sección, titulada “La jaula de los espejos”— el contenido del libro: una relación entre la imagen fotográfica y la poesía. Además, se incluyen citas a pie de página, a modo de explicación o detalle de información, lo cual abre otra puerta interpretativa del libro: ¿Se está frente a un texto poético porque los paratextos lo dicen, o se está frente a un ensayo poético sobre la imagen?

En esta primera sección, compuesta de 16 poemas fragmentados, los poemas son de asociación libre, privilegiando la imaginación creativa: “Hermana del viento, la poesía es gemela de la sangre” (Rodrigo, 2013, p. 22); o como el poema cuatro, el cual refiere al pasaje bíblico de David y Goliat; sin embargo, también Balam Rodrigo se aventura a ofrecer una opinión sobre las fotografías: “sus imágenes son el rostro de la melancolía” (p. 26); “Una fotografía es un látigo de luz que fustiga nuestros ojos” (p. 34); “Toda fotografía de Diane es un juguete poético, un fragmento de la eternidad” (p. 37); “Una fotografía es un organismo de luz que atrapa la belleza desmembrada” (p. 42).

Frases, notas a pie de página, Ícaro,⁴ la Biblia; David y Goliat, Salomé y la cabeza de Juan el Bautista en bandeja de plata (Rodrigo, 2013, p. 33) en donde Diane es Salomé que corta la cabeza a través de su arte y pone al lector (o lectores) en bandeja de plata; el mito griego de Perseo y Medusa⁵ para luego regresar a la Medusa y la referencia explícita con “Cabeza de Medusa” (1597) de Caravaggio; pero también puede ser “Judit y Holofernes”, o “Salomé con la cabeza de Juan el Bautista” (1607).⁶ Dice Rodrigo: “Somos las sombras proyectadas por la hoguera de su cuerpo en la caverna de Platón, cercenadas cabezas de Caravaggio entre las manos insomnes de Diane” (2013, p. 48).

4 El mito griego de Ícaro es un tema constante en la obra de este autor, pues incluso uno de sus libros lleva por título *Icarías* (2008) y expone el tema del querer y no poder alcanzar, la caída en el intento por alcanzar el deseo.

5 Mito al cual, por cierto, mezcla con la mujer de Lot, el cual se puede leer en Génesis 19.

6 También cabe añadir, dentro de esa relación transtextual que propone, el que el autor retome un refrán español: “Cría cuervos y te sacarán los ojos”, a lo que Rodrigo señala, aprovechando el obturador de la cámara de Arbus: “Cría ojos verdaderos y te sacarán los cuervos del corazón” (2013, p. 70).

La segunda sección de *Braille para sordos*, además de incluir fotografías, se compone de cuatro poemas fragmentados y lleva por nombre “*Collages oníricos*”;⁷ los títulos de los poemas son extensos, descriptivos, a la manera de los retratos o bodegones decimonónicos, como por ejemplo el primer poema:

Daguerrotipos revelados –en sueños– con nieblas de mercurio y luz de luna coloidal en los que hállanse cifrados: a) anagrama sobre cuaderno de nieve, y b) jardín vagabundo La biblia es otro referente, con el pasaje de David contra Goliat c) Heliografía decimonónica; Joseph Nicéphore Niépce (Divertimento en el trópico, 1830) (Rodrigo, 2013, p. 87).

La tercera sección, titulada “Braille para sordos (dos lenguas de mercurio para Caronte)” está compuesta por dos poemas. Cabe mencionar, que en esta sección la estructura se repite: fotografía y después el texto. “La noche es una hermosa mulata que baila salsa en torno al fuego y nada mira sino el abismo en llamas brillando en mis ojos” (p. 103), dice el primer poema de esta sección y, como es de suponerse a estas alturas del libro, antes del poema se encuentran dos retratos (a cargo de Louis-Jacques Mandé Daguerre) de Eloise Johnson Bennett, una mujer afroamericana. El libro termina con la fotografía que se conoce como “Boulevard du Temple” (1838) de Louis-Jacques Mandé Daguerre.

A decir del libro, la estructura es hasta cierto punto mecánica: una fotografía y después el poema fragmentado en a), b) y c). Más allá de la estructura de la obra, se puede decir que se trata de poemas ensayo sobre la fotografía, en el que —como en todo ensayo— se puede o no estar de acuerdo con lo que expone, haciendo su discurso un tanto excesivo poético, buscándole aspectos imaginativos o creativos, como, por ejemplo, “La belleza es un ramo de sanguíneas lenguas que lame las orillas menguantes del corazón enjaulado en una fotografía” (p. 54), o bien “Una fotografía es más fiel que la muerte, incluso más que nuestra sombra” (p. 65); “La belleza está en los ojos de quien la mira. Este adagio es inútil para el ciego, y más inútil aún para el fotógrafo” (p. 77) o este otro: “Después de mirar sus fotografías deberíamos cambiar el antiguo adagio por este otro: *El corazón está en la mira —o en las fauces babeantes— de esa belleza llamada monstruo*” (p. 78).⁸

Tal vez sea el poema siete el más referencial, esto en cuanto a desarrollar una trama a través de la imagen en la fotografía de Diane Arbus, “Mexican dwarf in his hotel room in New York” (1970), en él, la voz poética se mantiene un tanto más cercana a una tradición del poema en prosa, ello mediante un monólogo dramático del hombre retratado. Cuando se dice *tradición* del poema en prosa no se hace referencia a una tradición exclusiva del mexicano autor, ya que, él mismo, parte desde los orígenes del poema en prosa, el cual supuso una forma distinta de ver, de oír lo que se consideraba particularmente como poesía, orígenes que se buscaron como una transformación contra las formas establecidas mediante una *exploración personal*, como señala Octavio Paz, quien dice que la poesía contemporánea “no rompe con la vanguardia: la continúa y al continuarla la transforma. No se trata pues de un movimiento, una escuela o siquiera una tendencia: es una exploración personal” (1991, p. 139), lo cual también se ve en manifestaciones actuales del poema en prosa, con autores que exploran no tanto el discurso pictórico sino fotográfico, como se observa con Balam Rodrigo.

⁷ La cursiva es del autor.

⁸ Las cursivas son del autor.

Por lo anterior, a diferencia del poema en prosa pictórico tradicional,⁹ en *Braille para sordos* su autor se ocupa de describir o, mejor dicho, crear una situación en ocasiones y en otras de narrar, y a partir de ello desarrollar sus obsesiones personales, porque basta recordar que en el poema en prosa pictórico “puede apreciarse una configuración estructural que tiende a la inmovilidad, al estatismo” (Ruiz, 2016, p. 74), y en el poema en prosa lo que se busca es representar lo inmóvil de la pintura lo mismo que una totalidad sincrónica en el lector (Ruiz, 2016, p. 76), aunque en casos de autores contemporáneos ese efecto se realice mediante el uso de la fotografía, como se percibe con *Braille para sordos* y las situaciones estáticas que desarrolla, oscilando entre la narración, la descripción y la situación. En el propósito del estatismo, Carlos Francisco Monge menciona que “la preferencia por el arte pictórico llevó a que el poema en prosa se convirtiese en un mester descriptivo. El mundo no se narra; se describe, se muestra como espectáculo y como imagen” (2010, p. 133), lo cual predomina en los poemas en prosa de la obra.

En este libro, Balam cumple con el propósito de poema en prosa en sus distintas disposiciones, las cuales son las mismas que en un poema versificado: lírico, descriptivo, creador de una situación, narrativo. De hecho, para el autor, la parte fotográfica parece estar de más, pues predomina la parte reflexiva de Rodrigo acerca de lo que la voz poética observa, incluso con la palabra detiene ese instante atrapado por la fotografía que es el estatismo, ya que describe el acto mismo de fotografiar: “Aprieta el obturador y rebana la sangre, decapita el olvido y sirve nuestra cabeza risueña en bandejas de celulosa” (2013, p. 33).

En este sentido, podría decirse que de alguna manera *Braille para sordos* parte de la ecfasis, y en ello concuerda con Valerie Robillard cuando menciona que la *ecfrasis* es: “Un marco conceptual bastante prometedor y que podría ser usado para ayudar a definir y diferenciar diversos tipos de interacción entre las artes es aquel que pertenece al campo de la intertextualidad” (2009, p. 31), lo anterior en el sentido de que se parte del hipertexto, esto es, un texto previo que motiva a otro, en el caso del poema en prosa, y en el caso de Balam Rodrigo se hace *uso* (referencialidad) de algunos elementos en las fotografías, lo cual es importante para aclarar o visualizar qué tantos elementos son los que el autor utiliza en su metatexto, los cuales solo son parte de un mecanismo de apoyo, empero no son en sí fundamentales para la comprensión del texto, es decir, que son en mucho menor medida de lo que se podría suponer en un inicio. El poema “ofrece un comentario, pone en perspectiva e interpreta el pre-texto, elaborando así una conexión entre los dos textos y tematizando su diferencia” (Robillard, 2009, p. 34), la cual es más de lo que se puede pensar en una vista panorámica del libro.

Ya Luz Aurora Pimental señalaba respecto a la ecfasis, que las “descripciones vívidas tendieron a organizarse en torno a objetos plásticos de tipo figurativo, a tal grado que el concepto acabó significando únicamente la representación verbal de un objeto plástico” (2003, p. 281). En esa *interacción creadora*, dice Pimentel se puede apreciar una ecfasis referencial genérica, la cual, sin designar un objeto preciso, “proponen configuraciones descriptivas que remiten al estilo o a una síntesis imaginaria de varios objetos plásticos de un artista” (p. 284).

9 Poema en prosa tradicional, el cual, en el mayor de los casos, se ocupa de reflexionar o contar una anécdota por medio de la ecfasis. En este sentido, se difiere de Claudio Archubi (2017) cuando señala de *Braille para sordos* que se trata de una ecfasis referencial, sino más bien, en todo caso, se trataría sobre una ecfasis genérica, como se expondrá más adelante.

Según Cynthia M. Peña, en una lectura concienzuda “pueden apreciarse las características que definen al poema en prosa: concisión temática, brevedad, anécdota inconexa, preeminencia del estado anímico del hablante, entre las más importantes” (2003, p. 38), y estas características son justamente las que comparte *Braille para sordos*, mediante la exploración personal del género que tiene su autor. Por ello, al hablar de esta obra se puede hablar de un poema-ensayo acerca de lo que observa, de lo que describe, y las fotografías solo son referentes a lo que la voz intenta exponer en la situación que se crea.

Después de las relaciones transtextuales del libro, *Braille para sordos* privilegia su puesta con base en las referencias, las imágenes descriptivas y emotivas que surgen a raíz de lo que el autor ve y experimenta, para luego exponer sus obsesiones. Dentro de las relaciones que propone esta obra se encuentra que a cada división de contenidos antecede una imagen visual, como exponiendo su autor a lo que el lector encontrará, lo cual es, el referente mismo de la imagen en el contenido a exponer. ¿Cambiaría la interpretación de los poemas si las fotos no estuvieran ahí, es decir, sin los referentes inmediatos? La respuesta inmediata es que sí, salvo contadas excepciones. En otras palabras, en la mayoría de los casos estas fotos y referentes son solo excusa para que el autor se explaye imaginativamente acerca de lo que ve, y, por lo tanto, la imagen solo parte de ella para exponer su punto de vista, su opinión.

Ya Gutiérrez Vidal había apreciado que, en *Braille para sordos*, “quizás el mayor acierto de su autor ha sido ensayar desde la ventana la poesía de la obra de Arbus como espejo. Así, el poema ha de volverse documento para permitirle a la fotografía ser poema” (s.f., párr. 4), e incluso más adelante señala: “Balam Rodrigo tiene un reencuentro *sui generis* con su imaginería personal” (párr. 7).

Desde su forma de ver y experimentar la poesía, continuando la tradición del propio género, tradición que como se ha mencionado, parte desde el aspecto visual y/o musical, el poema en prosa hispanoamericano del siglo XXI continúa por esa misma línea sin negar cierta influencia en cuanto al planteamiento inicial del poema en prosa, no obstante, también con cierta estructura personal, incorporando elementos narrativos, descriptivos, situacionales, como se ha explicado hasta este momento. Balam Rodrigo expone poéticamente algunas de sus obsesiones a través de las personas retratadas en las imágenes de los fotógrafos mencionados. Señala Rodrigo en entrevista a Fabián Rivera, respecto al libro, que su intención fue:

retomar, por un lado, mi pasión por el arte plástico, por las cajitas craqueladas y construidas mediante la técnica del collage y el montaje, y por otro, volver a mi afición por la fotografía y las técnicas antiguas para preservar imágenes (2013, párr. 5).

Por lo anterior, *Braille para sordos* propone una lectura cuyo referente no es propiamente la fotografía en el libro. Las imágenes incluidas no necesariamente son puertas de significación del texto escrito, incluso este segundo son descripciones aleatorias para exponer su punto de vista sobre tal o cual suceso, sobre lo que es la imagen, la poesía. Así, la lectura transtextual que puede proponer el poema en prosa tradicional o pictórico (fotográfico en el caso de *Braille para sordos*) en el libro de Rodrigo es mera excusa, lo cual no desmerita al libro, sino que abre la puerta a nuevas interpretaciones del género.

REFERENCIAS

- Archubi, C. (2017). *Del caos a la intensidad*. (Vigencia del poema en prosa en Sudamérica). Buenos Aires: Hijos de la lluvia.
- Díaz-Plaja, G. (1956). *El poema en prosa en España: Estudio crítico y antología*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Gutiérrez Vidal, C. A. (s.f.). *Braille para sordos*, de Balam Rodrigo. Texto inédito.
- León Felipe, B. (1999). Características formales y modalidades de la poesía en prosa. *Estudios Humanísticos*. (21), pp. 33-44.
- Metzidakis, S. (1986). *Repetition and Semiotics: Interpreting Prose Poems*. Birmingham: Summa Publications.
- Monge Meza, C. F. (2010). Sobre el poema en prosa en Costa Rica. *Letras*, Vol. 1 (47), pp. 127-146.
- Oliver, M. (1994) *A Poetry Handbook*. Nueva York: Houghton Mifflin Harcourt.
- Paz, O. (1991). *Convergencias*. Barcelona: Seix Barral.
- Peña, C. M. (2003). Breves apuntes sobre el devenir histórico del poema en prosa en España e Hispanoamérica. *Céfiro: Enlace hispano cultural y literario*, Vol. 3 (2), pp. 34-43.
- Pimentel, L. A. (2003). Ecfrasis y lecturas iconotextuales. *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*, (4), pp. 205-215.
- Rivera, F. (3 de mayo de 2013). *Ante la incertidumbre poética [Entrevista a Balam Rodrigo]*. Recuperado de <http://www.cuartopoder.mx/ante-la-incertidumbre-poetica/>
- Robillard, V. (2009). En busca de la ecfrasis (un acercamiento intertextual). *Entre artes, entre actos. Ecfrasis e intermedialidad*. Ciudad de México: Bonilla Artigas-UNAM.
- Rodrigo, B. (2013). *Braille para sordos*. Toluca: Fondo Editorial del Estado de México.
- Ruiz Soto, A. (2016). *Los orígenes del poema en prosa. Un cambio de paradigma I. Francia*. Ciudad de México: Semiología Editores.
- Siles, G. (2007). El microrrelato hispanoamericano. *La formación de un género en el siglo xx*. Buenos Aires: Corregidor.
- Utrera Torremocha, M. V. (2003). Ritmo y sintaxis en el verso libre. *Rhythmica: revista española de métrica comparada*, (1), pp. 303-334.

GALERÍA

Flor Aguilar López
Juchitán, Oaxaca, 1976

Flor se formó como diseñadora gráfica en la Universidad de Guanajuato, México. Desde entonces, ella se ha desempeñado como ilustradora en distintos ámbitos, que van desde la esfera cultural a la gubernamental. También ha colaborado con la iniciativa privada (específicamente en despachos de diseño gráfico). La oaxaqueña define su trabajo como: “Una gran pasión por traducir ideas, conceptos e historias en forma y color. Además de que tengo como interés primordial la creación de personajes expresivos que abracen la magia de aquellos aspectos comunes, que se convierten en extraordinarios a través del arte. Tengo como objetivo el despertar sentimientos en los corazones y las mentes del público; es decir, me importa que la experiencia estética ayude a interiorizar el mensaje que busco proyectar”.

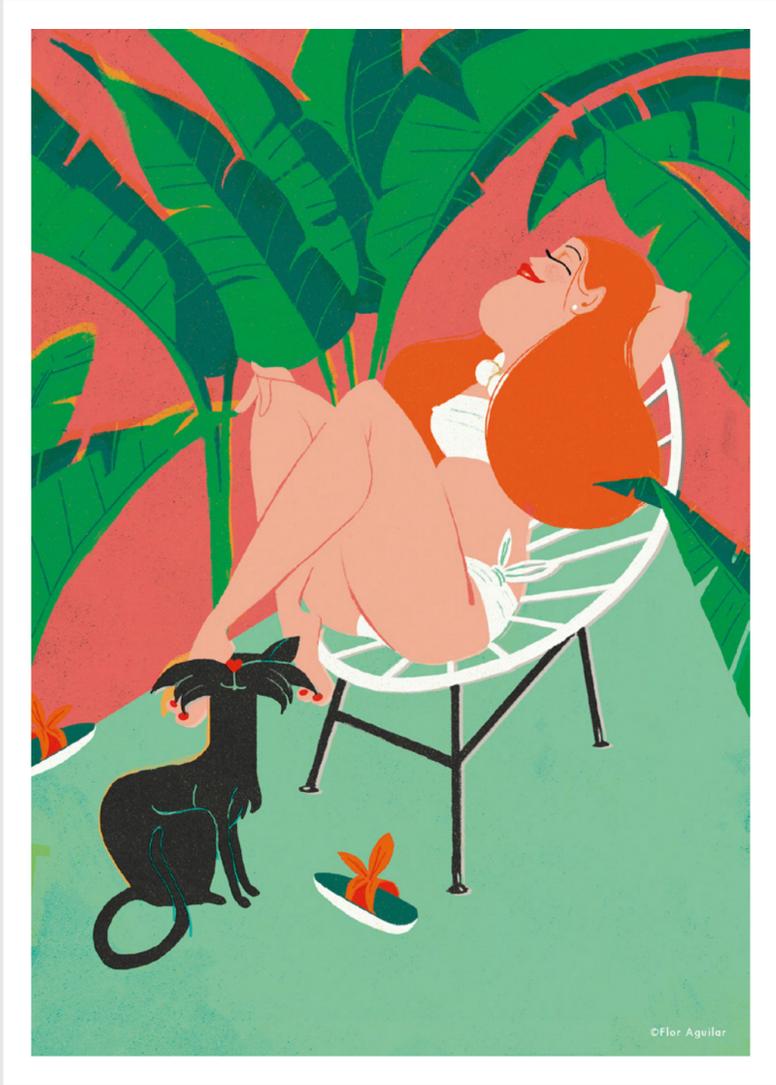
Las colaboraciones de Flor se han llevado a cabo, principalmente, en espacios europeos, pues, actualmente y desde hace un par de décadas, ella se encuentra viviendo en Bélgica. Por citar algunos ejemplos, sus propuestas como ilustradora pueden apreciarse en *Chapter89 Magazine*, USA (2019); *Ibrand Studio*, en el artículo “47 diseñadores creativos. Cartas de presentación que inspiran” (2016), UK; *Behance Pantone Canvas* (2015), ilustraciones para el libro de niños “Somos una estrella” (obra escrita y publicada por Liesbet Van Gastelum en Bélgica). En su faceta como artista visual (pintura e ilustración), Flor ha participado en varias exhibiciones grupales, de las cuales se destacan: *Picturale, Ronse “Circus”,* Bélgica (2019); Bienal “Ayotzinapa: un rugido de silencio” (2016), organizada por Francisco Toledo y el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (exhibición presentada en el Museo de la Memoria y la Tolerancia, el Museo Franz Meyer, la Universidad Iberoamericana campus Ciudad de México, el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca y el Centro de estudios de Gráfica Política en Los Ángeles, California); *Division Art* (2017), en Los Ángeles, California, USA; *Galery Art Base*, en el Festival Internacional de Mujeres en los Comics, en Bruselas, Bélgica. Debe destacarse, de igual forma que, en el 2016, Flor Aguilar López se hizo merecedora de “The European Newspaper Award”, en la categoría de ilustración.

GALERÍA

FLOR AGUILAR LÓPEZ



Tequita
2020

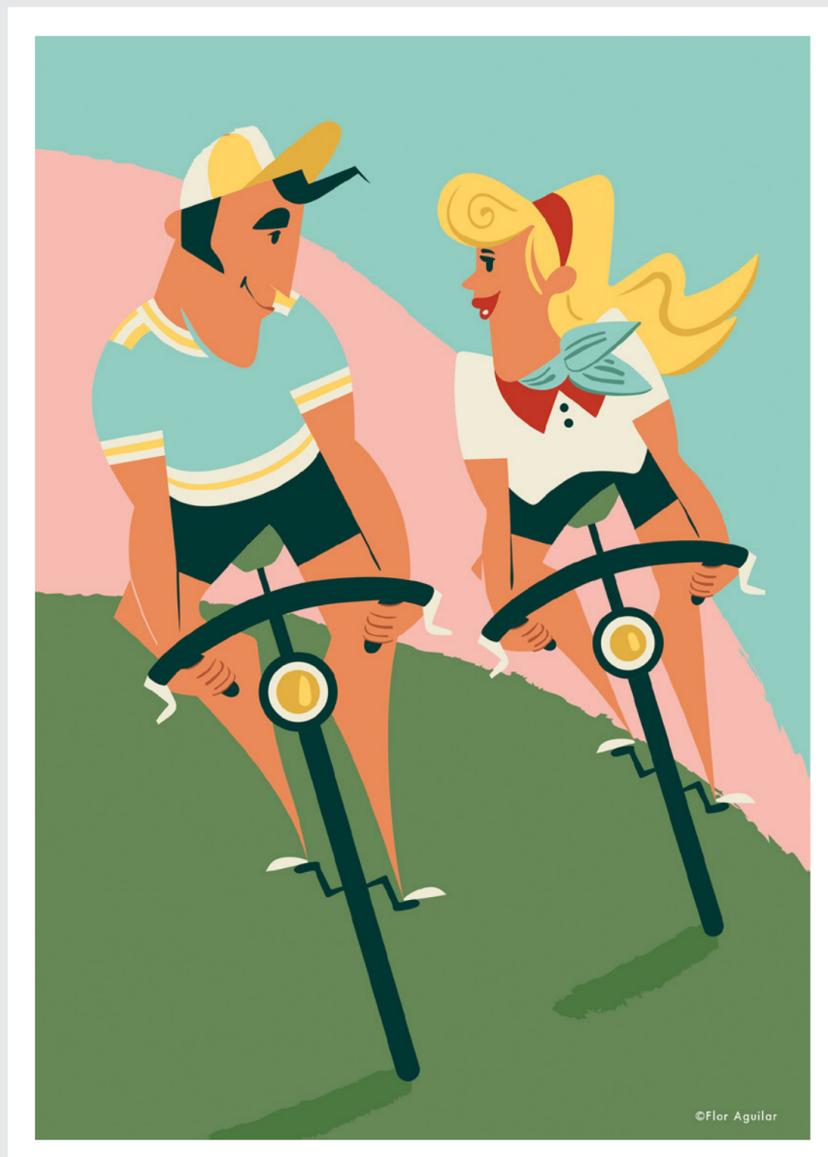


Acapulco chair
2020

Graffylia



Walking the dog
2020



Bicis
2019



El ao 2525
2017



Ayotzinapa
2016

Guillermina Cuevas o la poesía gótico-tropical

Engracia Licea Jiménez¹

Recientemente se rindió un homenaje a la poeta colimense Guillermina Cuevas, en el primer Festival Internacional de Poesía, Comala, Pueblo Blanco. Este hecho me ha cautivado y, por tanto, motivado, para dedicarle unas modestas líneas y sumarme también a esta merecida distinción.

La obra de Guillermina se defiende sola, debido al contraste de su dulzura y sus más enérgicas afirmaciones relampagueantes y llenas de congruencia a lo largo de toda su trayectoria como escritora. Además, ha sido también tallerista por muchos años en Colima, aportando, bajo su tutela, varias generaciones de poetas forjados con la suavidad y el rigor de sus enseñanzas y preceptos poéticos. Entre sus pupilos más destacados figuran nombres como los de Krishna Naranjo o Gabriel Govea, referentes literarios a nivel nacional en la actualidad.

Fue en esos talleres donde gravitaban las más entrañables anécdotas con poetas de su generación. Por el aire de sus recuerdos e improntas aparecían principalmente las figuras de Víctor Manuel Cárdenas y Marco Antonio Campos, compañeros de batallas y de íntima amistad en diferentes festivales y eventos poéticos que han marcado la literatura de Colima. Precisamente, en una recién visita de Marco Antonio Campos por el estado, el poeta de *Dime dónde, en qué país* recordó su gran deuda con Cuevas y con nuestra entidad: escribir un poema para esta tierra. Dicha posibilidad de escritura —argumentaba Campos— fue frustrada un día cuando entusiasmado se acercó al maestro Cárdenas para mostrarle su poema colimense, a lo que éste le advirtió: “no porque se mencione ‘palmera’ se sabe que se ha escrito un buen poema a Colima”, el resultado: el poema quedó destrozado por las manos de Campos y en un bote de basura.

Pero no así sucedió con nuestra poeta Guille, como le decimos cariñosamente, pues ha escrito, justo en ese dimensional paisaje colimense que emerge en sus versos musicales, la vivacidad de una vegetación de impecable y eterna fertilidad. En Guillermina Cuevas surge el poema a manera conversacional con miras a una epifanía. Dueña de una voz sutil, pareciera que por sus palabras se asoma una tímida observación del mundo, y en un instante, magistralmente, se torna en una reflexión profunda, recóndita, llena de una aguda afirmación irónica y, por si fuera poco, con sorprendente sentido del humor:

Y si me encierro a escribir,
si me alejo del mundo, si rechazo
la vida social, sus glamorosos rituales,
si vivo en la pobreza o en la austeridad,
si acepto que alguien pague mi escritura
y me abrigue y me alimente
¿me entrego al oficio o traiciono a la patria?

Asimismo, Guillermina Cuevas ha escrito narrativa y poesía con títulos como

¹ Poeta mexicana, México, ORCID iD 0000-0003-0544-8122, grace-licea@hotmail.com.

Piel de la memoria (1995), *Del fuego y sus fervores* (1996), *Apocryphal blues* (2003) y la última publicación del poemario *Musitante delirio* (2014). Justo en este último no he podido dejar de sentir cómo se erige una iglesia como la del Jardín de San José: pequeña, modesta, bajo un cielo intensamente azul, la blancura de sus bancas del jardín que lo rodea, una fuente salpicando las alas de las palomas, la verde vegetación que respira y nace insospechadamente por los rincones de cualquier muro.

He querido mencionar específicamente la iglesia de San José, porque se dice que su arquitectura es particularmente irrepetible en otro lugar del mundo, bautizándola como un monumento gótico-tropical. Creo sentir, entonces, con la poesía de Guillermina Cuevas, esa imagen matizada en cada verso del poemario, siempre presente en los ojos poéticos: la presencia del trópico colimense, con su delicada y profunda percepción de la vida que le acontece:

Vamos ya
larga distancia
(se llama así mi enredadera)
otro muro ha de sentir
tus verdes hojas
otra casa ajena
dormirá sin frío
con el abrigo que tejes
por las noches.

No está de más recordar cuando Miguel Galindo mencionó alguna vez que “el calor constante y elevado, la humedad que dificulta la transpiración, la atmósfera haciendo presión de catorce toneladas sobre el individuo, dan por resultado una cierta lasitud corporal, una pereza material e indolencia intelectual”. Si a esta descripción implacable de esta pequeña tierra sumamos los versos de Guillermina Cuevas, tendremos por respuesta la fuerza con la que al menos en este pueblo del suroeste mexicano se manifiesta la presencia de un Yo universal en la escritura. Un Yo universal que se alza a la luz del trópico, que dilata las pupilas y afecta la pronta maduración de las mujeres; un Yo universal que circula irremediabilmente en la despabilación masculina.

Finalmente, un Yo universal que inexorablemente pasa por estos fenómenos cotidianos imperceptibles a los ojos comunes, pero no a la mirada de los poetas locales. El poema anteriormente expuesto, presente en *Musitante delirio*, representa con una justicia digna y admirable esa humedad, esa indolencia intelectual de Guillermina Cuevas concluyendo contundentemente:

Si nos bastaba el amor, el juego
los frutos que los más osados cortaban,
si era tan fácil sentir el miedo y soñar,
expresar el gozo y sorprendernos
si era enorme el mundo,
infinito y azul el horizonte
si las sombras movían los corazones
si el dolor era un mal pequeño y pasajero
¿por qué ahora, bien vestidos, grandes, viejos
decentes a la sombra acostumbrados
vamos lánguidos, solemnes, abatidos?

Esa es la voz de nuestra tierra, la voz de nuestros poetas de este lado pequeño del costado de México, la voz de una de nuestras poetas fuertes, Guillermina Cuevas.

*Discurso sobre ese otro lugar de las hadas y las brujas*¹

Carlos Fernando Corona Torres²

No resisto la tentación de iniciar esta presentación de la trilogía de Toledo con la mención de un autor y de un concepto. El autor es John Ronald Reuel Tolkien y no, no estoy pensando en platicar sobre *El hobbit* ni en reseñar la saga de *El señor de los anillos* ni en referir alguna de las baladas o narraciones menores de su descomunal obra mitográfica. Estoy pensando en su breve ensayo *Sobre los cuentos de hadas*, de 1947. Y me vino a la mente el gran y complejo Tolkien porque, como él, Toledo es profesor y conocedor de literatura y filología en más de una lengua; como él, Toledo es poeta en el sentido de recreador y reformulador de mitos; como él, Toledo habla con las hadas y las plantas (que, si no son lo mismo, son entes emparentados), para al final llevarlas al ámbito de su constelación verbal.

El concepto, por su parte, que no resisto mencionar es el de un vocablo inglés que, merced en gran medida a la magia originaria de esa lengua (entre la plasticidad y el juego de acomodados, germen de trabalenguas y acertijos), puede ser dicho de un modo o de otro con solo decidir dónde cortar la palabra para decir dos pequeñas y certeras. Pensando en ese concepto inglés, estuve a punto de verterlo sobre el título de este escrito en una suerte de versión castellanizada, que iba a desmerecer en absoluto. Y es que casi me decidí a escribir *no lugar* en vez de *otro lugar*. La idea iba a servir, pero no pensamos así en nuestra lengua de Castilla. Con todo, sospecho que ese *no* locativo inglés tiende a veces a querer decir *otro*. Pues bien, el concepto que no resisto mencionar para provecho de la trilogía de Víctor Toledo se escribe así: *n-o-w-h-e-r-e*. De suerte tal que podemos decir *no where* (ningún lado) y *now here* (ahora aquí -el *hic-et-nunc* latino-) en la fascinación tentadora de decir ambas nociones al mismo tiempo.

La cuestión es que, como las visiones de *El Aleph* de Borges, las ideas en este discurso y en todos deben ser captados por nuestra humana naturaleza de modo sucesivo y nunca simultáneo. Así es un paisaje o una pintura de Brueghel el Viejo, así es el escudo de Aquiles o un mosaico árabe. Nuestra esencia conlleva el triste sino de no poder captar el mundo de un golpe simultáneo. Somos recopiladores, coleccionistas de sensaciones y vivencias, y nuestra condena es enumerar, enlistar toda la vida. Sin embargo, hay un lugar, un otro lugar, que, siendo ningún lado, es aquí y ahora. En ese *hic et nunc* que es ningún sitio viven las hadas, las brujas, los naguales y los duendes.

Explico con más calma: no ocurre, como se nos quiere hacer comprender desde niños, que exista un *mundo real* del que no tenemos que dudar y desde el cual, por una especie de concesión fanfarrona y por puro entretenimiento cuando mucho educativo, se crea una ficción —y ahí morará la literatura, junto a toda arte— bajo el acuerdo (más aun, *consenso*) de que lo disfrutaremos,

1 Reseña sobre Toledo, V. (2018). *El alma y la inmortalidad*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

2 Universidad Nacional Autónoma de México, México, ORCID iD 0000-0003-1192-9205, fernando.corona@live.com

mas no nos lo creeremos. Así entendemos social y civilizadamente la ficción y encima estamos dispuestos a no hablar de ello jamás. Decir que uno vio o creyó ver o llanamente creyó en sirenas o ángeles nos convierte cuando mucho en Quijotes y comúnmente en orate.

Tolkien ya en 1947, al preguntarse qué era un cuento de hadas, recurría al *Oxford English Dictionary*, para acabar citando respuestas de 1750: “a) un cuento sobre hadas o, de forma más general, una leyenda fantástica; b) un relato irreal o increíble; y c) una falsedad” (1994, p. 10). ¿Somos entonces seres cabalmente racionales que encuentran placer o pasatiempo en crear y contarse, por generaciones incontables, historias irreales? Es decir, ¿creemos que un relato falso, en el que aceptamos que todo es fantasioso, tiene una función con todo útil y hasta formadora? ¿Ése es el acuerdo, decirle a un sujeto “emociónate, pero no te lo creas, no es más que un placebo y la realidad es inalterable, el mundo ya está sabido y probado, no hay más qué crear, no creas en tarugadas”? ¿Ése es el acuerdo? Porque, si es así, renuncio no solo a la literatura, sino a la sensibilidad humana. Sería no más que un sabotaje mental para pasarla bien a ratos y afianzar más y mejor el estamento social: la realidad.

Felizmente, Tolkien dedica párrafos largos en su ensayo a hablar de ese otro lugar que llama País Peligroso, Reino Peligroso o Fantasía y que parte de una palabra que califica de riesgosa: *sobrenatural*, “a menos que ‘sobre’ se tome meramente como prefijo superlativo. Porque es el hombre en contraste, quien es sobrenatural (y a menudo de talla reducida), mientras que ellas [sc. las hadas] son naturales, muchísimo más naturales que él” (Tolkien, 1994, p. 11).

El otro lugar, pues, el no lugar, ese aquí ahora y ningún sitio a un tiempo, Fantasía, Utopía, Nunca Jamás, Más Allá, Jardín de las Orquídeas Susurrantes, País de las Maravillas, Liliput, Otro Lado del Espejo, Ojo de Agua, Zona de Silencio y un largo etcétera que es el repertorio para decir Mundo Alterno o Mundo Interno, no puede sino ser la demarcación o dimensión contraria al Mundo Subalterno que llamamos realidad y que solo sirve para darle uso, utilidad, comercio.

Desde el *otro lugar* nos habla Víctor Toledo para construir una trilogía rotunda y deslumbrante. El poeta y el ensayista (el pensador, mejor aún) va a ese lugar y se regresa para tratar de describirlo. El asunto peliagudo es que de esa zona no se vuelve sin el maleficio de Casandra: “sabrás las cosas de ese mundo —le habrá dicho acaso Apolo a Toledo—, pero no te creerán”. Y es que del reino de ese *Au-Delà*, que es el de las hadas, de ese inframundo al que hay que descender con y como Orfeo, de ese vuelo de las brujas que es el de la liberación del afianzamiento que es el cuerpo y la materia, no se puede volver con la palabra, sino con la experiencia.

Como en los otros tantos planos iniciáticos (éste lo es por excelencia, porque es el volver a la esencia y despertar en ella para ver), no hay más que hacer aquí que invitar a la experiencia. Así queda plasmado este lenguaje y es, en consecuencia, más invocación y oráculo que texto y explicación.

Víctor nos lleva al lenguaje de las hadas, a la Tierra Incógnita y Sagrada donde hay de ingreso un Aqueronte y expone demarcando que “primero fueron las grandes serpientes” para cerrar el conjuro con la eternidad y el infinito. Es una tierra llena de sueños, drogas, plantas, locuras, cantos, rocíos, grutas, hongos. Y ahí vamos con él, guía y chamán, por el único vehículo posible: el verso, el lenguaje.

De bardo y druida, Toledo se transmuta en psicopompo —por la bendita labor de ser quien envía las almas (¿a dónde?, a su lugar, al inframundo, de donde se salió para estar en real mundo, es decir, el no lugar, el que no debería ser, donde no se debería estar)—. Así, el segundo tramo de la serie, *El secreto de Orfeo*, permite al autor llevarnos por un trayecto entre literario, arqueológico y mitográfico, por los vericuetos del misterio de por qué bajó el poeta divino de Tracia (el poeta por antonomasia) a los infiernos (que no son, aunque el cristianismo y Dante lo quieran, la región de las penas y los castigos).

Como en *La poesía y las hadas*, el primer tomo, el viaje órfico inicia con “el ser de la serpiente”, pasa por la gruta del hada Guadalupe y revela el mayor de los espejos: “el mundo al revés”, donde la muerte es vida y la vida es muerte, para llegar al fin a descubrir el secreto del poeta mítico por excelencia: “la vida es sólo ilusión”. Y, punto casi final del segundo tramo, no pasa el autor a los obsequios anexos (poemas a Orfeo, opúsculos e iconografía) sin soltar la aseveración máxima que hace engarce con el tercer tramo de la serie: “el alma vuela porque regresa a su unidad”.

En esta afirmación del segundo tomo se concentra el meollo fundamental del libro tercero: *El vuelo de las brujas*, que nació literariamente como pregunta también. Si el segundo tomo es de suyo ¿por qué desciende Orfeo a los inferos?, el tercero es ¿por qué vuelan las brujas? Y he aquí un recorrido entre narrativo y testimonial, casi periodístico, entre testigos, referencias, pláticas, interpretaciones, citas a lo largo de culturas distintas: desde los parajes de la chamana María Sabina hasta Lao Tsu o la Noche de Walpurgis. Los temas claves son la inmortalidad y lo sobrenatural (claro, más mexicanizado todo entre naguales y toloaches).

Víctor Toledo nunca deja de ser poeta ni de saberse en los terrenos del *Otro Mundo*, el *No Lugar*. Canta, explica, expone, extravía. Su verbo es ya el del *Otro Lado* y nos pone pruebas y trampas para hacernos caer, pues sabe que no habrá mejor experiencia poética al leerlo que devolver al lector o escucha al sitio primordial, ya sea haciéndolo cantar, descender o volar. Aquí se da por hecho que el alma existe (mal que le pese al mundo posmoderno), aquí se da por hecho que el *otro lugar*, el *no lugar*, es nuestra esencia. El *otro ser* que somos, el auténtico, el intenso pulso vital, es el alma. El *otro lugar*, el *no lugar*, es la poesía.

Carretera Ciudad de México a Puebla, septiembre 05 de 2019

El drama cósmico de la tauromaquia y el amor¹

Víctor Manuel Contreras Toledo²

Una de las simbologías de la tauromaquia (la lucha contra el toro, el arte de su lidia) es el combate contra el ego, donde el ruedo representaría el círculo astral de la conciencia cósmica. Desde ese sentido, la novela de Vicente Avendaño, apasionado del toreo, culto torero aficionado, con el protagonista “El figura” –su *alter ego*– trasciende el yo, al fundirse, en el final apoteósico, con su rival el toro, el otro, el orto (Santos ecologista convertido en la bestia): Cuerpo de él –Santiago– sacrificado y espíritu del otro –Santos– enamorado también, sacrificado igual, en el cuerpo del animal que por tener alma humana nos recuerda al minotauro; inmolación por amor, por la bella Pilar de ambos amantes.

La lucha se da ambivalentemente, en varios planos: Ego *versus* conciencia universal, conciencia ecológica *versus* tauromaquia, Santiago *versus* Santos, macho *versus* hembra, lo femenino contra lo masculino, lo animal-naturaleza *versus* cultura-civilidad-humanismo, yin *versus* yang, el águila contra la serpiente, conciencia y subconsciencia, vida *versus* muerte, deporte contraarte, tesis y antítesis fundiéndose en una dialéctica que resulta en una síntesis que encuentra el sentido vital y la trascendencia de la muerte y del individuo; cosmos que pone orden y supera las contradicciones y al caos del drama y la tragedia de la vida.

En la lucha *tauromágica* el torero se funde con el toro, logrando una quimera, un nahual, un doble y más, un Minotauro vuelto dios triunfante que con el nombre de Teseo y en nombre del deseo logra la Anábasis al salir del laberinto de la oscuridad al resplandor apolíneo. Confusión y fusión, pasión y armonía, bravura y valiente fragilidad.

Justamente el personaje ecologista, enfundada su alma en el cuerpo del toro, nos recuerda al mito del monstruo (que muestra) y la lucha del héroe que se ofrece al sacrificio para acabar con la maldición que sufre el pueblo de Creta –uno de los orígenes de esta fiesta sagrada–. El toro o el torero expiatorio, como en toda fiesta hierática, purifican con su sangre a la colectividad (transcendiendo el ego). Santiago el torero, representa al héroe en sacrificio, el segundo amor de Pilar que se proyectaría en Ariadna, gracias a la cual, con su hilo mágico (del tejido cósmico, la constelación de la Vía Láctea, el Camino de Santiago), el héroe logra superar el laberinto y acabar con el Toro de Minos y su maldición (caos, contradicción).

El laberinto, amén del inframundo, también es el sexo, el vientre de la mujer, las trompas de falopio –que recuerdan la cabeza del toro– donde se gesta el camino blanco del esperma, superando el dédalo, hacía la luz y su traje de luces, de estrellas, de sol, de Vía Láctea: el triunfo de la vida sobre

1 Reseña sobre Avendaño, V. (2020) *Protagonistas del ruedo*, Puebla: Mandrágora.

2 Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, ORCID iD 0000-0002-768618X, vtoledo22@yahoo.com.mx

la muerte, de la luz sobre la oscuridad (del hombre –cosmos– sobre el caos de la naturaleza pero dando como resultado final el complejo equilibrio de lo femenino y masculino fusionados en la armonía del sentido y el movimiento trascendente y la evolución anclada en su esencia: el misterio. Lucha y arte, sexualidad salvaje (dualismo prehispánico y clásico griego, *tloque nahuaque* universal, significando un más allá sexual bipolar de los dioses. Orgiástica fiesta versus amor sagrado de purificación –que supera el yo, al individuo–, ritual de la sangre ofrecida a los dioses, su máspreciado alimento junto a la ambrosía, el signo del sino).

La fiesta de los toros es más que un circo romano distractor, es una fusión sobreviviente de la habilidad del guerrero mítico (héroe), la belleza sublime de lo salvaje e indomable de la naturaleza (el caos divino que es el orden mayor), una batalla cósmica, un ballet y danza, un drama y tragedia trascendental, un gran rito de la fertilidad (el sentido de la felicidad antiguo y real). Un ritual sagrado complejo y completo.

El arte delicado y deporte terrible de la tauromaquia (donde se juega la vida y se logra la inmortalidad) es una Catábasis con toda su simbología órfica. Eros (la Psique, el alma, la vida) versus Tánatos: Renacimiento, sentido de la trascendencia, trascendencia del Sentido. La sexualidad implícita en el poder animal del toro de lidia y su capacidad de reproducción es el opuesto masculino al traje femenino del torero: los glúteos resaltados por lo estrecho del traje dorado (oro, símbolo de la eternidad, de lo eterno femenino, la vida, la maternidad), pero también el sexo masculino remarcado, un hermafroditismo significativo, se opone a la oscuridad del toro (el macho, el hombre, la muerte, la noche, el laberinto, el sexo femenino), además el torero lleva un capote rojo, una vagina-bandera para atraer al toro (y su bravura), del color de la sangre con toda su simbología: muerte, vida, fertilidad, belleza, sexo vital, menstruación astral.

El toreo, entonces, es una fiesta de la fertilidad donde la vida vence a la muerte y los contrarios cambian sus roles dinámicamente, movimiento de la eternidad y de las esferas, de los astros del destino, ciclo cósmico, poesía en movimiento, astrología sangrienta, profunda como el estoque o la cornada. Lo femenino: el frágil torero y su simbología femenina al encajar la espada al monstruo, toma, roba, posee, su virilidad y su poder, su alma pura y salvaje, su hermosa bravura natural, se fusiona con él y triunfa la vida.

El toro al empitonar con su falo de cuerno afilado al torero bebe su sangre, la penetra, para convertirse en Minotauro (el género sexual se ha superado en un género divino). Pero la fiesta está diseñada para que generalmente triunfe el torero, lo eterno femenino (que incluye lo masculino), la vida, la luz, sobre la muerte (la bestia de la sangre, el laberinto de la adrenalina y del misterio). No obstante, el real peligro que sufre el torero, hace que el sacrificio –el diálogo con lo divino– sea complejo, dramático, heroico y verdadero, como todo drama cósmico que en la novela del primer espada Vicente Avendaño ha sido resuelto felizmente, fastuosamente (de Fausto y fasto) en el triunfo del amor, de la vida sobre la muerte, el renacimiento (a través de la purificación): el sentido del Ser.

Entre la traducción y la interpretación poética: Carmen Leñero¹

Verónica Volkow Fernández²

La poesía y la música nacieron juntas. Desde el hexámetro dactílico de la épica homérica y posteriormente virgiliana, con su majestuoso porte recitativo, que iba siempre acompañado por música, hasta los dísticos elegíacos, con su hexámetro dactílico seguido de su pentámetro cataléctico, de un Solón, un Catulo, un Propercio, cuya ductilidad reflexiva admitía ser cantada, mediante acompañamiento de lira o de flauta, hasta metros de versos con diferentes tonos emocionales concebidos exclusivamente para el canto, como los sáficos, alcaicos, faleucos, aristofanios, asclepiadeos, alcmánicos, arquiloquios, que adoptan sus nombres de los poetas que los inventaron.

Dentro de una cultura oral, sin escritura, como la que albergó a la vieja epopeya homérica del siglo VIII antes de nuestra era, los rapsodas tenían que memorizar parrafadas completas de la *Ilíada* y la *Odisea* mediante un procedimiento en el que el ritmo del poema era fundamental (Galí, 1990). No se tienen registros de cómo los aedos griegos realizaban estas proezas mnémicas, pero sí sabemos que los bardos celtas eran encerrados en cuevas para evitar distracciones visuales y completar sus enciclopédicas memorizaciones. Esta absoluta concentración en la escucha rítmica, favorecida por la oscuridad, explica que fuera una profesión favorable a los ciegos (Galí, 1990).

La memoria, en todas sus acepciones –mítica, familiar, personal, histórica, rítmica, lingüística–, que debía ser dominada por los rapsodas, nos remite a la raíz misma de la poesía, y de hecho a la del idioma. No en vano la titánide Mnemósine, hija de Gea y Urano y madre de las nueve musas, que las concibió pernoctando con Zeus nueve veces (Paz, 1970), fue considerada diosa de la memoria. Entonces, la retención de muy largos poemas, a la que favorecía la melodía del verso, implicaba ciertamente un trabajo de atlética retención pero también, al pensar en la memoria de Mnemósine y las musas, el acceso a una dimensión mítica o espiritual que perforaba lo cotidiano uniéndolo a lo sagrado.

A casusa de lo anterior, el autor de los viejos poemas épicos se consideraba que era, no el poeta, sino las musas, esas hijas de la diosa de la memoria cósmica, Mnemósine. Así que esta memoria a la que se accedía mediante la música y el ritmo de los versos llevaba, no solo a recuperar grandes ilaciones de dáctilos y espondeos, sino también, como si de un traslado hipnótico se tratara, a acceder a la región de lo míticamente registrado, al *illo tempore*. La hipnotizante música del poema conducía, mediante un furor o locura sacra, a una poderosa experiencia de regresión más allá de la propia vida. De hecho, Mnemósine era también el nombre de un río, paralelo y contrario al del Leteo,

1 Reseña sobre Leñero, C. (2019) *¿De qué tamaño es el cielo? Breve antología musical de la poesía mexicana*, Ciudad de México: IIFL-FCE

2 Universidad Nacional Autónoma de México, México, ORCID iD 0000-0003-2831-6464, volkowfe@icluod.com

que atravesaban las almas en su camino mortuorio; la diosa de la memoria, a diferencia del Leteo que provocaba el olvido, sí permitía a las almas de los iniciados recordar lo ocurrido en sus viejas vidas. Nada era más importante para las primeras civilizaciones que la memoria, misma que era invocada por la música y el ritmo. En realidad, mediante ciertas melodías los pueblos primigenios siguen todavía invocando a los muertos.

Tenemos que pensar que, la prosodia poética, que llevaba al poema a convertirse en un objeto memorable, era también lo que lo emparentaba a la música, lo que lo convertía fácilmente en canción. La música fue, por lo tanto, el soporte original de la memoria. Antes de la invención de la escritura fonética –cuando los poemas no se escribían sobre papiros, pergaminos o piedras– se escribían sobre música, sobre melodías ajustadas a sus diferentes estructuras prosódicas; la música era su sostén estructural, energético y emocional (Paz, 1970).

La música permitía la reencarnación del pasado celebrado, su *vorstellung*, su mimesis en el sentido original, no de representación o simulacro, sino de expresión (Galí, 1970). Así que fue la música la sustancia de la primera voz de la memoria sobre el mundo, no solo poética sino también ancestral. Todas las musas son representadas, de hecho, portando sus habituales instrumentos: Terpsícore, la lira; Erato, la cítara; Calíope, la trompeta, por mencionar tres de ellas. También son las musas o sirenas las que recuerdan con su sonido a los planetas por donde tienen que orbitar. La música ha sido pensada por los místicos, que también la utilizan en su viaje interno, como una suerte de sintaxis cósmica, un verbo articulador de las esferas celestiales; la música es el verbo sideral mismo y está del otro lado de la moneda de la luz. Paralela a ésta, la luz ilumina y comprende, mientras la música recrea y expresa, repite el acto de la creación, recuerda el momento originario.

La palabra, el logos nace entre la luz y la música. La palabra poética vívidamente recuerda esta condición originaria. El *logos*, vuelto prosa, acabará por volverse abstracto, como una achatada moneda convencional; pero con la poesía, todavía portaba éste, gracias a la música, el cuerpo de la voz original, la primigenia materia fónica, el impulso audible de la primera emisión cósmica o divina.

Una vez adoptado por Grecia el alfabeto fonético, fue Simónides de Ceos, del siglo VI y V a.n.e., el primer poeta en escribir sobre piedra sus versos y el primer filólogo en fijar los textos homéricos. Este protosofista inventa, a su vez, la mnemotecnia, que fue una suerte de memoria espacial, muy diferente a la retención auricular de los viejos rapsodas (Galí, 1990). Llevaba ésta al ojo interno a hacer un recorrido ordenado por diferentes espacios arquitectónicos, *techné* que será heredado por la retórica, y sustituirá a la guía de los períodos musicales del oído homérico. Simónides, además de ser el primer poeta que comparó a la poesía con la pintura, fue el primero que cobró remuneración económica por sus versos; alegando que el poeta era el gran dueño de la memoria y quien preservaba la huella histórica de lo heroico; recordemos, simplemente su poema dedicado a los héroes caídos en Termópilas (Galí, 1990). De hecho, en Grecia, el precio de un poema superaba, por mucho, al que cobraban para los monumentos funerarios un Fidias o un Praxíteles (Galí, 1990).

La memoria, que se había apoderado de la dimensión del espacio, seguía siendo potestad de la poesía, aunque hubiese trasladado su soporte del ritmo musical a la escritura. Sin embargo, este cuerpo rítmico y musical la

acompañaría como parte de su fisonomía característica, de allí en adelante. También los trágicos griegos acompañaban sus versos con música, según nos informa Aristóteles en su *Poética*, al ser la melopea una de las partes fundamentales de la poesía dramática, junto con la trama, el espectáculo, el discurso, etcétera.

El acompañamiento musical, el ritmo de los pies, el número de éstos, caracterizaron muchos siglos a la poesía. Tras el *romanceamiento* medieval, la alternancia de sílabas largas y breves, se sustituirá por la de tónicas y atonas. El canon clásico pasa, mediante la cultura cortesana a la poesía provenzal del siglo XIII, en Francia, y a las cortes de amor y al *Dolce stil novo* en Italia. Dante llama a las nuevas refinadas formas prosódicas de su *Eloquentia Vulgaris* "Canzones" y Cavalcanti bautiza a una de sus creaciones más importantes como "Ballateta", figura a la que personalmente se dirige en segunda persona y usando el vocativo, en medio de una atmósfera de gran melancolía: "Perche'i non penso di tornar giammai,/ Ballateta en Toscana,/ Va tu legera e piana/ Dritt'a la donna mia,/ Chee per sua cortesia/ Ti farà molto honore" (Cavalcanti, 1976, p. 94).

Por otro lado, en España, las normas de prosodia estricta, que abandona el mester de juglaría por el de clerecía, durante el siglo XIII y XIV, provienen de la cultura eclesiástica, hasta que llega a darse, durante el Renacimiento, dentro de un contexto cortesano, la apropiación de los modelos petrarquistas.

Con la invención del poema en prosa, en el XIV, debido a las nuevas definiciones de la Poesía, escrita con mayúsculas, que hicieron los autores románticos, se prepara el camino del verso libre de mucha de la poesía contemporánea y la liberación del poema de su sometimiento a la canción. "El poema es el flujo espontáneo de poderosos sentimientos; y toma su origen de la emoción recogida en la tranquilidad" escribirá William Wordsworth (2001, párr. 26).

Cuando se llega a dar la musicalización de la poesía, como es el caso de esta antología de la poesía mexicana cantada, que elabora Carmen Leñero, o la que hizo también en su momento Joan Manuel Serrat, podríamos pensar que ésta entra en el ámbito de la traducción, de la traducción de esa dimensión fundamental de la poesía, que es la de la melopea; y que es la más inaccesible para las traducciones lingüísticas. Recordemos que Ezra Pound divide los constituyentes del poema en: logopea –discurso lógico–, fanopea –visualización– y melopea –música–. Estamos acostumbrados a pensar la traducción como un traslado del sentido lógico y referencial visual básicamente de un poema de un idioma a otro idioma, de Rimbaud del francés al inglés, por ejemplo, o de Catulo del latín al castellano. En estos traslados se llega a transmitir al idioma ajeno, en general, lo que Ezra Pound llama la logopea y la fanopea del poema original, pero queda inevitablemente fuera la melopea, el aspecto fónico y musical de los versos. Sin embargo, este registro energético de la emisión vocal original, era tan importante para un autor como Shelley, que consideraba a la traducción imposible:

De aquí lo vano de cualquier traducción: tan sabio sería meter una violeta en un crisol al fin de descubrir el principio formal de su color y su aroma como intentar transfundir de un lenguaje a otro las creaciones de un poeta. La planta debe volver a brotar de su semilla so pena de no dar flores: tal es el peso de la maldición de Babel (Shelley, 2001, p. 100).

Recordemos que Shelley definía a la poesía por su relación con lo sagrado, y dentro de esta posición extrema nos acercáramos al poema como si fuera un mantra hindú, absolutamente intraducible, por lo tanto.

Pero para una perspectiva más hermenéutica, como la de Charles Sanders Pierce, la poesía siempre necesitará, de un receptor para completarse (2008; y McNabb, 2018); cercanos a esta línea otros autores consideran que la poesía no puede realizarse sino hasta que es leída, es traducida o reinterpretada, por un lector (Paz, 1970). De allí que la traducción, implícita en la recepción del lector, vendría a ser condición esencial, de la trinidad signica constituyente: el poeta o Dios padre, el poema o espíritu santo que es lo que se va a transmitir, y el lector o hijo crístico receptor, quien recibe el milagro de esta comunicación de la creación. La poesía tendría así que volver a recrearse (por el lector o el traductor) para que pueda resurgir el milagro de la creación, para que transmita esa emoción, la más poderosa de todas, la creatividad. En cierto sentido, podríamos decir, que la creación con su energía divina, mediante el poema, vuelve a reencarnar en el lector, en el traductor o en el intérprete.

Y es esta reinterpretación de grandes poemas originales la que nos vamos a encontrar en la pequeña antología musicalizada de la poesía mexicana que presenta Carmen Leñero. Celebramos, por lo tanto, esta breve pero sustanciosa y muy disfrutable antología de poemas transformados en canciones de diversos géneros, que nos presenta la autora de estos dos discos. Con su educada, versátil y bella voz –y tras un enorme trabajo de creación y de producción musical– podemos reencontrarnos con importantes poemas de la tradición literaria mexicana en soportes musicales muy sorprendidos.

En las composiciones musicales intervino la misma autora y otros compositores como Alejandro Pérez, David, Haro, Mauricio Díaz, o hasta el mismo Jaime Moreno Villarreal entre otros. Los músicos también son múltiples como Arturo Gonzáles Vivero, Astrid, Cruz, Mónica del Águila, entre otros. Diversos son los géneros musicales e instrumentos que incluye en este trabajo, sacando, con mucha fortuna, a los textos poéticos del *leid* tradicional y acercándolos a expresiones musicales más populares y latinoamericanas. Leñero audazmente reúne en estos discos el madrigal, la balada, el *fox trot*, el *bosanova*.

También es interesante el espectro temporal de los poemas que abarca desde el mundo prehispánico con el príncipe Nezahualcóyotl, pasando por el madrigal de Gutierre de Cetina, y el soneto elegíaco de Sor Juana Inés a la Marquesa de Mancera, durante el virreinato; atraviesa poetas nacidos durante el XIX como Amado Nervo, Manuel Gutiérrez Nájera, Ramón López Velarde, Efrén Rebolledo y José Juan Tablada; aborda también a autores del período de la generación de contemporáneos como Xavier Villaurrutia, Carlos Pellicer, José Gorostiza, Concha Urquiza; no abandona tampoco a poetas que traspasaron la mitad del XX como Rosario Castellanos, Efraín Huera, Jaime Sabines y Octavio Paz, y llega hasta hoy con autores activos durante el siglo XXI como José Luis Rivas, Antonio Del Toro, Coral Bracho y la de la voz. Celebramos con entusiasmo la aparición de esta traducción musical de la poesía mexicana, este esfuerzo que hace regresar a la poesía a su acompañamiento primigenio, hoy perdido, que es el de la música.

REFERENCIAS

- Aristóteles (2011). *Poética*. Ciudad de México: UNAM
 Cavalcanti (1976) *Rimas*. Barcelona: Seix Barral.

- Dante, A. (1965) *Obras Completas*, Madrid: BAC.
- Encyclopaedia Britannica. *Lethe*, recuperado de <https://www.britannica.com/topic/Lethe>,
- Galí, N. (1999) *Poesía silenciosa, pintura que habla*. Barcelona: El acantilado.
- Leñero, C. (2019) *¿De qué tamaño es el cielo? Breve antología musical de la poesía mexicana*. Ciudad de México; IIFL, FCE.
- McNabb, D. (2018) *Hombre, signo y cosmos. La filosofía de Charles S. Peirce*. Ciudad de México, FCE.
- Paz, O. (1970) *El arco y la lira*. Ciudad de México: FCE.
- Pierce, C.S. (2008). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Cambridge, Harvard University Press.
- Pound, E. (1970). *El arte de la poesía*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz.
- Shelley B. P. (2001). *Ensayos escogidos*. Barcelona: Los Cinco Elementos
- Wordsworth, W. (1800). William Wordsworth. En W.Eliot (Ed.) *The Harvard Classics. Famous prefaces. Volumen 39*. New York: P.F Collier y Son. Recuperado de: <https://www.bartleby.com/39/36.html>,

El mural de voces poéticas de hispanoamérica¹

Víctor Manuel Contreras Toledo²

Voz que madura, libro de entrevistas a poetas (dividido en tres tomos) se compone de 70 nombres, entre los más destacados de la poesía hispanoamericana, de los cuales una tercera parte son mexicanos (23).

La muestra más variada en cuanto a países es la del tercer tomo. El primer tomo presenta a cinco mexicanos, dos colombianos y dos argentinos como mayoría (un poco menos de la mitad son mexicanos); el segundo, a 12 mexicanos, cinco colombianos y dos peruanos, mayoritariamente (poco más de la mitad son mexicanos). Éste cinco mexicanos, tres cubanos, tres españoles, dos chilenos, dos colombianos, dos dominicanos, dos uruguayos y dos brasileños, aquí nuestros compatriotas son un poco menos de la quinta parte.

El primer tomo contiene a 13 poetas, todos ellos han trascendido con su poesía y la mayoría lo han hecho con los más importantes reconocimientos nacionales e hispanoamericanos (desde Alí Chumacero, mexicano nacido en 1918, hasta Ferreira Gullar, brasileño de 1930, el primer tercio del siglo pasado). Su obra comienza a mitad del siglo xx, hasta el final de éste. El segundo tomo inicia con Antonio Gamoneda (español, 1931) hasta Francisco Hernández (mexicano, 1946), su creación se circunscribe desde los años sesenta (calculando que comienzan a escribir mínimamente a los 20 años).

El tercer tomo inicia con el colombiano Darío Jaramillo Agudelo (1947) y termina con el español Francisco José Cruz de 1962, sus obras comienzan a escribirse en los años ochenta y noventa del pasado siglo y alcanzan su madurez en el presente.

El primer tomo no presenta alguna poeta, el segundo tres y el tercero cuatro. Como en las antologías españolas, donde la mayoría de los seleccionados son iberos, la mayoría de poetas mexicanos entrevistados se explica por ser el entrevistador mexicano. La inclusión de poetas mujeres, conforme avanza la obra, por la apertura hacia su formación e información (publicaciones, difusión, etcétera). Una entrevista a alguno de nuestros poetas nahuas y de otra lengua indígena nos faltará también. Sobre todo porque sufrimos un acmeísmo poético provocado por la severa crisis de las lenguas indígenas en extinción.

Esta mínima estadística nos sirve para comprender que estamos ante una obra –con sus obvios faltantes humanos– monumental, muy completa (por las horas de preparación, paciencia con los entrevistados, realización técnica y elaboración del producto para un contenido decantado que contiene un continente): abanico del pensamiento y los sueños de la poesía mexicana e iberoamericana, muestra que, por la calidad de las entrevistas y los entrevistados, se convirtió en el plumaje lujoso extendido de un mítico y fantástico pavorreal que canta como ruiseñor.

1 Prólogo del libro Leyva, J. Á. (2019). *Voz que madura*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

2 Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, ORCID iD 0000-0002-7685-186X, vtoledo22@yahoo.com.mx

José Ángel Leyva ha aprovechado tener como país un centro poético latinoamericano, por ser refugio contra las dictaduras latinoamericanas, único país americano con una política cultural estructurada como parte esencial de su sistema político y, por tener como persona el privilegio de ser asiduo asistente a festivales y congresos internacionales de poesía. Pero sobre todo por su gran vocación de periodista, además de ser un excelente poeta que bien pudiera estar como entrevistado en esta obra. Leyva es un periodista poético, poeta inteligente y metódico que maneja todas las herramientas culturales y técnicas de su doble oficio y que no pierde ocasión de entrevistar y grabar a un poeta importante cuando lo tiene enfrente.

Este libro tiene la virtud de elaborar sus entrevistas con uno de los grandes conocedores de la poesía contemporánea, sobre todo hispanoamericana, por eso sus preguntas están perfectamente preparadas (y aunque por su conocimiento podría improvisarlas, llega con todos los pertrechos profesionales y técnicos del oficio disponibles para extraer la veta de oro –latente y oculta- de la cosmovisión del poeta): desde el conocimiento profundo de la obra del entrevistado hasta la circunstancia histórico-política y cultural del poeta, además de la inteligencia que privilegia la revelación de la voz, la vida y el pensamiento del poeta, no sin establecer un diálogo brillante en busca de lo trascendente y el enigma del Ser. Gracias a esto tenemos un mapa espiritual de la lengua y del pensamiento, sobre todo en español, trascendente.

Este libro es uno de los brillantes tesoros –por su materia y espíritu imperecederos– de la poesía mexicana e hispanoamericana. Texto esencial para el estudio de nuestra poesía contemporánea en las universidades y preparatorias: corrientes, tendencias, movimientos, poéticas, grupos. Los sueños de libertad de nuestro continente son profundizados, aclarados y revelados aquí, como un libro-baúl-arca rescatado de las aguas más profundas del mar de la memoria colectiva, sobre todo de nuestro continente (logra un *Lugar* que se opone al *No lugar* de la era líquida y del vacío). Nuestras revoluciones, movimientos sociales libertarios, sueños personales y colectivos están en este admirable arcón.

Obra epopéyica, José Ángel Leyva ha grabado aquí, con voces corales brillantes, de manera moderna, contemporánea, buena parte de nuestra epopeya latinoamericana actual. La importancia de este libro crecerá con los años, es un texto testimonial que contiene una parte esencial de nuestra voz simbólica e histórica. Un libro individual y colectivo, texto y contexto de las venas más profundas de nuestra América con contrapuntos españoles y brasileños.

Desde un primer momento fui consciente de la trascendencia de esta obra monumental que le ha llevado a este poeta de las entrevistas al menos la mitad de su vida, unos 30 años, tres décadas en que el panorama de los sueños de nuestra América ha cambiado vertiginosamente pero que Leyva ha recobrado en su esencia, en su más íntima simbología, la que da lugar a la Realidad, a la creación de un continente poético, simbólico –y real-, y un solo país más justo, espiritual y verdadero. La poesía es la esencia del Ser, la cúspide de la lengua y del pensamiento, por lo tanto estamos ante una de las cifras más significativas de la ontología y del sentido del mundo.

La poesía para él es una gran generadora de preguntas, pero también la respuesta de un hallazgo y forma nueva, original, de revelar la cosa, el Ser. En el nacimiento de esta vocación –dice–, de esta misión nacional y continental fueron importantes los tres volúmenes de *Paris review* –obra maestra de este género– y las *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges* (1996) de Sorrentino:

así encontró las vías del horizonte en que se movería como periodista-poeta, entrevistas-ensayo, donde al “desaparecer” el interrogador, aflora la voz del interrogado y el verdadero sentido del cuestionamiento, el placer oral-escritural, la inteligencia *desovillándose* con un rayo agudo iluminándola, abriéndola. Borges –dice José Ángel Leyva– reconoce la revelación del entrevistador de zonas no visitadas por el escritor, espacios donde no se imaginó, el espacio de los sueños colectivos que da lugar a la creación personal y a una forma propia, individual y universal. Leyva recorrió este camino y también lo forjó a su manera, cambió los rieles de plata por los del arcoíris dorado de la poesía.

Leyva sabe que conocemos mejor las tradiciones líricas en sus contextos sociohistóricos de nuestros pueblos, puesto que se ha guiado desde la vía del valor esencial de la poesía escrita por estos autores y desde la otra vía del valor histórico de estas obras. Aquí se manifiesta la Segunda Guerra Mundial, el realismo socialista (en realidad: el Modo de producción Intelectual), la dictadura franquista, el ideario de la revolución castrista, las dictaduras militares o priístas latinoamericanas, la represión del 68 en contraste con la generosa recepción mexicana al exilio universal y sudamericano pleno de inteligencia.

Este es –probablemente– el libro más importante de entrevistas de la poesía mexicana e hispanoamericana, labor cónica de décadas, manantial de siglos, estos textos que extraen hábilmente la poética del autor incluyen –en general– a varios de los últimos grandes poetas de América de la última mitad del siglo xx hasta el primer tercio de este xxi, obra monumental y libro fundamental para los estudiosos de la poesía, obligado, decíamos, en la carrera de letras de las universidades en español.

La primera parte de las entrevistas es muy clara y luminosa, la segunda continúa esta claridad y profundidad, la tercera, que me ha tocado a mí introducir, va perdiendo algo ya de esta claridad pues la perspectiva es totalmente cercana (son los poetas contemporáneos de mi generación): nacidos entre 1947 y 1962, pero (la generación de los 50 es la más nutrida, tienen los de mayor edad alrededor de 70 años, y los más jóvenes alrededor de 50) la gran mayoría ya cumplió los 60, su obra está en plena madurez y efervescencia.

La teoría de la recepción se hace más difícil, el tiempo se ha acabado, es el fin del tiempo. Los perfiles se consolidan más difícilmente o se desdibujan más fácilmente. La in-formación no es forma, la forma se des-informa.

No obstante, esta falta de perspectiva para poder analizar a profundidad esta generación que nació a la mitad del siglo xx, ya se visualizan voces destacadas que permanecerán en la historia de la poesía en español: quizá el más notable es Raúl Zurita (1950), dueño de una poderosa voz épica continuadora y renovadora de la de Neruda, poeta que escribe en el cielo y las montañas desde los ecos del inframundo de la *Divina Comedia*, desde la represión dolorosa infernal de la dictadura de Pinochet, gran poeta y enorme persona que sufrió directamente la punición del militarismo chileno. Zurita nos hace ver que los ecos de la obra dantesca, el Infierno y el Purgatorio son los mismos arquetípicamente que los de la historia chilena y latinoamericana.

Dentro de los mexicanos uno de los más destacados de este grupo nos parece Javier Sicilia (1956), excelente poeta y novelista serio: por su dimensión histórica y trágica, religiosa, arquetípica, redentora y su *vía crucis* de luchador social –como Zurita–, unida a la calidad de su poesía mística (el otro sería neo-vanguardista y epopéyico).

Todos los demás reflejan –enterados, buena formación y hábil manejo del oficio– con claridad la conciencia de nuestro tiempo: el sueño de la utopía del siglo xx. Ya sea desde la frustración crítica y lúcida de la revolución cubana como Víctor Rodríguez Núñez (poeta inteligente, directo, que se destaca por su reflexión social y poética), a las visiones aún esperanzadas de izquierda como la de Jorge Boccanera, o reflexivas y contemplativas, metafísicas, como las de Antonio del Toro y Francisco José Cruz.

Entre los cubanos, además hay poetas que tienen una mirada serena sobre su país (no obstante reflejan en su fondo una realidad compleja), como reina María Rodríguez (poeta del erotismo femenino) u otros una mirada crítica, valiente y lúcida, como la de Alex Fleites. Este mosaico es importante por la importancia que tuvo la revolución cubana como forjadora de los sueños más altos de un mejor mundo, más justo y bello que nos lega, alega –y no nos aleja del alto sueño– grandes lecciones.

Poetas introspectivos como Yolanda Pantín; discursivos, conversacionales, tradicionales, como Marco Antonio Campos; renovadores del discurso, la semántica y la lógica poética como el uruguayo-mexicano Eduardo Milán, representante del neobarroco (movimiento producto del exilio de las dictaduras latinoamericanas y de la dictadura democrática imperial estadounidense donde la mayoría, trabajando en la academia, fue a recalar y a encontrar un lenguaje intelectualizado), otra clave, ante la misma falta de libertad de expresión. En sus países eran reprimidos, en el exilio académico crearon un metalenguaje poético, una metapoética, ¿se autorreprimieron?, ¿su raíz se volvió rizoma? Solo la lengua escapó, alcanzó la libertad.

Hay poetas que crearon una poesía homosexual abierta e interesante, en revelación y rebelión, abriendo más el alma de este género como Alfredo Fressia de Uruguay y Floriano Martins de Brasil, con una fiebre difusora poética colectiva, y entrevistadora, como la del autor de este colosal libro. Algunos son autores de algunos poemas memorables como Antonio Deltoro, Boccanera, Zurita, por supuesto; y otros renuevan la tradición desde el acendramiento mismo de ésta como Francisco José Cruz, estacionado como Sicilia en las formas clásicas, en este caso, sobre todo populares, de la sencillez y la transparencia: de ese gran peligro que puede hacer caer en el abismo de la nada o de la luz.

Poetas que se desarrollan mejor teóricamente que poéticamente –sin restar valor a su poesía– como Gonzalo Millán (1947) y poetas con la claridad de la formación clásica como Carlos Montemayor (1947) que participó como luchador social hasta convertirse en el miembro más joven de la academia mexicana y difusor importante –desde su visión poética grecolatina– de la poesía en lenguas indígenas.

Luis García Montero, María Baranda, Verónica Volkow (la más formada de las mujeres mexicanas junto con Elsa Cross), Marco Antonio Campos, Víctor Rodríguez Núñez, buscan un poética de la claridad, a veces más narrativa (Baranda) o conversacional (Campos), a veces más tendiente al canto (García Montero, Rodríguez Nuñez) o al erotismo (María Rodríguez), o al conceptualismo y la revelación (Volkow), pero casi todos optaron por el verso libre, en general, sin perder el canto.

Todos estos poetas son oferentes del significado más que del significante, la mayoría de discurso directo y pensante (de buena factura como Mármol y Rodríguez Núñez, la profundidad va en relación con el talento personal), con excepciones como Deltoro y Milán, poetas más metafísicos. Todos reflejan de

manera rica y fiel la complejidad y riqueza de nuestra América del siglo xx y actual.

El poeta cosmopolita colombiano Eduardo García Aguilar, al que José Ángel contradice con su praxis, dice:

Nada más opuestos, distintos, que la poesía y el periodismo. La poesía está en otra dimensión y vive otros tiempos. El periodista busca información, la procesa y la difunde y es algo que desaparece y se esfuma al día siguiente. Como los medios tienen tanto poder ahora, están entronizando al periodismo como el gran paradigma de todo y hasta quisieran lanzar a la literatura y a la poesía al precipicio de lo inútil e inefable y desterrarlas para siempre. Pero eso es un delirio de grandeza del periodismo y los periodistas, a quienes se les han subido los humos

Pero –continúa diciendo García Aguilar– “El poeta tiene que vivir, trabajar, estar en el mundo” y paradójica, dialécticamente, el autor de estas entrevistas es un excelente y completo, periodista-poeta y editor.

Acompañado de una buena mayoría de los mejores poetas contemporáneos del español, José Ángel Leyva, ha escrito hasta ahora, su gran obra. Una texto-contexto, un contenido continente y un continente contenido y expandido, verdaderamente histórico, simbólico y por lo tanto, trascendente.

A medida que avanza la posmodernidad van desapareciendo los grupos y apareciendo los festivales turísticos de poetas (dice Juan Calzadilla). Vanguardia, posvanguardia dan lugar al *no lugar*. Modas, corrientes, la uniformidad se va perdiendo en la multiformidad, en la disformidad, la formación en la información, las redes atrapan y revuelven todos los peces y las publicaciones y autopublicaciones se multiplican como hongos, más que panes, sin un contrapeso crítico. De aquí también el valor de este libro. Un libro esencialmente crítico y estético, poético y político. Un libro árbol con raíces en el centro, tronco mexico-latino y fronda hispanoamericana. Aquí está gran parte de la historia de la poesía y la poesía de la historia de nuestro continente. Una entrevista se entreteje con la otra como una gran saga, como un Texto (gran tejido).

Confirma la entrevista como un género literario, Leyva es un maestro de este género específico: la entrevista poética, con esta obra se ha escrito, desde su impulso y pulso continental, la novela-poética de Nuestra patria universal del español (con un ligero tono brasileño).

Esta vocación-misión periodística es un éntasis poético. Una soteriología a través de la poesía en la derelicción de nuestro mundo, en la inedia de justicia y armonía. En cada obra ve su *eidôlon*, su doble (en la apariencia) de su *personae* poético. Su máscara-persona más cara. Leyva tiene verdadero amor y admiración por la obra del otro, “yo soy los otros”, parece decir, principio de la pietas romana y de su genio religioso-político y legal, civil: lo que se refleja en el entusiasmo que recorre todas sus entre-vistas. Esto lo hace un entrevistador distinto, de introspección continental.

Persona culta y generosa, de profunda y lúcida conciencia social, genera desde su incansable labor con su revista *La Otra* y su editorial, una enorme difusión de la poesía internacional contemporánea, reconociendo las obras consolidadas y difundiendo las nacientes. Una consecuencia luminosa es esta gran obra.

La Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

C O N V O C A

A investigadores del Área de Humanidades de cualquier nacionalidad a participar con trabajos originales de investigación, traducción o ensayos de tema libre y reseñas escritas en idioma español e inglés para ser publicados en el número 32 de *Graffylia*, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras, correspondiente al primer semestre de 2021, coordinado por la doctora María del Carmen De la Luz Lanzagorta.

REQUISITOS:

1. La extensión de los trabajos de investigación y ensayo será de un mínimo de 12 cuartillas tamaño carta y un máximo de 20; las reseñas, un mínimo de dos y un máximo de tres. Las colaboraciones deberán estar escritas a espacio doble con tipografía Times New Roman de 12 puntos, los márgenes serán de 2.5 cm. La entrega se hará en formato .doc, .docx o procesador de textos compatible a estos, añadiendo el documento en formato .pdf
2. La publicación de las contribuciones dependerá del dictamen anónimo al que serán sometidas.
3. La colaboración estará acompañada de una breve ficha curricular del autor, adscripción institucional, dirección, teléfono y correo electrónico. Aquellos textos que no cumplan con los criterios señalados, no serán enviados a dictaminar hasta que sean corregidos por los autores.
4. Las reseñas podrán referirse a libros, revistas, artículos y eventos académicos relativos al Área de Humanidades, observando las normas señaladas.
5. La fecha límite de recepción de trabajos será el día 30 de agosto de 2021.
6. Los trabajos deberán ser inéditos y no estar sujetos, simultáneamente, para su aprobación en otras publicaciones.
7. Deberán enviarse a graffylia.ffyl@correo.buap.mx.

PRESENTACIÓN

Graffylia Revista de la Facultad de Filosofía y Letras es una publicación periódica de carácter científico, editada semestralmente por la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP). Su misión es difundir la investigación y el conocimiento mediante la publicación de artículos inéditos, de alta calidad, relacionados con actividades de investigación en humanidades y ciencias sociales.

Su público objetivo está formado por profesionales (investigadores, profesores y estudiantes) con formación en áreas relacionadas con las humanidades, principalmente: filosofía, educación, arte, literatura, lingüística, antropología e historia. Es una publicación abierta a todos los miembros de la comunidad académico-científica, a entidades, fundaciones y, en general, a organizaciones de carácter gubernamental y no gubernamental.

Graffylia Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP es una publicación abierta en su estructura y contenido. Sus comités científico y editorial incluyen especialistas de amplia trayectoria profesional, externos a la institución, vinculados a instituciones de reconocido prestigio del país y el exterior. Su contenido busca ofrecer un balance entre la producción de autores ligados a la institución y la de autores externos.

INDICACIONES A LOS AUTORES

La revista publica preferentemente artículos en las siguientes categorías:

- 1^a. Artículo de investigación científica y tecnológica. Documento que presenta de manera detallada los resultados originales de proyectos de investigación.
- 2^a. Artículo de reflexión. Documento que presenta resultados de investigación desde una perspectiva analítica, interpretativa o crítica del autor sobre un tema específico, recurriendo a fuentes originales.
- 3^a. Artículo de revisión. Documento donde se analizan, sistematizan e integran los resultados de investigaciones sobre un campo en ciencia o tecnología, con el fin de dar cuenta de los avances y tendencias de desarrollo. Se caracteriza por presentar una cuidadosa revisión bibliográfica de por lo menos 50 referencias.

Además, la revista publica en cada número reseñas bibliográficas y de eventos académicos (coloquios, congresos, ponencias, talleres, etcétera).

Graffylia es una publicación arbitrada. Pares académicos anónimos con filiación institucional distinta a la de los autores, con un procedimiento formal, estructurado y documentado, se encargan de la revisión y aceptación de los artículos. La recepción de artículos se realiza durante los periodos de marzo a mayo (primavera) y de septiembre a noviembre (otoño).

El proceso de aceptación de un artículo consta de dos etapas: precalificación y dictamen. La precalificación es realizada por el Editor y el Comité Editorial de la revista, con apoyo de miembros del Comité Científico; los primeros verifican que el artículo corresponda a la temática de la revista, sea de carácter científico, relevante e inédito, y cubra razonablemente los criterios expuestos en esta guía. El último, a partir de la revisión del resumen del artículo, emite su concepto en términos de relevancia del tema y adecuación del enfoque del autor. El resultado de esta etapa puede ser: aceptación preliminar y paso a dictamen; aceptación condicionada con recomendaciones de mejoramiento; o no aceptación definitiva.

Los artículos que superan la precalificación son sometidas a un proceso de dictamen bajo el concepto de doble ciego. En él, pares académicos anónimos, con filiación institucional distinta a la del autor, con formación a nivel de postgrado, con amplio conocimiento del tema central del artículo, bajo un procedimiento formal, estructurado y documentado que incluye el uso de un formato estándar, se encargan de su revisión y decisión. Los dictaminadores, en sus decisiones pueden recomendar: su publicación sin cambios, la publicación condicionada a ajustes y la no publicación. Si el autor no está de acuerdo con la decisión del dictaminador, puede apelar. En ese caso, el editor enviará el artículo a un nuevo dictamen, cuya decisión, de ser consistente con el primero, será definitiva e inapelable. Si existen diferencias entre la decisión de los dos dictámenes, se recurrirá a un tercero, cuya opinión será final e inapelable.

Las decisiones de los procesos de precalificación y dictamen son comunicadas a los autores formalmente por el Editor. Las de precalificación, a más tardar, 15 días calendario después de ser recibido el artículo, las de dictamen, en la medida de lo posible, no más de 30 días después de la decisión de precalificación. El plazo para que los autores entreguen sus trabajos finales con los ajustes requeridos por el proceso de dictamen varía dependiendo de la situación, pero se espera que no tomen más de 30 días calendario. Todos los autores, con el envío de sus artículos a consideración de la revista, aceptan este proceso de calificación y se comprometen a realizar los ajustes recomendados por los dictaminadores en primera o última instancia, según corresponda.

Todos los artículos deben tener una estructura con dos partes: presentación y cuerpo.

A. PRESENTACIÓN

- Título del artículo. En español e inglés, con un máximo de 12 palabras en cada idioma.
- Autores y filiación institucional. Nombre completo, iniciales del máximo grado académico obtenido, correo electrónico y datos de la vinculación institucional de cada autor (entidad, ciudad, país).
- Proyecto de Investigación. Si es aplicable, un párrafo con información básica del proyecto que da origen al artículo, incluyendo la entidad a cargo y sus fuentes de financiamiento.
- Resumen (abstract). Resumen analítico del artículo, escrito en español e inglés, con 100 palabras en cada idioma, máximo.
- Palabras Clave (keywords). Entre tres y cinco palabras, en español e inglés. La pregunta clave para su selección es ¿Qué palabras usaría alguien que quisiera encontrar un artículo como este en un buscador?
- cv resumido. Un párrafo de máximo 100 palabras, por autor, que describa su formación académica, trayectoria, logros profesionales y áreas de interés.

B. CUERPO

Aunque cambia dependiendo del tipo y contenido de cada artículo, en general, su estructura incluye:

- Introducción. El problema o la reflexión que motiva la investigación y su relevancia. El objetivo o hipótesis que orienta la investigación. Una breve descripción del método.
- Métodos y Materiales. La aproximación conceptual, el cómo de la investigación, los procedimientos, el diseño e implementación de la investigación.
- Resultados. Los principales hallazgos de la investigación. El soporte de las conclusiones y el futuro trabajo previsto.
- Discusión y Conclusiones. La interpretación e implicaciones de los hallazgos, tanto frente a los objetivos trazados —o la hipótesis formulada—, como en términos de futuros trabajos (o aproximaciones al problema) y nuevos retos.
- Referencias. La relación de todas las fuentes utilizadas, preparada con los criterios del estilo APA 6 (2016), como se describe en el siguiente numeral.

Respecto de los complementos al texto:

- Todas las tablas deben estar numeradas de forma consecutiva y ser citadas en el texto previamente. Igual debe ocurrir con las figuras, los videos y las ecuaciones, cada una con su propio consecutivo.
- Todas las tablas, figuras y videos deben llevar título y, cuando no corresponda a elaboración propia, su fuente.
- En el caso de las imágenes, los autores, al incluirlas, certifican que no tiene restricciones de publicación.
- Las tablas, figuras y ecuaciones incluidas en el texto deben enviarse en archivos electrónicos separados, en formatos compatibles con MS Office.
- Las imágenes deben enviarse en formato jpg o png, con mínimo 300 DPI y 12 cm. x 15 cm.
- Los videos deben cargarse en YouTube e incorporar el vínculo en el texto.

Respecto de estilo, se recomienda:

- No abusar de los extranjerismos, pero usarlos cuando aporten claridad. Es más claro router que encaminador, pero es excesivo hyperlinks por hipervínculos.
- Escribir de manera directa, clara, sin adornos. Ser impersonal. Evitar la reiteración de los temas y la redundancia.
- Resaltar las diferencias solo cuando sea relevante.
- La inclusión de condiciones como raza, credo, género, orientación sexual, no debería ser gratuita.

Los artículos de revisión ameritan una recomendación adicional: no perder de vista que su propósito es resumir lo que se está haciendo, lo más nuevo o lo mejor en relación con un tema, producto o actividad en particular, que por lo tanto son investigaciones basadas en la revisión amplia de la bibliografía existente sobre el tema y no el juicio o la exposición de un experto, que aportan a la investigación en la medida en que evitan que otros gasten su tiempo y recursos recopilando la misma información, y ofrecen a los investigadores las conclusiones, enfoques y experiencias de otros investigadores. Al mostrar cómo se han planteado y realizado otras investigaciones, ofrecen ideas útiles para incluir o descartar en nuevas aproximaciones al tema (Primo, 1994). La calidad y cantidad de referencias utilizadas es fundamental en la calificación de este tipo de artículos.

CITAS Y REFERENCIAS

El uso de referencias es inherente a la producción de documentos científicos. A la vez que reconoce el aporte del trabajo de otros, sustenta el propio. *Graffylia* ha acogido los parámetros para citación y referenciación de la American Psychological Association (APA, 2016), un estándar internacional en publicaciones científicas. Este estilo requiere dos partes: una citación en el texto y una lista de referencias. Una complementa a la otra.

La presentación de un trabajo escrito con el estilo de las Normas APA, tiene un formato especial, el cual se describirá a continuación de forma detallada:

- Papel: tamaño carta [21.59 x 27.94 cm (8 1/2" x 11")].
- Márgenes: Cada borde de la hoja debe tener 2.54 cm de margen.
- Sangría: Al iniciar un párrafo debe aplicarse sangría en la primera línea de 5 cm, respecto al borde de la hoja.
- El tipo de letra a utilizar deberá ser Times New Roman 12 pts.
- La alineación del cuerpo del trabajo científico debe estar hacia la izquierda y con un interlineado doble.
- La numeración deberá iniciar en la primera hoja del trabajo escrito y la ubicación del número debe estar en la parte superior derecha.

REFERENCIAS

Las referencias en las Normas APA son aquellas anotaciones que se encuentran dentro del cuerpo del artículo científico, donde se especifica el autor de la idea, cita o párrafo que se está utilizando. La descripción detallada de las referencias se encontrará (autor, año, libro o revista, artículo o capítulo de libro, edición, editorial...) en la sección denominada Referencias bibliográficas.

Citas según el número de autores:

- Uno o dos autores, se citan todas las veces que aparezca la referencia en el texto. Ejemplo: Checa y Moran (1982) dicen [...]
- Tres, cuatro o cinco autores, se citan todos la primera vez y en las siguientes se cita solo el apellido del primero seguido de la abreviatura et al. (sin cursivas) y el año.
Ejemplo: 1ª vez que se referencia. Darley, Glucksberg y Kinchla (1980) [...]
2ª vez que se referencia. Darley et al. (1980) [...]
- Más de seis autores, se cita únicamente el apellido de primero de ellos seguido de et al. (sin cursivas) y el año. En el siguiente caso: Kossly, Koenig, Barret, Cabe, Tang y Gabrieli [...]
La referencia aparecería de la siguiente manera: Kossly et al. (2007) encontraron [...]
- Si la cita tiene menos de 40 palabras se escribe inmersa en el texto, entre comillas y sin cursivas, se escribe punto después de finalizar la cita y todos los datos.
Ejemplo: La idea principal que plantea el autor es que “los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo” (Wittgenstein, 1922, p. 88).
- Si la cita tiene más de 40 palabras, se escribe el texto en bloque, sin comillas, tamaño 11 pts., en una línea aparte con sangría. Al final de la cita se coloca el punto.

Ejemplo: Hay algo profundamente erróneo en la forma en que vivimos hoy. Durante treinta años hemos hecho una virtud de la búsqueda del beneficio material: de hecho, esta búsqueda es todo lo que queda de nuestro sentido de un propósito colectivo. Sabemos qué cuestan las cosas, pero no tenemos idea de lo que valen. Ya no nos preguntamos sobre un acto legislativo o un pronunciamiento judicial: ¿es legítimo? ¿Es ecuánime? ¿Es justo? ¿Es correcto? ¿Va a contribuir a mejorar la sociedad o el mundo? Estos solían ser los interrogantes políticos, incluso si sus respuestas no eran fáciles. Tenemos que volver a aprender a plantearlos (Judt, 2010, p. 17).

- Las citas Directas o textuales deberán ir entre comillas e incluir al final de la cita entre paréntesis: Apellido del autor, año de publicación y páginas.

- Las citas indirectas (Paráfrasis –hace referencia a ideas, pero no textualmente) deberán incluir: Apellido del autor y año de publicación.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

En esta sección se recopilarán todas las fuentes que fueron utilizadas en la realización del trabajo escrito.

Existen diferentes tipos de referencias bibliográficas de acuerdo con el material. Las más utilizadas son:

LIBROS

- Libro completo: Apellidos, A. A. (Año). *Título*. País: Editorial.
- Libro electrónico completo: Apellidos, A. A. (Año). *Título*. Recuperado de <http://www.xxxxxx.xxx>
- Libro completo con DOI: Apellidos, A. A. (Año). *Título*. doi: xx.xxxxxxxx
- Libro editado: Apellidos, A. A. (Ed.). (Año). *Título*. Lugar: Editorial.
- Capítulo de libro: Apellidos, A. A. (Año). Título del capítulo o entrada. En A. Editor, B. Editor & C. Editor (Eds.), *Título del libro* (pp. xxx-xxx). Lugar: Editorial
- Trabajo de consulta sin autoría: Título del capítulo o entrada. (Año). En A. Editor (Ed.).
- Título del trabajo de consulta sin autoría. Título del capítulo o entrada. (Año). En A. Editor (Ed.). *Título del trabajo de consulta* (xx ed., Vol. xx, xx. xxx-xxx). Lugar: Editorial
- Simposios y conferencias: Apellido, A., & Apellido, A. (Mes, Año). Título de la presentación. En A. Apellido del Presidente del Congreso (Presidencia), *Título del simposio*. Simposio dirigido por Nombre de la Institución Organizadora, Lugar.

PUBLICACIONES PERIÓDICAS

- Artículo de revista impresa: Autor, A. A. (Año). Título del artículo. *Título de la publicación*, vol.(#), xx-xx.
- Artículo de revista electrónica con DOI: Autor, A. A., Autor, B. B. & Autor, C. C. (Año). Título del artículo. *Título de la publicación*, vol. (#), xx.-xx. doi: xx-xxxxxxxxxxx
- Artículo de revista electrónica sin DOI (con URL): Autor, A. A., Autor, B. B. & Autor, C. C. (Año). Título del artículo. *Título de la publicación*, vol.(#), xx-xx doi: xx-xxxxxxxxxxx
- Artículo de periódico impreso: Autor, A. A. (día, mes y año). Título del artículo. *Título del Periódico*, pp. xx, xx
- Artículo de periódico en línea: Autor, A. A. (día, mes y año). Título del artículo. *Título del Periódico*. Recuperado de <http://www.xxxxxxxx>

PUBLICACIONES ELECTRÓNICAS

- Base de datos: Autor, A. A. (año). Título del artículo. *Título de Revista*, vol. (#), xx-xx. Recuperado de <http://www.xxxxxxxx>
- Internet: Autor, A. A. (año). *Título del artículo*. Recuperado de <http://www.xxxxxxxx>
- Blog: Autor, A. A. (día, mes y año). *Título del mensaje* [Mensaje en un blog]. Recuperado de <http://www.xxxxxxxx>

TESIS O DISERTACIONES

- Tesis en bases de datos: Autor, A. A. (Año de publicación). *Título de la tesis doctoral o tesis de maestría* (Tesis doctoral o tesis de maestría). Recuperado de Nombre de la bases de datos. (Acceso o Solicitud No.)
- Tesis inédita: Autor, A. A. (año de publicación). *Título de la tesis doctoral o tesis de maestría* (Tesis doctoral o tesis de maestría inédita). Nombre de la institución, Lugar.
- Tesis de Internet: Autor, A. A. (año de publicación). Título de la tesis doctoral o tesis de maestría (Tesis doctoral o tesis de maestría inédita). Nombre de la institución, Lugar.

MEDIOS AUDIOVISUALES

- Película: Productor, A. A. (Productor), & Director, B. B. (Director). (Año de publicación). *Título de la película* [película]. País de origen: Estudio.
- Podcast: Productor, A. A. (Año). *Título de la grabación* [descripción del medio audiovisual]. Recuperado de <http://www.xxxx>
- Videos: Apellido, A. A. (Productor), & Apellido, A. A. (Director). (Año). *Título*. [Película cinematográfica]. País de origen: Estudio.
- Videos en Línea: Apellido, A. A. (Año, mes día). *Título* [Archivo de video]. Recuperado de: www.ejemplo.com
- Páginas web: Apellido, A. A. (Año). *Título página web*. Recuperado de www.ejemplo.com

Fuente: <http://normasapa.net/normas-apa-2016/>

Manual de Publicaciones de la American Psychological Association. (2010). (Trad. de M. Guerra). (3ª. Edición traducida de la 6ª en inglés). México: Editorial El Manual Moderno.

ESTUDIOS

- 5 Octavio Paz y Pablo Neruda. Un estudio de los fenómenos de apropiación y ruptura de estilo
Iván Vázquez Rodríguez
- 16 Cinco premios nacionales de poesía de Aguascalientes: Óscar Oliva, Efraín Bartolomé, Baudelio Camarillo, A. E. Quintero y Héctor Carreto
Mario Calderón Hernández
- 28 Estudio efrástico sobre la obra *Orígenes* de Sergio Ocampo, una propuesta alternativa de análisis compositivo en el arte
Nadezhda Borislavovna Borislova
Gerardo Martínez Hernández
- 39 “Mas cuídate del agua, del amor y del fuego”. Olga Orozco: tarot y poesía
Araceli Toledo Olivar
- 48 De la exomitopoética a la ecocrítica. El giro ecológico en la poesía de Víctor Toledo
Jorge Eduardo Márquez Murad
- 60 El nombre de la metáfora
Carlos Rivero Silva
- 71 Cruzar al otro lado de la noche o la práctica del “poema de largo aliento”
Víctor Rodríguez Núñez
- 77 Las relaciones transtextuales que propone *Braille para sordos*, de Balam Rodrigo
Manuel Ernesto Parra Aguilar
-
- 84 Galería
Flor Aguilar López
-
- ## RESEÑAS
- 88 Guillermina Cuevas o la poesía gótico-tropical
Engracia Licea Jiménez
- 90 Discurso sobre ese otro lugar de las hadas y las brujas
Carlos Fernando Corona Torres
- 93 El drama cósmico de la tauromaquia y el amor
Víctor Manuel Contreras Toledo
- 95 Entre la traducción y la interpretación poética: Carmen Leñero
Verónica Volkow Fernández
- 100 El mural de voces poéticas de hispanoamérica
Víctor Manuel Contreras Toledo
- 105 Convocatoria