

RESUMEN

LA IMAGEN DEL MAR COMO CENTRO DE LA
METACONCEPTUALIDAD MANIFESTADA
EN LA POÉTICA DE JOSÉ EMILIO
PACHECO BERNY

por

Beatriz Hernández Pérez

Asesor principal: Ana Laura Namorado Lugo

RESUMEN DE TESIS DE POSGRADO

Universidad de Morelos

Facultad de Educación

Título: LA IMAGEN DEL MAR COMO CENTRO DE LA METACONCEPTUALIDAD
MANIFESTADA EN LA POÉTICA DE JOSÉ EMILIO PACHECO BERNY

Investigador: Beatriz Hernández Pérez

Asesor principal: Ana Laura Namorado Lugo, Doctora en Letras Modernas

Fecha de terminación: mayo de 2019

Problema

El problema principal a investigar en este estudio fue el siguiente:

Encontrar que la imagen del mar es el centro de la poética de José Emilio Pacheco Benny basados en el análisis estructural del poema “Volver al mar”, de su antología poética Tarde o temprano.

Método

La investigación presente es cualitativa, de carácter documental y hermenéutico. Se realiza con la antología poética de José Emilio Pacheco Benny titulada Tarde o temprano, teniendo como protocolos de análisis el estructural modelo tradicional y la teoría de la imagen propuesta por el escritor español Carlos Bousoño Prieto.

Resultados

Se encontró que en un buen número de poemas se manifiesta el uso constante de la imagen del mar y, al realizar el análisis del poema seleccionado, se encuentra que el poeta tiene un apego con ella. Esa imagen recurrente atrae a otras de toda la antología; además, es una constante en cualquier tema que el poeta aborde; por esas razones, se demuestra que esta imagen es el centro de la metaconceptualidad que se manifiesta en su poética.

Conclusión

Se encontró que la imagen del mar es esencial y constante en la poética de José Emilio Pacheco Berny. El quehacer de análisis realizado con una muestra de dicha antología confirma la importancia de la interpretación hermenéutica y cómo esta ayuda a lograr una definición sustentada en evidencias de la personalidad poética de todo escritor.

Universidad de Morelos

Facultad de Educación

LA IMAGEN DEL MAR COMO CENTRO DE LA
METACONCEPTUALIDAD MANIFESTADA
EN LA POÉTICA DE JOSÉ EMILIO
PACHECO BERNY

Tesis
presentada en cumplimiento parcial
de los requisitos para el título de Maestría en
Lengua y Literatura Hispánicas

por

Beatriz Hernández Pérez

Mayo 2019

LA IMAGEN DEL MAR COMO CENTRO DE LA
METACONCEPTUALIDAD MANIFESTADA
EN LA POÉTICA DE JOSÉ EMILIO
PACHECO BERNY


Tesis
presentada en cumplimiento parcial
de los requisitos para el título de
Maestría en Lengua y
Literatura Hispánicas

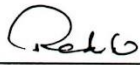
por

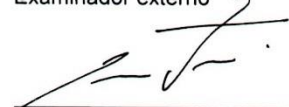
Beatriz Hernández Pérez


APROBADA POR LA COMISIÓN:


Asesor principal: Dra. Ana Laura Namorado
Lugo


Mtro. Ovidio Morales Correa,
Examinador externo


Miembro: Dr. Jaime Rodríguez Gómez


Dr. Ramón Andrés Díaz Valladares,
Director de Posgrado e Investigación


Miembro: Mtra. Guadalupe Susunaga
Navarro

8 de mayo de 2019
Fecha de aprobación

TABLA DE CONTENIDO

RECONOCIMIENTOS	
Capítulo	
I. INTRODUCCIÓN.....	1
II. ANTECEDENTES	5
La crítica y la poesía	5
El poeta y el lector	7
¿Por qué un poema es sublime?.....	12
La imagen.....	13
El arte como imitación de la creación divina.....	16
Conceptos de la imagen literaria	17
III. BOUSOÑO PRIETO Y LA IMAGEN LITERARIA.....	20
La imagen tradicional	24
La imagen contemporánea o visionaria.....	25
Metaconceptualidad poética.....	28
Visión	32
Símbolo.....	33
Bousoño Prieto y la explicación del mundo de un poeta (Machado) y el símbolo de la soledad.....	36
IV. LA IMAGEN DEL MAR EN LA POÉTICA DE JOSÉ EMILIO PACHECO BERNY	39
Generación del medio siglo	40
Análisis métrico y estructural del poema “Volver al mar”	
Campos semánticos y metaconceptualidad	46
Las imágenes tradicionales y visionarias.....	48
Metaconceptualidad	51
El mar como símbolo o imagen clave de la poética pachequiana.	52
V. CONCLUSIONES Y PROPUESTA	56
Lo que la crítica ha dicho de José Emilio Pacheco Berny.....	60

Apéndice	
A. ANÁLISIS ESTRUCTURAL.....	63
B. ANÁLISIS TROPOLÓGICO.....	65
C. VERSOS POR SÍLABAS MÉTRICAS.....	69
D. CAMPOS SEMÁNTICOS EN EL POEMA	71
E. IMÁGENES TRADICIONALES Y VISIONARIAS.....	74
F. VERSOS EN DONDE SE ENCUENTRA LA PALABRA MAR	77
G. CUADRO COMPARATIVO DEL POEMA PRINCIPAL Y LAS IMÁGENES QUE LO APOYAN EN EL LIBRO.....	86
H. SELECCIÓN DE POEMAS QUE PRESENTAN EN SUS VERSOS EL MAR.....	92
REFERENCIAS	124

RECONOCIMIENTOS

El reconocimiento es a mi Padre Celestial, que les dio la oportunidad a mis padres de tenerme y a ellos por soltar mis alas para que pudiera volar y alcanzar mis sueños.

A mi familia, de manera especial por su comprensión: Abdías, Irving, Dayani y Jared, quienes son mi campo semántico favorito. Los quiero mucho.

A la doctora Ana Laura, por animarme a terminarla y por creer en mi proyecto.

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

Escoger a un poeta entre mil opciones es una decisión complicada; es seguro que esta es una de las mejores decisiones que se toman académicamente.

José Emilio Pacheco Berny es uno de los escritores con una trayectoria interesante dentro de las letras mexicanas. Se le admira y al leerlo y releerlo, más se apasionan al conocer su producción literaria. Adentrarse en la obra poética de este gran escritor, es una experiencia que da la oportunidad de aprender más del ilustre hombre de letras.

Con una avidez intelectual que le ha permitido conocer muchas culturas sin dejar de lado la cultura que lo vio nacer y es un mexicano que amó a su patria y amó sus raíces. Para él, la ciudad de México es “una ciudad deshecha, gris monstruosa” y, aunque pareciera que su verso es despectivo, el cariño que le tiene es grande; allí nació y en ese lugar vivió gran parte de su vida.

Dentro de los versos de José Emilio Pacheco Berny hay un motor que lo impulsa, eso fue lo que marcó el interés por la poética de este autor, por el cúmulo de términos que emergen de su pluma y que, al leer en su antología “Tarde o temprano”, se perciben.

La investigación es cualitativa debido a su carácter documental y hermenéutico, porque se utilizó el texto de José Emilio Pacheco Berny, al hacer un análisis de su

poética en la antología antes mencionada y con el apoyo teórico del español Carlos Bousoño Prieto.

El objetivo principal de esta investigación fue encontrar la imagen del mar como centro de la metaconceptualidad manifestada en su poética.

Esta investigación comienza con un recorrido de la literatura acerca de la crítica, ya que se requiere de mucha paciencia para desmembrar el texto, aunque se lea y se vuelva a leer; esta es la mejor forma de encontrar el porqué del texto elegido a la luz de quienes han escrito la forma de interpretar a los poetas.

Otro aspecto importante que se incluyó es el trabajo que hacen los poetas para lograr plasmar sus versos, qué los influye, sin olvidar al lector que también forma parte de este ir y venir de los poemas.

El poema posee muchas características importantes, pero desde los inicios de este género se le ha denominado como sublime porque la unión de palabras, bien elegidas, llegan a tocar membranas que solo quien es poeta logra encontrar en esa búsqueda de imágenes, de las cuales se apropia y hace suyas. En la parte final de este capítulo se introduce la imagen desde diferentes enfoques que permiten ampliar el concepto.

En el Capítulo II se abordó la imagen literaria para que se adentrara después con la teoría de Carlos Bousoño Prieto, lo que permitió explicar la imagen. A las imágenes las denomina imagen tradicional e imagen visionaria; estas dos son explicadas para comprender su uso y la manera como los poetas se sirven de ellas cuando realizan el arduo trabajo de componer un poema. Después, se explica la visión como otro de los usos que el poeta utiliza al realizar su travesía poética para al final lograr un

símbolo, que es cuando el autor se apropia de una imagen hasta convertirla en uno de los símbolos significativos de su poética.

El Capítulo III es el corazón de este estudio, ya que en él se aplica la propuesta de Bousoño Prieto en su clasificación de la imagen para analizar e interpretar la poesía de José Emilio Pacheco Berny, autor a quien se nombrará en algunas ocasiones como JEPB.

Para lograrlo se ha escogido la antología llamada Tarde o temprano, de donde el poema clave “Volver al mar” se presenta como muestra evidente de los usos y peculiaridades de la poética pachequiana, a fin de proceder a compararlo con los 1,198 poemas que componen la antología para posteriormente confirmar el carácter metaconceptual de la imagen del mar para el autor.

En la primera parte del Capítulo IV se dio a conocer la corriente literaria de José Emilio Pacheco Berny, para ubicarlo en el tiempo y en el espacio en el que inició su camino literario. Después; el principal interés del estudio fue la comprobación de la teoría de Bousoño Prieto con el poema seleccionado: “Volver al mar”, el cual es una de las principales razones por las que se eligió esta antología. Posteriormente se identificaron tres campos semánticos muy importantes en este poema, para luego continuar con la ejemplificación de las imágenes tradicionales y visionarias, además de un breve recorrido por los conceptos de visión símbolo.

Finalmente, el estudio hermenéutico concluye con un esbozo de lo que algunos críticos han comentado de JEPB y se confirma por esta investigación que el mar es el centro de la metaconceptualidad que se manifiesta en un número significativo de poemas de esta antología. En este estudio, solo se avocó al poema y a las imágenes que

lo reflejaron; también se incluyen algunas ideas o sugerencias para impulsar el análisis literario de una manera más práctica y sencilla con el que se pretende llamar la atención de los alumnos hacia el análisis del género poético. Se pueden utilizar estrategias para que a los alumnos de preparatoria les llame la atención jugar con los poemas desde diferentes aspectos, como clasificar los versos por sílabas en un cuadro. Otro aspecto que se desprende de este estudio es que se busque en su totalidad el campo semántico, incluyendo los que no se añadieron en este estudio. Es extensa la poética de JEPB y quedan muchas vertientes que servirán para que otros estudiantes puedan explorar su mundo poético. Con eso se sugiere este tipo investigación que fomenta la lectura analítica en los estudiantes, para de esa manera impulsar el estudio de la crítica literaria en esta universidad.

CAPÍTULO II

ANTECEDENTES

La poesía, como producción humana, ha sido de gran interés a través de la historia. Explorar su origen o inspiración, hasta el momento que llega a las manos del lector o del crítico literario, es intentar reconocer su génesis y, con ello, su esencia, la clave de la poética autoral; de allí se inicia este estudio.

La crítica y la poesía

Cuando Bousoño Prieto (1985) alude a la crítica y la poesía, incluye tanto al poema que se escribe en la actualidad como al que se hizo ayer o mil años atrás y al que se escribirá el día de mañana. Todos puede constituirse en objeto de interés del crítico y por medio de ellos buscar la explicación de “ese no sé qué” mencionado por Feijoo sobre el poema y cómo esos versos pueden emocionar al lector. Ese “no sé qué” inexplicable es el que finalmente sustenta una investigación como esta, que hurga entre los versos del poeta para descubrir la clave, el “no sé qué” del escritor que explique su producción.

Por su parte, Vela Salvatierra (1987) señala que el mundo encierra un misterio que la poesía se encarga de aclarar y se devela en el momento cuando nace el poema: en ese instante emocional en que el poeta escribe. Al profundizar en ese estado emocional, se descubre el origen de la lírica. Cada poema es un poderoso mundo encerrado en la musicalidad de las palabras. Esa música interior oculta las bases de una

gran revelación. Desde sus inicios, los poetas que han sido leyendas percibieron en esa luz el inicio de todo lo creado.

Cabe destacar a Heidegger (citado en Batis, 1972), quien comenta que la poesía como arte es un medio que el ser humano ha utilizado para adentrarse en el universo misterioso de la naturaleza, de lo inexplicable. Son la materia y el lenguaje los que abren las puertas a la interpretación de esa identidad desconocida de la literatura, a esa posibilidad de conocerlos a través de la explicación de sus mensajes.

Acerca de esto, Frye (1991) puntualiza que la crítica literaria no es una actividad simple o de un solo nivel. Mientras más familiarizado se esté con una obra literaria, mejor comprensión se tendrá de ella. No es el cúmulo de atribuciones que se le puedan etiquetar, ya que al etiquetarla se le estaría quitando su esencia. El lugar apropiado para empezar la búsqueda del significado literario se obtiene en el texto mismo.

Por su parte, Bousoño Prieto (1985) menciona que, cuando se trata de analizar el arte, no es el objetivo principal destruirlo, sino darle luz y proyección con las técnicas científicas que permitan descubrir lo que el artista transmite en su obra. Es trabajo que se debe respetar porque no ha sido el fruto de un día, sino de muchas horas de trabajo incesante y duro. No se debe suplantar, sino obtener conocimientos que enriquezcan el espíritu. Al comprender el valor artístico que posee la obra, se ahondará en el mundo creado por el autor en su original arte poético.

Ingarden (1998) concluye que toda obra de arte literaria es un objeto con una estructura completamente distintiva; no se sabe qué es lo que la distingue de una obra de valor y otra que aparentemente no lo posee. Por este motivo se requiere hacer un

estudio cuidadoso de una obra, sin el afán de restarle su valor; al contrario, al considerar una porción de ella, se le revalora y cuando llega a las manos del lector, cumple su propósito.

El poeta y el lector

Paz Lozano (1986), considera que poeta y lector no pueden existir uno sin el otro. Ambos son necesarios para que se promueva la magia. También declara que el poema revela las realidades de este mundo mientras crea otro inimaginable donde solo pueden penetrar quienes se permitan recrear con su lectura un mundo particular.

Para Ricoeur (2001), la poesía crea su propio universo desconocido en el que hay que sumergirse para conocerlo. Al recrear el mundo del poema, se puede penetrar en él y disfrutar de su esencia y belleza. La creación de un universo propio es el privilegio que tienen en su pluma quienes poseen el don de la poesía. A él pertenecen quienes gustan de deleitarse en su recorrido.

Cabe destacar lo que Paz Lozano (1986) comenta al referirse al poema como un caracol en donde resuena la música del mundo. Los metros y las rimas no son sino correspondencias, ecos de la armonía universal. Sin embargo, es necesaria esa armonía al leer los bellos ecos que conducen al lector por el mundo que el poeta permite recorrer en cada verso. De esta manera, poco a poco se va encontrando el camino de cada escritor, su propia ruta, esa que lo lleva a ser un gran poeta, aún sin proponérselo.

Lo más complicado, continúa Paz Lozano (1986), es explicar las causas que hacen que el escritor decida crear un poema en determinado momento. Esa creación bien podría ser un grito desesperado, un desahogo necesario. Si es leído o no, el poeta

sabe que en el instante que sale de su pluma, en algún lugar, alguien hará una pausa y lo leerá.

Según Souto Alabarce (1973), y al hacer alusión a un crítico inglés, el escritor se compara a un naufrago que lanza al océano una botella con un mensaje que, al ir rebotando en las aguas, alguien lo encontrará en algún momento. Este hecho, para el poeta es de mucho valor porque él guarda en su corazón el deseo de que llegue a las manos de alguien y que sus ojos ávidos se posen en esos versos, deseosos de conocer su mensaje e interpretar su belleza. El lírico probablemente no tendrá la oportunidad de saber si fueron leídos, aunque, en la mayoría de los casos, se vuelve una realidad.

Por su parte, Batis Martínez (1972) declara lo siguiente:

Un poema que no es leído, es decir, experimentado en la recreación, es algo que, incompleto, tiene la cualidad virtual de ser, pero sólo se completa en el siendo, cuando el lector, el buen lector, lo aprecia. La contemplación actualiza la obra, la pone en movimiento y hace que actúe su contenido latente. Debe buscarse el ser de la obra misma. (p. 27)

Al respecto, Paz Lozano (1986) comenta que el lector, al encontrarse con el escrito del poeta, experimenta una fusión. El poema únicamente existe por esa fusión de poeta, poema y lector. Sin embargo, aunque pudiera suponerse que el poeta trae dentro de su alma una cueva o un lugar donde están escondidos innumerables tesoros que saldrán a relucir cuando él los necesite, frente a nuevas creaciones, “el poeta está desnudo y pobre de palabras” (p. 168). El poeta es llamado así, gracias al poema que ha creado. No es considerado poeta sin la creación poética; dependen el uno del otro para poder subsistir.

Gadamer (2004), sin embargo, difiere un poco de lo expresado, cuando afirma que “el poeta no es el dueño de su inspiración y de su creación, sino que, como todos los demás, es un ser irremediable e innegablemente dependiente” (p. 55). Existen diversas opiniones con respecto a esta situación y sería prudente tomar un camino que conduzca a lo que en realidad sucede con el creador de versos.

Acertadamente, Paz Lozano (1986) comenta que la <<ocurrencia>> poética no brota de la nada, ni la saca el poeta de sí mismo: es el fruto del encuentro entre esa naturaleza animada, dueña de existencia propia, y del alma del poeta” (p.169). Cabe señalar que la situación creativa es a veces inexplicable; solo es parte de esa belleza inexplicable que ha sido otorgada a muchos. Algunos la han perfeccionado y otros se han perdido en su propio mundo. Los dones son otorgados a todos, pero cada uno sabe cómo lo va a emplear de acuerdo con su imaginación y con el cúmulo de experiencias que tenga.

Bousoño Prieto (1985) señala que el poeta escribe sus experiencias o utiliza su imaginación. En teoría, es libre de escribir lo que él quiera: “Un primer sintagma lírico actúa como la piedra que, arrojada a un estanque, provoca un movimiento de ondas concéntricas” (pp. 34,35). Cada poeta se encarga de hacer lo que su creación le permite; por eso se encuentran verdaderas joyas que ellos han proyectado, ya sea que reflejen su experiencia o lo grande de su imaginación.

Boileau (citado en Cassirer, 2001) menciona que, desde el punto de vista psicológico, el don de la imaginación es indispensable para el poeta; desde el momento en que él no permita que ese impulso, ese poder instintivo lo domine, jamás logrará la perfección. Cassirer (2001) señala que “la imaginación del poeta debe ser guiada y

vigilada por la razón y sometida a sus reglas” (p. 226).

Paz Lozano (1986), sin embargo, cambia la perspectiva cuando menciona que el poeta no escoge sus palabras; es decir, que cuando un poeta busca su lenguaje no se refiere a que ande buscando o recogiendo giros antiguos o nuevo; sino que, indeciso, vacila entre los vocablos que realmente le pertenecen, que están en él desde el comienzo y los otros aprendidos en los libros que ha leído o en los términos que aprendió en la calle. Cuando un poeta encuentra la palabra, su palabra, la reconoce porque ella ya está en él; y él ya está en ella. La palabra del poeta se funde con su ser mismo porque él es su palabra. En ese instante de la creación, florece la conciencia, la parte más secreta y profunda de sí mismo, esa donde nadie puede penetrar, porque es propia, de nadie más y cualquier desconocido jamás podrá adentrarse en ella.

Según Trevisan (2004), cada poeta tiene sus sueños, pesadillas y traumas, especialmente de su niñez. Por eso los temas de un poeta están definidos por el cúmulo de experiencias lejanas; esas que crecieron con él, que le permitieron conocer los diferentes aspectos de la vida cotidiana. Los primeros contactos que el niño tiene condicionan, en gran parte, su arsenal de metáforas. Todo individuo que haya vivido en la naturaleza, entre árboles y animales, tendrá un mundo diferente que quien nació en la ciudad, en el asfalto, entre los edificios y en el producto de una sociedad llena de tecnologías que, en cierto grado, le oprimen.

Paz Lozano (1986) añade que el poema se alimenta del lenguaje que se usa cotidianamente en una comunidad, de su tradición oral, de sus aspiraciones, sueños y pasiones; es decir, de sus tendencias más secretas y poderosas. El poema recuerda las raíces del pueblo al que pertenece, porque en sus versos el poeta remonta las

vertientes del lenguaje y las absorbe de la fuente original de los vocablos que hacen de una comunidad particular un pueblo de tradiciones, mitos y leyendas que se nutre de cultura popular llena de nostalgia. El universo verbal de cada poema no está realizado en los términos del diccionario, sino de los de la comunidad donde él creció.

Cassirer (2001) afirma lo siguiente:

Las obras de los grandes poetas líricos—un Goethe un Hölderlin, un Wordsworth, un Shelley— no nos ofrecen *disjecti membra poetae*, fragmentos dispersos e incoherentes de la vida del poeta. No son, sencillamente, un brote momentáneo de un sentimiento apasionado, sino que revelan una unidad y continuidad profunda. A través de sus caracteres y de sus acciones nos revelan su visión de la vida humana en conjunto, su grandeza y flaqueza. (p. 218)

Es válido lo que afirma Paz Lozano (1986), al referirse al poema como un ser de palabras que va más allá de las palabras. Dice, además, que la misma historia no acaba el sentido del poema, ya que el poema no valdría, ni siquiera existiría, si no dependiera de la historia y de la comunidad que lo sostiene, quien, a la vez, es sostenida por el poema. No hay que olvidar que los poetas de vez en cuando retroceden a las edades pasadas.

Para Cassirer (2001), “nunca se secan las fuentes de la creación fantástica, porque en ellas son indestructibles e inagotables. En cada gran edad y en cada gran artista la operación de la imaginación reaparece en formas nuevas y con nueva fuerza” (p. 229). Cassirer añade que esas fuentes son inagotables y cada poeta tiene su particular manera de hacer su poética.

Finalmente, Trevisan (2004) declara que “cada poema fabrica su propio método imposible saber de antemano el resultado. No se trata de mistificar el acto creativo, tampoco de reducirlo a una fórmula” (p. 28).

¿Por qué un poema es sublime?

Con respecto a la sublimidad del poema, Longino (2014) menciona en su tratado cinco características que forjan que un poema lo sea, citadas a continuación:

1. La grandeza del espíritu es la característica que más importancia tiene porque es un don que se ha recibido, no que se ha adquirido o que se ha educado para obtenerlo. Quien lo posee tiene un alma grande y elevada que está llena de sentimientos nobles.

2. “Lo sublime es la resonancia o eco de un alma grande” (p. 61). El poeta puede tener la sensación de que ya escribió algo en otro lugar; por esa razón, es que a veces se llega a admirar un verso que no está lleno de adornos literarios: casi desnudo, sin voz, sencillo en gran manera, pero es allí donde radican su belleza y su grandeza; en su contenido se encuentran algunos versos que poseen un grado de elevación que ninguna palabra podría alcanzar.

3. Toda persona que tiene la capacidad de crear poemas, debe poseer sentimientos que no sean bajos e innobles. Es necesario establecer esto como base de todo aquel que conciba lo sublime; pues no puede ser posible que un poeta que durante toda su vida dedica sus pensamientos y sus afanes a cosas vanas, mezquinas o serviles pueda producir algo tan admirable y que sea digno de una estima que perdure para siempre. Al contrario, si son nobles como debe ser natural en sus creaciones, las palabras deben ser pensamientos muy profundos.

4. Las expresiones sublimes llegan al mismo punto con los hombres de sentimientos nobles y elevados.

5. Homero tiene la habilidad de engrandecer las cosas divinas ante las imágenes terribles y repugnantes de Hesíodo.

Es útil comprender el entorno en el que se escribe un poema para poder emitir un juicio sobre la poética de determinado escritor. Los leves intentos de crítica son pequeñas cinceladas que el investigador literario da para descubrir lo que yace debajo de la superficie lírica.

Los poetas son únicos en su género. Al momento de crear, pertenecen a un mundo perfecto que no los limita ni les prohíbe que se explayen en ideas muchas veces sencillas y entendibles; en otras ocasiones, muy complicadas de descifrar. El poema se disfruta o se desecha. Depende de lo que en ese momento decida el lector.

La imagen

La imagen, desde sus inicios, ha tenido que ser explicada para ser mejor comprendida. Teóricos como Platón, Aristóteles y los estudiosos de la Biblia se detuvieron a considerar la importancia de la imagen como imitación de la realidad.

Es de suma importancia, entonces, buscar el significado del término imagen. Según el Diccionario de la Real Academia Española (2018), se deriva del latín *imāgo*, *-ĭnis*. Sus acepciones son las siguientes: (a) figura, representación, semejanza y apariencia de algo, (b) estatua, efigie o pintura de una divinidad o de un personaje sagrado, (c) reproducción de la figura de un objeto por la combinación de los rayos de luz que proceden de él y (d) recreación de la realidad a través de elementos imaginarios fundados en una intuición o visión del artista que debe ser descifrada, como en las monedas, en enjambres furiosos.

Zamora Águila (2013) menciona que, para Platón, la imagen visual o ícono (*eikón*) tiene relación con la imitación (*mímesis*) y, desde ese punto de vista, ya estaba completamente descalificado porque tenía que ver con aspectos negativos en el ser humano: mentira, engaño, seducción, irracionalidad, corrupción. El *eikón* es parte del mundo de las apariencias, de las formas o ideas no sensibles, que solo se captan con los ojos del espíritu.

El mismo autor comenta que Aristóteles, al hablar de las imágenes, no se refiere a las visuales, sino a las imágenes que están dentro (*phantasía*), pero coincide con Platón, ya que considera que la formación de las imágenes debe estar al servicio de la razón y es reproductiva, no productiva.

Cassirer (2001) asevera que toda la historia de la lírica ha sido influida por la divisa de Horacio *ut pictura poesis* y, según el apotegma de Simónides, la pintura es una poesía muda y la poesía una pintura que habla. La lírica y la pintura tienen una diferencia en el modo y los medios que utilizan, pero nunca en la función genérica de la imitación. Se puede observar que en las teorías más esenciales de la imitación no se proponían restringir la obra de arte a una mera reproducción mecánica de lo que sucede en la realidad; todas permitían, en cierto grado, la creatividad del artista.

En la Biblia, la palabra imagen aparece cuando Dios dice: “Hagamos al hombre a nuestra *imagen*, conforme a nuestra semejanza” (Génesis 1:26). Esto significa que los hombres serían semejantes al Creador. En sus mandamientos, Dios hace alusión a ese término al afirmar: “No te harás imagen, ni ninguna semejanza” (Éxodo 20:4); es decir, prohíbe hacer la reproducción de algo que existe.

Filón de Alejandría (citado en Zamora Águila, 2013) señala que la imagen se convierte en una idea principal y una razón fundamental de la conciliación espiritual. “El *cosmos* y el *nous* (pensamiento) humano son *eikes eikios* (imagen de las imágenes), es decir, el Logos es creación divina” (p.114). El rabino helenista acondicionó el terreno para que la teología cristiana se apoyara al afirmar que todo lo corporal es solo imagen (*bild*), en el concepto de “ semejanza”, “parecido”.

Sartre (citado en Villafañe, 2006) sostiene de la imagen lo siguiente:

Como un acto que en su corporeidad trata de aprehender un objeto ausente o inexistente a través de un contenido físico o psíquico que no se da por sí, sino a título de representante analógico del objeto que se trata de aprehender. El contenido no tiene exterioridad en el caso de la imagen mental. (p. 44)

Prestifilippo (2016) comenta que las imágenes mentales son casi-sensibles, porque se conforman de todas las experiencias sucedidas, toda la información que se ha almacenado, los recuerdos vividos, las sensaciones experimentadas, las visiones que lograron quedar grabadas en la mente. Al mismo tiempo, en lo que se refiere a la conciencia imaginante, esta convierte a su objeto en una imagen y, se diferencia de la pasividad de la conciencia perceptiva. Este manejo se aprecia en el predominio del presente del sujeto frente a lo pasado y al futuro, en la permanencia del objeto que se ha imaginado.

Villafañe (2006) señala que la imagen es la conceptualización que a diario se posee y de ahí se aminora este fenómeno a una que otra manifestación. Por lo tanto, el significado de la imagen implica también procedimientos como el pensamiento, la percepción, la memoria, la conducta.

Sartré (citado en Prestifilippo, 2016) comenta que el poeta no le teme a la creación de la imagen, debido a que sabe adónde desea ir y lo que busca crear; por lo

tanto, la evolución de su imagen puede finalizar en una ficción o en un acontecimiento del pasado. Es la forma de reproducir los momentos posteriores.

Bachelard (2003) afirma que “el verdadero dominio para estudiar la imaginación no es la pintura, es la obra literaria, es la palabra, es la frase. ¡Qué poca cosa resulta entonces la forma! ¡Cómo la materia domina! ¡Qué gran maestro es el río!” (p. 280). De lo anterior se deduce que el mejor camino para conocer la imagen literaria de un poeta es buscar su palabra, su frase y la relación entre ellas, para descubrir destellos de su mundo poético.

A propósito de las causas primeras de la poesía, Aristóteles (citado en Maritain 1920) añade que

imitar es natural a los hombres desde la infancia, el hombre es el animal más imitador, adquiere por imitación sus primeros conocimientos y todo el mundo goza con las imitaciones, de lo cual encontramos una prueba en las obras de arte, pues aún de las mismas cosas que vemos con pena, nos gozamos cuando contemplamos sus imágenes más exactas. (p. 4)

En ese sentido, la pintura, la escultura, la poesía, la música y la danza son consideradas artes que imitan, o sea, que producen belleza y hacen esfuerzos por traer alegría al alma, valiéndose de la imitación o procurando, por medio de ciertos signos sensibles, algo diferente de lo que esos signos manifiestan naturalmente al espíritu.

El arte como imitación de la creación divina

Es que solamente de las manos de un artífice pueden salir obras originales y, debido a esa perfecta creación, los que crean el arte pueden realizar con el arte elegido algo semejante.

Maritain (1920) afirma que

la creación artística no copia la de Dios, la continua y así como el vestigio y la imagen de Dios aparecen en sus criaturas, así la marca humana está impresa sobre la obra de arte, la marca plena, sensible y espiritual, no sólo la de las manos, sino de toda el alma” Por esa razón, antes que la obra de arte provenga del arte a la materia, por una acción transeúnte, la concepción misma del arte ha debido proceder en el interior del alma, por una acción inmanente y vital, como la procesión del verbo mental. El proceso del arte es doble, a saber: del corazón del artífice (procede) el arte, y del arte (proceden) las obras artísticas. Si el artista estudia y ama la naturaleza tanto o más que las obras de los grandes maestros, no es para copiarla, sino para fundirse en ella. Es que no le basta ser discípulo de los maestros; debe ser discípulo de Dios, pues Dios conoce las reglas de la fabricación de las obras bellas. La naturaleza importa esencialmente al artista sólo porque es una derivación del arte divino en las cosas. El artista, sépalo o no, consulta a Dios cuando mira las cosas. (pp. 9-10)

Por lo tanto, todo artista está trascendiendo con la belleza que Dios ha dejado para continuar ese maravilloso mural. Bien lo menciona Ortega y Gasset (citado en Moratalla, 2003), quien sostiene que "la metáfora es probablemente la potencia más fértil que el hombre posee, parece un trabajo de creación que Dios se dejó olvidado dentro de una de sus criaturas al tiempo de formarla".

Toda obra de arte tiene detrás de ella al que hizo los cielos y la tierra. No hay artista que no se inspire en el universo de Dios. Los poetas también, al utilizar el vasto mundo del lenguaje para describir una imagen, están mostrando la belleza de lo creado.

Shklovski (1978) lo reitera cuando afirma que “las imágenes son casi inmóviles: de siglo en siglo, de país en país, de poeta en poeta se transmiten sin cambiarse; las imágenes no provienen de ninguna parte, son de Dios” (p. 56).

Conceptos de la imagen literaria

La imagen literaria no es la excepción, es una de las bases que el poeta utiliza para explayarse, ya que este recurso hace de su poética un trabajo particular.

La imagen, señala Ricoeur (2011), remite al dominio de las ilusiones, es decir, conduce a cosas que no están o que no existen; sin embargo, en el momento en que el poeta está sumergido en ella, logra crear la realidad de su propósito.

Abad Molina (2012) declara que “la imagen nos vincula a un imaginario que es nuestro ‘ser en el mundo’ como identidad propia y auto-construida” (p. 3). Además, este mismo autor expresa que “las imágenes construyen también conocimiento a partir de experiencias concretas, de pequeños relatos o micro-historias que permiten entretejer elementos narrativos que representan las distintas voces o aportaciones de cada persona” (p. 2).

Bachelard (citado en Ricoeur, 2001) afirma que “la imagen poética nos sitúa en el origen del ser hablante” (p. 286) y Ricoeur (2001) comenta que

es el poema el que fecunda la imagen; la imagen poética se convierte en un ser nuevo de nuestro lenguaje, nos expresa convirtiéndonos en lo que expresa; en otras palabras, es al mismo tiempo un devenir de expresión y un devenir de nuestro ser. Aquí, la expresión crea ser... Somos incapaces de pensar en un espacio que sería anterior al propio lenguaje. (p. 66)

Paz Lozano (1986) asegura que las imágenes poéticas ostentan su propia lógica y no hay nadie que tenga que escandalizarse por lo que el poeta escriba de que el agua es un cristal o la imagen de Carlos Pellicer de que “el pirú es primo del sauce”.

La verdad estética de estas imágenes solo tiene validez dentro de su propio mundo.

García Carcedo (2011) afirma que

leer un poema pensando en tomarlo como modelo literario nos convierte en cómplices con el escritor y nos lleva a observar con más detalle las peculiaridades estilísticas del texto y a interiorizar la técnica de recursos de tanta envergadura como la metáfora. La idea no es nueva, desde luego, ya hace veinte siglos Quintiliano escribía en sus Instituciones oratorias: El arte consiste en gran parte en la imitación (X, 21). La literatura ha estado siempre marcada por

la intertextualidad, porque ningún texto se produce a partir de la nada, por generación espontánea, sino que todo texto está construido a partir de obras anteriores. (p. 117)

Bachelard (2003) explica que al inicio del primer acto de *Partage du Midi* se encuentra esta espléndida imagen: "el mar, resplandeciente su columna vertebral, es como una vaca derribada a la que se marca al rojo vivo". ¿Probablemente no posee esta imagen la enternecedora belleza de un cielo de atardecer herido hasta la sangre por el mar asombrado? Fue creada de la naturaleza, por la naturaleza que el poeta tiene. Ellas manifiestan que la lírica es una síntesis natural y perpetua de imágenes aparentemente fingidas. El conquistador y el poeta anhelan, uno y otro, colocar la marca y colocan su hierro al rojo vivo sobre el universo conquistado. Lo que resulta insensato en la historia, en el pasado, es ahora en un perdurable presente una veracidad insondable de la libre imaginación. La imagen corporalmente inaceptable, psicológicamente insensata es, sin embargo, una absoluta verdad de poesía, porque la imagen es el fenómeno del alma poética. Constituye, asimismo, en un fenómeno de la naturaleza, una influencia de la naturaleza humana sobre la naturaleza universal.

Ortega y Gasset (citado en Moratalla, 2003) afirma lo siguiente:

La metáfora nos comunica algo concreto, particular: cada metáfora es el descubrimiento de una ley del universo. Con la metáfora sentimos simplemente una identidad, vivimos ejecutivamente el ciprés-llama, es decir, lo presentado en y por la metáfora. (p. 261)

El poeta es el encargado de buscar su imagen y, cuando la encuentra, la usa con tal destreza que es a veces, mediante el estudio inquisitivo y minucioso, que se puede encontrar en la profundidad de su poética, aunque pareciera a simple vista ser una palabra de uso común.

CAPÍTULO III

BOUSOÑO PRIETO Y LA IMAGEN LITERARIA

Este capítulo propone el estudio de la imagen desde la perspectiva del escritor Bousoño Prieto (1985) basado en la Teoría de la expresión poética, del libro de 1985. Su postura ayuda a dilucidar en esta investigación las características esenciales de la poética pachequiana.

Bousoño Prieto (1985) señala que el poeta contemporáneo, lo mismo que el pintor, es en algunas ocasiones un “creador absoluto” que no “imita” o “interpreta” la naturaleza, lo que es la vida; sino que, al contrario, la crea, innovando una realidad que no existe; trae a la realidad vacas azules, cielos, islas que navegan, crepúsculos, colores; llega, incluso, a poner voces en las piedras que entonan melodías por doquier; inventa criaturas que nadie ha visto ni imaginado jamás. Si la expresión de un mundo de esas dimensiones, que lógicamente no es el mundo real, se hiciera poética, sería el gran misterio. Por eso la poesía es uno de los grandes misterios impenetrables; se pretende desentrañar ese famoso “misterio de la poesía” que reitera la necesidad de la sustitución.

Paz Lozano (1986) afirma que “la imagen se sustenta en sí misma, sin que le sea necesario recurrir ni a la demostración racional ni a la instancia de un poder sobrenatural: es la revelación de sí mismo que el hombre se hace a sí mismo” (p. 137).

Mallarmé (citado en Cassirer, 2001) sostiene que “la poesía no está escrita con ideas, está escrita con palabras” (p. 213). La poesía está escrita con imágenes, con sonidos, con ritmos.

En todo gran poema lírico se encuentra esta unión precisa e inseparable, puntualiza Cassirer (2001).

Bousoño Prieto (1985) reitera que “el léxico de un poeta, esto es, la selección que hace de los elementos reales, es siempre un indicio sólido de su gesto vital, de su intuición de las cosas” (p. 323). Como lo habían asegurado Saint-Beuve y Baudelaire (citados en Bousoño Prieto, 1985).

Reyes Ochoa (citado en Robb, 1978) comenta que en lo profundo de la conciencia, al expresarse, la inteligencia de este tiempo usa términos sesquipedales y abstrusos, variedades léxicas (mitología debilitada y no hay nada más), creyendo que así se logra la independencia del pensar metafórico al que sin remedio se está condenado. Al respecto, Robb (1978) explica que se crean galerías de imágenes, ya sea de personas o de otro ser del universo, vivo o inanimado, que representan a otros seres u objetos o las relaciones entre cada uno de ellos.

Bachelard (citado en Noel Lapoujade, 2009) menciona que los elementos de la naturaleza: la tierra, el agua, el aire y el fuego, son verdaderas “hormonas” de la imaginación, ya que mediante ellos comenta Noel Lapoujade(2009) se abren las posibilidades que da la imaginación de soñar lo que circunda al ser humano, que lo impacta y sorprende por la potencia que tiene, por su regularidad y su esplendor. La persona experimenta el thauma estético -similar al thauma originario, primordial. Después se logra despertar el thauma filosófico que lo lleva a una interrogación inquisidora, a la

vista crítica, que necesita una comprensión racional. El thauma estético en el sentido más denotativo posible permite el asombro ante las maravillas de las imágenes sensibles del mundo. Por eso Bachelard (citado en Noel Lapoujade, 2009) afirma que “el mundo es bello antes de ser verdadero. El mundo es admirado antes de ser verificado. Toda primitividad es onirismo puro” (p. 42).

Las “imágenes primordiales” son las que emanan del manantial que fluye de la actividad que imagina este mundo y son alimentadas por los cuatro elementos fundamentales: fuego, agua, tierra y aire. Estas representaciones surgidas de las fuerzas del universo están protagonizadas por tales elementos básicos que se renuevan hasta hoy en el alma del escritor lírico, que los recrea constantemente, pues las imágenes surgen, brotan, según Carlos G. Jung (citado en Bachelard, 2003) de las hondas raíces que tiene el inconsciente arquetípico.

García Lorca (1925) menciona que un buen poeta tiene que ser un maestro en los cinco sentidos corporales, en el siguiente orden: vista, tacto, oído, olfato y gusto. Añade que, para tener el dominio sobre las imágenes, debe abrir puertas que comuniquen entre ellos, aunque muchas veces tiene que superponer sus sensaciones y, sobre todo, tener la habilidad de disfrazar sus naturalezas. Los poetas deben saber que la grandeza de una poesía no depende de la magnitud del tema, ni de sus proporciones ni sentimientos. Se puede hacer un poema épico de la batalla que sostienen los leucocitos en el ramaje aprisionado de las venas y se puede dar una inacabable impresión de infinito tan solo con la forma y el olor de una rosa.

Aleixandre (citado en Pérez, 2001) asevera que el poeta creador es una especie de “expresión telúrica de las fuerzas” que se originan en las entrañas de la tierra y

la engrandecen hasta descubrir el universo, “pero bien arraigado siempre”, afirma, y “así recoge el aliento del mundo, cruzando por el sufrimiento del hombre hasta obtener el más tenue vuelo de una mariposa”.

Pérez (2001) comenta que existe únicamente una sustancia unificadora de toda la realidad y de toda semejanza; “a esa sustancia el poeta le llama amor”, afirma Aleixandre (citado en Pérez 2001), para el escritor, el protagonista de la poesía es siempre el mismo: “la poesía empieza en el hombre y concluye en el hombre” La poesía no es cuestión de afeamiento o de belleza, porque su fin no es brindar belleza, sino “alcanzar propagación, comunicación profunda del alma de los hombres” Aleixandre (citado en Pérez, 2001, p. 7)

La palabra será poética siempre y cuando esté imanada por la necesidad “en el acto de la creación fiel”, ya que no existen palabras feas o palabras hermosas en poesía, sino “palabras vivas o palabras muertas, palabras verdaderas o palabras falsas”. Por esa razón, prosigue Aleixandre (citado por Pérez, 2001, p. 9), “la poesía, es a nuestro entender, en su mejor definición, una profunda verdad comunicada”.

Romero Montero (1993) comenta que, para Carlos Bousoño Prieto, la metáfora, imagen y símil se diferencian solo en la mayor o menor intensidad de la trasposición; y coinciden, de manera esencial, en que suponen una comparación frente a otros fenómenos similares. Bousoño Prieto (1985) no hace, pues, distinciones cualitativas entre estas tres posibilidades comparativas a las que estudia bajo el nombre de imágenes, ya sean tradicionales o visionarias. Otro autor que incorpora esta teoría a su estudio sobre la obra literaria es Fernández Granados (2001) quien coincide con Bousoño Prieto.

Después de este preámbulo sobre la imagen, se presenta la teoría de Carlos Bousoño Prieto en lo que se requiere para este estudio.

La imagen tradicional

Bousoño Prieto (1985) comenta que existen dos tipos de imágenes: la imagen tradicional (racionalista) y la imagen visionaria (irracionalista, contemporánea).

La imagen tradicional es la que expone una estructura racionalista que se contrapone absolutamente a la estructura irracionalista, que se manifiesta abiertamente en las imágenes peculiares de esta época.

La imagen tradicional consta de los siguientes tres tipos: (a) en el primer grupo están las imágenes que nacen de la semejanza física que regula el plano real y el que es evocado. El cabello rubio era visto en el siglo XVI como oro. Sin embargo, Góngora denomina a las aves “cítaras de pluma”, con lo que establece que, en la realidad, las cítaras y las aves emiten sonidos musicales, (b) en el segundo grupo están las imágenes tradicionales, que buscan justificarse en la similitud moral o espiritual de dos seres; por ejemplo: la mujer, para Lope de Vega puede ser un ángel, pero también una arpía y (c) el tercer grupo clasifica a la imagen dentro de la identidad en el valor con el que dos miembros, el que es real y el que se evoca, se lo dedican a alguien; por ejemplo, cuando el dueño de un establecimiento se refiere a su vendedora como “una perla”. Esa frase vale tanto para él como para el hermoso objeto aludido.

Las tres opciones de imagen tradicional coinciden en el punto en que se basan en una semejanza objetiva, ya sea de forma física, moral o por su valor. Esto se debe a que son captadas inmediatamente por la razón, entre un plano real A y el plano imaginario B. Si el poeta alude al “cabello de oro”, la emoción que se suscite será

después de que la mente haya asimilado el parecido del objetivo; en este caso, físico. Fácilmente se puede deducir que el “cabello rubio” y el “oro” son dos realidades que poseen el color amarillo.

Bousoño Prieto (1985) comenta que tradicionalmente la imagen era, en esencia, sensorial, ya que pertenecía al tipo B, porque se fundamentaba la mayor parte de las veces en la similitud física de las cosas. Si en alguna de ellas no era así, se trataba, hasta cierto punto, de algo asimilable. Cuando un poeta renacentista nombraba “cristal” al agua, “oro” al cabello, “perlas” a los dientes, o “nieve” a un blanco cutis de una dama, su propósito era, ante todo, llevar al lector a una percepción de esa índole. Expresaba la transparencia del agua, el color específico del cabello, el singular brillo de unos dientes o la coloración de una piel determinada.

Imagen contemporánea o visionaria

Frente a estos tres grupos tradicionales se manifiesta la imagen contemporánea, de una naturaleza variada. Con esta imagen surge la emoción sin que en ella se encuentre o se reconozca una semejanza lógica de los objetos que la proveen, el A y el B. Es suficiente con que se percibe la similitud emocional entre ellos. Al estar frente a una imagen irracional y subjetiva.

La imagen que presenta Bousoño Prieto (1985) es racionalista cuando es tradicional, pero irracionalista cuando es visionaria, porque la primera exige una intervención racionadora y la otra no.

Dámaso Alonso (citado en Bousoño Prieto, 1981) se refiere al desarrollo de la imagen tradicional desde el punto de vista alegórico. Bousoño explica que, si el plano imaginario B se divide en sus elementos $b_1, b_2, b_3 \dots b_n$, su consecutivo plano real A

debe, de la misma forma, descomponerse en los elementos $a_1, a_2, a_3 \dots a_n$, “en correspondencia matemática y miembro a miembro”, de manera que a_1 se relaciona con b_1 ; a_2 con b_2 ; a_n con b_n . De manera tradicional, se le daba el nombre de alegoría a la imagen que ocupaba el poema en su totalidad; sin embargo, se puede prescindir de esa condición y denominar alegoría a la imagen que no posee en su totalidad el poema si en su desarrollo logra mantener la correspondencia término a término entre el conjunto aludido y el real.

Bousoño Prieto (1981) hace la siguiente declaración:

¿En qué se diferencian las imágenes visionarias de aquellas otras que podríamos designar como “tradicionales”, esto es, las utilizadas tradicionalmente en la poesía, desde la fecha más antigua hasta el final mismo del Romanticismo? Las imágenes tradicionales (es decir, las de estructura tradicional) se basan siempre en una semejanza objetiva (física, moral o de valor) inmediatamente perceptible por la razón entre un plano real A y un plano imaginario E, cuando un poeta dice “cabello de oro” (o sea, “el cabello es oro”) la emoción suscitada sólo puede originarse después de que nuestro intelecto haya reconocido el parecido objetivo, físico en este caso, que lógicamente media entre el “cabello rubio” y el “oro”, y que consiste en el color amarillo que las realidades poseen. (p. 53)

Gómez Campillo (2006) alude a Carlos Bousoño Prieto al decir que “la divergencia más notable que existe entre una imagen tradicional y una imagen visionaria es que la imagen tradicional exhibe una estructura racionalista que difiere radicalmente de la estructura irracionalista que manifiestan las imágenes peculiares de nuestro siglo” (p. 192). Esta disimilitud, continúa, usa como fundamento la razón que se puede entender a partir de otras normas: la imagen tradicional se entiende más fácilmente, ya que la imagen visionaria ofrece más dificultad para discernirla; la imagen tradicional es indudable porque su lógica lo es, mientras la imagen visionaria no lo es porque tiene una lógica diferente que, en términos de la apreciación, tal y como lo plantea Bousoño

Prieto (citado en Gómez Campillo, 2006), “no son percibidas por nosotros a nivel lógico, sino a nivel emotivo” (p. 196).

Las imágenes visionarias, continúa el mismo autor, lo que dan a entender no es, en principio, la nitidez de una percepción sensorial, ya que nada sensorial une la esfera de la realidad con la esfera de la evocación, sino la intensidad en la emoción que un objeto estimula. Por esa razón, la imagen visionaria no corresponde, pues, al tipo B; por lo tanto, es del tipo A; por ejemplo, un pajarillo es como un arco iris. El plano ficticio (“arco iris”) lo que realiza al desconceptualizar la locución fuera de la “lengua” es dar la emoción que establece el grado aproximadamente justo del sentimiento ante un pajarillo.

Bousoño Prieto (1985) añade un nuevo concepto o definición de la imagen visionaria al decir que es, pues, la derivación no solo de irracionalismo moderno, sino del intrasubjetivismo. Explica que la imagen visionaria hace diferencia con la tradicional en que su plano evocado B se utiliza para destacar las características de a1, a2 y a3 del plano real A, no de manera racional, como ocurre en las imágenes tradicionales, sino de forma irracional; es decir, sin que estas cualidades a1, a2 y a3 se aparezcan conceptualmente en la conciencia.

Cuando un escritor, de manera tradicional, llama “oro” (B) a cierto tipo de cabello (A), el lector conoce perfecta e inmediatamente de manera racional que esa imagen quiere destacar lo rubio (a1) de una cabellera (conocimiento que es, por demás, indispensable a la conmoción emotiva estética, porque se trata de un supuesto propio); al contrario de esta, cuando un poeta de estos días llama “arcoíris” (B) a un pajarillo (A), no será igualmente consciente en el momento de la lectura de que esa imagen esté

recalcando la inocencia (a1) del pajarillo (A), pues el significado en cuestión, el del concepto “inocencia”, solamente se descubre, como se ha dicho, en un posterior estudio extraestético. De la misma manera ocurre, para poner otro ejemplo y clarificar un poco más este asunto en la imagen “desnudez río escapando” (y en general, en todas las “imágenes visionarias”), puesto que “río escapando (B) expresa el bien (a1) que es el desnudo, pero de una forma irracional, no de forma consciente.

La nueva definición de imagen visionaria que se acaba de presentar en el párrafo anterior facilita el análisis (no muy frecuente) de que estas imágenes (y no las tradicionales) tienen la extraña posibilidad de expresar, en algunas ocasiones, de manera “irracional” que se conocen a través del plano evocado (B), no las cualidades a1, a2, a3 del plano real A; sino más bien, las cualidades a'1 a'2 a'3 de una realidad completamente distinta A'. En el siguiente ejemplo de Vicente Aleixandre (Citado por Bousoño Prieto, 1985), refiriéndose a las águilas, dice lo siguiente: “las alas poderosas rompen el viento en mil pedazos, mármol o espacio impenetrable”. (p. 204)

En estos versos no hay duda de que el poeta llama “mármol” (B) al “viento” (A), no para expresar alguna semejanza con el viento en sí (A), sino para destacar la fuerza (a'1) de las águilas, animal que resulta ser una realidad completamente diferente A'1 a aquella A (“viento”) que sirve, en ese momento, de apoyo a la metáfora.

Metaconceptualidad poética

Olmos (1993) empieza con la descripción esquemática de la vivencia psicológica a la que alude Dámaso Alonso en Poesía española. Bousoño Prieto diferencia en la experiencia psíquica percibida como conglomerado simultáneo y sintético tres elementos sencillos. Él afirma lo siguiente:

Nuestra representación interior de las cosas posee un aspecto triple: un aspecto conceptual, un aspecto sensorial y el aspecto constituido por nuestra reacción subjetiva frente a ellas (sentimientos, etcétera), aspectos, los tres, que se corresponden con nuestro triple modo de captar una realidad cualquiera, viendo 1º lo que ella tiene de común con otras realidades de su género; 2º, lo que tiene de distinto, de único; 3º, lo que esa realidad es para mí desde el punto de vista de mi subjetividad. (pp. 77, 78)

Según esta teoría, Olmos Gil (1993) comenta que una manzana es representada psíquicamente como género: “manzana”; por las características que la distinguen “una manzana roja”; por la reacción subjetiva, ya sea de afecto o por su valor: “una manzana muy apetecible”. Dámaso Alonso y Bousoño concuerdan en que, mientras que el lenguaje estándar se concentra en los elementos racionales o conceptuales que la identifican de forma práctica, el género del objeto “manzana”, en la poesía se expresa de forma ilusoria. Explica constantemente Bousoño Prieto que

una representación de la vivencia psíquica más compleja y exacta, o menos sin fiel, que la procurada por el lenguaje común, principalmente identificado con el dominio de lo conceptual—racional. La poesía expresa, o sugiere, algo que raya en lo indecible, que “no se agota en el concepto. (pp. 32, 33)

Entonces, metaconceptualidad es la propiedad poética de superación del ámbito de lo conceptual, elemento central en todo el pensamiento literario de Bousoño Prieto, que se puede encontrar en su Teoría bajo una combinación de designaciones y de representaciones coincidentes en lo esencial. Las más sobresalientes son “aprac-ticidad”, “individualización” y “carácter sintético”.

Ricoeur (2011) afirma lo siguiente:

Una metáfora, en efecto, llama a otra y cada una permanece viva al conservar su poder para evocar a toda la red. Así, dentro de la tradición hebrea, Dios es llamado Rey, Padre, Esposo, Señor, Pastor y Juez, así como Roca, Fortaleza, Redentor y Siervo Doliente. La red engendra lo que llamamos metáforas de raíz, metáforas que por un lado tienen el poder de unir las metáforas parciales obtenidas de los diversos campos de nuestra experiencia y, en esa forma de asegurarles un cierto equilibrio. Por otro lado, tienen la habilidad de engendrar una

diversidad conceptual, quiero decir, un número ilimitado de interpretaciones potenciales en el nivel conceptual. Las metáforas de raíz se reúnen y se dispersan. Reúnen imágenes subordinadas y esparcen conceptos en un nivel más elevado. Son las metáforas dominantes, capaces de engendrar y organizar una red que sirve como empalme entre el nivel simbólico, con su lenta evolución, y el más volátil nivel metafórico. (p. 77).

Olmos Gil (1993) manifiesta que esta es también la diferencia contundente en los pensamientos de Bousoño Prieto, cuando se refiere al simbolismo y la connotación. A pesar de compartir una postura marginal en lo que tiene que ver con el significado denotativo, simbolismo y denotación son fenómenos contrarios: la significación connotativa para Bousoño Prieto no es irracional, porque mantienen una relación de forma lúcida con el significado denotativo correspondiente; por esa razón, cuando se analizan las connotaciones de “blancura”, “frialdad”, “invierno”, “montañas”, “hielo”, de la denotación de la palabra clave es “nieve”.

Bousoño Prieto (1985) declara lo siguiente:

Frente a lo que cada vocablo <denota> con principalía, hay toda una serie de significados secundarios que constelan el vocablo y lo circundan de brillos menores, que, si los vemos conscientemente de manera inmediata, o si (...) nos produce una emoción <adecuada> o <racional> (...) la llamaré, en mi interpretación, <connotación>; y si no los vemos ni percibimos más que (...) como <emoción inadecuada>, denominaré <significados irracionales> o <simbólicos>. (p. 176)

Cuenca e Hilferty (2007) comentan que no existe ninguna duda al ver la riqueza de conceptos inherentes al significado, que pueden ser constatados en diferentes categorías de análisis. Ellos nombran el ejemplo de Langacker, que dice: “huérfano narra toda una historia con una sola palabra, una historia basada en el ensamblaje funcional de relaciones de parentesco y el ciclo de vida”. Se evidencia que esa palabra, tan sencilla como lo es huérfano, tiene la potencia de activar múltiples dominios cognoscitivos (las relaciones entre padres e hijos, así como el trance de la vida a la muerte)

y de enlazar estos conjuntos de información, de tal manera que esta palabra que permite entender a “un niño que está solo porque sus padres han fallecido”. La densidad de conocimiento que se necesita para su comprensión no es poca. Por un lado, hay que ser consciente de los acontecimientos que se fueron dando hasta que se quedó sin sus padres. La palabra huérfano despierta un sentimiento de compasión, que no se presentaría si fuera lo contrario: la comprensión profunda de lo que significa la vida, la muerte y, sobre todo, la familia. Todos estos aspectos del significado, tradicionalmente determinados por la connotación no pueden dissociarse de los aspectos puramente denotativos.

Frye (1991) declara que

la repetición de ciertas imágenes comunes de la naturaleza física, como el mar o el bosque, en gran número de poemas, en sí misma ni siquiera puede llamarse “coincidencia”, que es el nombre que damos a la parte de un diseño cuando no sabemos cómo emplearla. Pero sí indica cierta unidad en la naturaleza que la poesía imita y en la actividad comunicante de que es parte de la poesía. Debido al más amplio contexto comunicativo de la educación, es posible que un relato acerca del mar sea arquetípico, que tenga un profundo impacto imaginativo en un lector que nunca haya salido de un pueblo de tierra adentro. (p. 135)

Para Bobes Naves (2004), cuando el poeta necesita expresar algo para lo que no tiene palabras, al menos para decirlo como él desea, usa términos metafóricos, a fin de conseguir mejor expresividad o un mayor distanciamiento que suscita el interés del lector; el poeta hace todo lo posible para evitar los términos comunes, y los reemplaza por otras imágenes, estableciendo unas relaciones entre ellos que insinúan matices más dotados de hermosura o más penetrantes que la expresión directa y dan al discurso un caudal o un brillo mayor de lo usual y, desde luego, una ambigüedad literaria que admite varias interpretaciones y muchas lecturas.

Sainte-Beuve (citado en Bobes Naves, 2004) aconseja que “para adivinar el alma de un poeta, o al menos su principal preocupación, busquemos en sus obras cuál es la palabra o cuáles son las palabras que se presentan con mayor frecuencia. Las palabras traducirán su obsesión” (p. 111). Se cree que esta puede ser la mejor manera para alcanzar las fibras más íntimas del alma del artista y de esa forma lo ha comprendido la estilística estadística, que puede señalar el uso frecuente de “palabras clave” o “palabras testigo” en el estilo de un escritor y así poder interpretar su temática predilecta o su temática obsesiva mediante la cuantificación de su terminología. Bobes Naves (2004), menciona que se inclinan más a ir por el camino adecuado para llegar al poeta, a sus metáforas, opinan como Mauron (S/P), que los campos en los que el poeta hace una búsqueda de sus metáforas son las que a él le interesan o, incluso, le obsesionan con mucha intensidad, sea consciente o inconscientemente. Y creen más que el poeta no solamente busca en la realidad el reflejo de sus preocupaciones, sino que, cuando hace uso de metáforas subjetivas, está tratando de objetivar su misma subjetividad. Esa decisión autoobjetivadora lo guía por aquellas áreas de la realidad o de la fantasía que le agradan o le preocupan, y que a veces su propio yo, en ese afán de lograr su propia subjetividad, se desdobra en una segunda o tercera persona para hacer uso con mayor facilidad objetivadora de la metáfora. Se puede afirmar entonces que la metáfora indica frecuentemente la perspectiva del mundo del escritor.

Visión

Con respecto a la visión, Bousoño Prieto (1985) confirma que su fisonomía es absolutamente peculiar, hasta el grado en que parece un hecho que no tiene clasificación entre las metáforas. En la visión no se encuentra el plano real sobre el que otro

recordado se cierne. Por ejemplo, cuando Góngora decía “oro” se interpretaba “cabello rubio”; un poeta de esta época podría decir a un arcoíris para llevar a un pajarillo; en los dos casos, tradicional y visionaria, existe una esfera de realidad. Tal esfera no es válida en las visiones, donde la simple atribución de cualidades o de funciones improbables a un objeto, las cuales, eso sí, significan, bien que “irracionalmente” algo de ese objeto o de cualquier otro, concierne por mera proximidad con el primero.

Cuando el poeta de *Sombra del Paraíso*, Vicente Aleixandre (citado en Bousoño Prieto, 1985) se dirige a alguien diciéndole lo siguiente:

Sí, poeta; arroja de tus manos este libro que pretende encerrar
en sus páginas un destello de sol,
y mira la luz cara a cara, apoyada en la cabeza en la roca,
mientras tus pies remotísimos sienten el beso postrero del poniente,
y tus manos alzadas tocan dulce la luna
y tu cabellera colgante deja estela en los astros. (p. 233)

Este ejemplo lleva la típica figuración de ese orden. Es una “visión” porque el escritor le concede a un objeto real (cuerpo humano) atributos que no tiene la capacidad de poseer (tamaño cósmico), sin que el conjunto ilusorio formado (persona de dimensiones más que gigantescas), a distancia de lo que ocurre en las imágenes tradicional y visionaria, que esta encubra, como tal conjunto, ninguna esfera que pueda ser real. Es la visión una realidad tocada de algunas cualidades imposibles.

Símbolo

Bousoño Prieto (1985) analiza que el símbolo puede ocupar la totalidad de un poema o una buena parte (varios versos, varias estrofas), pero tiene la capacidad (y es lo más frecuente), puede despojarse de tal extensión, posee un significado o plano real que no hace su aparición en la intuición, de suyo meramente emocionante, sino

en el estudio extraestético de la intuición. Delante de un símbolo B se conmueve el ser, sin más, de un modo Z, y solamente se indaga al modo Z (algo que sale sobrando desde la perspectiva estrictamente poética o lectora) se encuentra el aglomerado significativo a1 a2 a3 (al que en el símbolo se puede denominar plano real "A"), que antes no se exteriorizaba en la conciencia, porque estaba implicado y protegido por el sentimiento Z. Por esa razón, prosigue explicando Bousoño Prieto, que le ha colocado a la A comillas. En fin, la emoción Z que el símbolo B provoca es envolvente e irracionalmente implicitadora de un significado, o sea, de un plano real A, esto es, del complejo a1 a2 a3. Cuando este complejo, una vez descubierto en el momento crítico de cortar la médula emotiva Z, no es percibido de ninguna manera clara, sino básicamente imprecisa. De esta lucubración netamente teórica y como fantasmal es necesario ver un ejemplo concreto. Antonio Machado (citado en Bousoño Prieto, 1985) en su poema XXVIII versa lo siguiente:

crear fiestas de amores
en nuestro amor pensamos,
quemar nuevos aromas
en montes no pisados
y guardar el secreto
de nuestros rostros pálidos
porque en los bacanales de la vida
vacías nuestras copas conservamos,
mientras con eco de cristal y espuma
ríen los zumos de la vid dorados. (pp. 261, 262)

Se debe poner atención en el inicio. Esos "nuevos aromas" se queman "en nuestro amor" son sin duda simbólicos. Pero el lector no puede percibir inmediatamente de forma intuitiva lo que un símbolo, en este caso "nuevos aromas" (B), simboliza o representa. Lo que sí percibe de ese modo es la emoción Z inducida únicamente. Porque aquí es solo una emoción positiva de algo que es grato, benéfico. Cuando el esfuerzo

es de meros lectores no hay que detenerse a pensar en el sentido (a1 a2 a3) desarrollable, evidentemente, que tal emoción interioriza y cubre. Pero es cierto que ese sentido existe, aunque impreciso y profundo; se puede decir que puede ser alcanzado por la punción razonada. Llevada a cabo esta y obligando lo que es por naturaleza indeterminado, se dice que se trata de la ofrenda del deleite y brío cariñoso que cada miembro de la pareja amante concede al otro miembro; son “nuevos” los “aromas”, pues quienes los queman creen amar de una manera diferente y más aguda (“en montes no pisados”) que cualquier otro enamorado. Aquí pues se encuentra el plano real “A” del símbolo de los “nuevos aromas” (esto es, los elementos a1 a2) teniendo en cuenta que, ni aun tras el estudio un plano real simbólico puede delimitarse con la claridad que pedagógicamente se le otorga, pues todo símbolo es eternamente un reflector de incertidumbres y vislumbradas opacidades.

Bousoño Prieto (1985) continúa explicando los tipos de símbolos que existen: el que fue explicado de los “nuevos aromas” es un símbolo “monosémico”, porque encierra un solo significado; el irracional anteriormente determinado, no reflexivo en el instante mismo de la lectura. Estos símbolos monosémicos se pueden definir de la siguiente manera: se trata de la atribución, a los objetos seres, de funciones o cualidades, no improbables, pero sí poco probables, o sea, inverosímiles dentro del contexto en que se insertan. Y los símbolos “disémicos” porque su sentido es doble, además del sentido irracional, recóndito para la imaginación despierta (donde ese sentido queda simbolizado únicamente por la emoción que le corresponda).

Bousoño Prieto y la explicación del mundo de un poeta (Machado) y el símbolo de la soledad

Bousoño Prieto (1985) comenta que, para explicar el mundo de un poeta y el símbolo de la soledad, es conveniente retornar al símbolo machadiano, porque, cuando un símbolo es repetido vez tras vez en la obra poética como el sonido del viento y del agua, la frecuencia de su uso hace pensar que tal vez se encuentre en íntima relación con la visión del mundo que tiene el poeta.

¿Cómo observa Machado la realidad? Se debe buscar en los vocablos que usa con más frecuencia, como el adjetivo “muerto”, que es uno de lo más usados: ciudades muertas, tarde muerta, fragancias muertas, agua muerta, plaza muerta, entre otras.

Es más abundante en sus versos el calificativo “viejo”: calles viejas, pueblos viejos, tarde vieja, piedra vieja, caminante viejo, viejo aroma, viejos lirios, morada vieja, dolor viejo, infinito viejo, alma vieja, viejo falucho, mula vieja, vieja aldea, campanas viejas, rosa vieja, amarguras viejas, lágrimas viejas, como ejemplos.

Todavía, sin embargo, son más característicos, hasta el grado de que es raro en el poema en que faltan palabras como “sueño” y sus derivados (soñar, en los tiempos y personas “soñoliento”): tarde soñolienta, noria soñolienta, soñoliento llano, sueñan los frutos de oro, yo voy soñando caminos, grave sueño mío, grave soñar de la llanura, donde el agua sueña, caminos tiene el sueño, las campañas sueñan, nosotros exprimimos las penumbras de un sueño en nuestro vaso, amor de piedra que sueña mudo, las hojas(...) son humo verde que sueña, la onda gruta donde fabrica su cristal mi sueño, yo te busqué en mi sueño, luna del espejo que lejos soñaba...

Comenta Bousoño Prieto (1985) que esta lista la obtuvo sin ningún rigor, simplemente hojeando el libro *Soledades, Galerías y otros poemas* de Machado. Aunque su escrutinio ha sido superficial, ha encontrado suficiente sustento para deducir la especial visión de Machado en su poética. El cúmulo de vocabulario de un poeta es la selección que hace de elementos reales; esto es un indicio sólido de su gesto vital, de su intuición de las cosas, como ya lo decía Sainte-Beuve (1855) y también Baudelaire (1964).

Ya se ha observado que Machado elige entre los términos de la realidad aquellos que expresan la fatiga, el detenimiento, lo muerto, lo viejo, lo soñoliento de las criaturas. En este estudio solo se ha visto en tres palabras (muerto, viejo y sueño con algunos derivados de esta última). Pero, aunque son solo tres las analizadas, si se revisaran otras voces porque reflejarían un significado similar y hubiera sido interesante si se hubiese destacado el número de veces que incurre en el tema de la tarde y del atardecer.

En los poemas que se pueden encontrar esas evidencias son los números I, IV, V, VII, XI, XIII, XV, XVII, XIX, XXIV, XXV, XXVII, XXX, XXXII, XXXVIII, XLI, XLIII, XLV, XLVI, XLIX, LI, LIV, LV, LXX, LXXIV, LXXVI, LXVII, LXXIX, LXXX, XCI Y XCIV.

Se puede decir que el protagonista de la poesía de Antonio Machado siente desaliento frente a la vida, desánimo y tristeza que se reflejan alegóricamente en su poesía. Símbolo de ese estado anímico son la admiración de las cosas como “muertas”, como “viejas”, como “dormidas”, como “soñolientas” como “mudas”, como “lentas”, como “quietas”.

¿Y la tarde? ¿Qué es la tarde para el poeta, sino el momento del día que mejor puede simbolizar la quietud? Esto se refiere al apagamiento del alma de Machado, su contenida gravedad.

CAPÍTULO IV

LA IMAGEN DEL MAR EN LA POÉTICA DE JOSÉ EMILIO PACHECO BERNY

Probablemente este estudio se quede en la orilla de la poética de Pacheco por no poder abarcar ese gran 'mar' que, por su potencial emergen vertientes incalculables de valor literario que pueden llevar de un lado a otro; pero esta es una investigación donde se pretende hurgar en esa orilla que ya de sí tiene mucho que decir.

El mar es tan extenso, pero el agua es su materia prima fundamental. En su vastedad, la poética de Pacheco Berny se pierde en ese torrente de agua incalculable. Este capítulo se pretende conocer ese magnetismo de la palabra 'mar' que predomina en la poética de Pacheco Berny. Desde que inicia su antología hasta que la concluye, se encuentra de manera marcada en un significativo número de poemas.

En el presente capítulo se realiza el abordaje específico de la poesía de Pacheco Berny a través de ciertas fases del análisis poético tradicional. En seguida, se aplican las consideraciones teóricas de Bousoño Prieto, a fin de descubrir las características de la imagen en Pacheco Berny. De esta forma, a través del análisis concienzudo de un poema clave, se describirán las peculiaridades y recurrencias encontradas en toda su poética.

Como introducción a esta aplicación directa de la teoría, es necesario conocer el contexto cultural en que surge la poesía pachequiana, a fin de no analizar su poema en el vacío.

Pacheco Berny desarrolló su cultura literaria y su gran sensibilidad poética en el contexto del movimiento literario mexicano identificado como la Generación del Medio Siglo. Es considerado por la crítica como el mejor representante de esa generación, por lo tanto, se hará una breve semblanza de ese movimiento.

Generación del medio siglo

Castillo García (2009) menciona que a este grupo de jóvenes escritores de la mitad del siglo XX se le han dado varios nombres: “Generación del medio siglo”, “Generación de la casa del lago” “Generación de la ruptura” y “Generación de la Revista Mexicana de Literatura”. Estos títulos resaltarían sus marcas distintivas como grupo. Ellos sobresalían por su actitud decidida al darle significado a lo ficticio, además de su experimentación con las diferentes formas imaginativas.

Pereira y Albarrán (2006) aclaran que estos jóvenes escritores tomaron el control de la literatura a partir del año 1959. Su vocación y su anhelo por la universalidad no lograron borrar por completo las raíces profundas de la historia y tradiciones de México, pero sí les permitió la posibilidad de crear muchos escenarios, así como un sinnúmero de problemáticas diversas. La manera como innovaron las estrategias discursivas, estructurales o lexicales les permitió hacer un proyecto completamente nuevo de arte y literatura. El lugar más importante donde se reunían los integrantes de esta generación fue el Centro Mexicano de Escritores (CEM), que fue fundado en 1951 por la escritora de origen norteamericano Margaret Shedd. Esta organización daba incentivos económicos. En sus reuniones compartían sus escritos y efectuaban críticas sobre los escritos del grupo. Eran apoyados por el gobierno y otras instituciones, con lo que lograban financiar los gastos.

En la lista de algunos de los becarios que este centro tuvo a mediados de los años cincuenta y finales de los sesenta, se encuentra Jorge Ibarguengoitia (1954-1955 y 1955- 1956), Tomás Segovia (1954-1955 y 1955-1956), Juan García Ponce (1957-1958 y 1963-1964), Inés Arredondo (1961-1962), Vicente Leñero (1961-1962 y 1963-1964), Carlos Monsiváis (1962-1963 y 1967-1968), Salvador Elizondo (1963-1964 y 1966-1967), Fernando del Paso (1964-1965) y José Emilio Pacheco (1969-1970).

José Emilio Pacheco Berny fue un escritor versátil: poeta, narrador, ensayista y traductor mexicano que tuvo la oportunidad de hacer con sus escritos en vida lo que él quiso, ya que se dio el lujo de modificarlos. Fue un escritor perfeccionista que corregía, borraba, traducía, explicaba y sus textos siempre estaban en movimiento.

La prolífica actividad de José Emilio Pacheco Berny se destaca porque transforma cada momento de la existencia cotidiana en legados memorables. Es un escritor que refleja desde diversas perspectivas la vida; desde un espacio ciudadano hasta un espacio en la naturaleza, recorre muchos aspectos de la vida en su lírica. Podía escribir en una mesa o en sus rodillas, si el momento lo ameritaba; no desaprovechaba la oportunidad de escribir.

Quirarte (2014) expresa que no existe lenguaje unívoco, y menos en la lírica, pero José Emilio ha alcanzado, a fuerza de afinar su estilo, con una claridad semántica que no descarta la emoción, una emoción desapasionada donde el yo se vuelve un nosotros, un conocimiento crítico que, tras convencerse y convencernos de la crueldad de este planeta, nos exige a estimar mejor sus efímeras bellezas. Las correspondencias entre sus temas y las duplicaciones deliberadas son usuales, y en el cuerpo de la lírica reunida se perfeccionan y engrandecen, borran sus costuras para

dejarnos frente a la rectitud y la coherencia de su discurso. Baste mencionar tres de sus temas importantes: el mar, la niñez, la ciudad, que retornan con diferente ropaje en cada libro y son camaradas del trabajo narrativo de José Emilio, tan breve como penetrante, tan necesaria como su lírica.

La obra poética de Pacheco Berny es extensa y variada. En esta investigación se ha elegido la antología *Tarde o temprano*, colección que fue realizada por él mismo, donde ubica catorce libros, de los cuales seleccionó lo que a su parecer era lo que debía conformarla. Es importante aclarar que esos poemas fueron realizados entre los años 1958 y 2009.

Fernández Granados (2001) realiza una semblanza atinada de lo que Pacheco Berny presenta en la suma de sus libros, como un “drama en géneros”. Porque así la narrativa debate con el ensayo y la crónica hace alianza con la fábula y entre todos hablan y convencen a la poesía. Así, lo que discurre por todas sus páginas es también una gran interrogante y una búsqueda sobre el poeta y su labor en la época contemporánea, así como sobre el pasado y presente de la lírica. Pocas obras presentan tal magnitud, tal diapasón de abordajes del ejercicio poético. Desde el clasicismo y el distinguido tallado formal de las elegías de *Los elementos de la noche* y *El reposo del fuego* hasta el teatralizante dibujo de alegorías de *Los trabajos del mar*, *Miro la tierra* y *Ciudad de la memoria*, *El silencio de la luna* y *La arena errante* o el íntimo repaso de *Siglo pasado*, atravesando por el gran momento de análisis y reformulación de sus instrumentos poéticos que abre *No me preguntes cómo pasa el tiempo*, y se extiende en *Irás y no volverás*, *Islas a la deriva*, *Desde entonces* y *Jardín de niños*, este complicado itinerario puede recorrerse como un drama. Uno de esos dramas cifrados en

el que se debaten lealtades y traiciones, similitudes y distancias, entusiasmos y desengaños; en fin, los diferentes momentos de un largo amor, el amor largo por la poesía, que en realidad es un amor difícil.

El espectador que mira a través de estas líneas el mundo lee un conjunto de alegorías que ilustran una condición esencial, trágicamente circular, de la situación del hombre, la cual parece no tener salvación ni superación posible; solamente queda plasmar el testimonio con un contundente trazo que lo contenga. Cada poema de Pacheco Berny intenta lograr ese trazo. En él hay una voz puntual y sombría. Unidades de observación que reducen cada vez más sus elementos, las piezas de los libros que están al final pueden leerse también como parábolas de una mente escrutadora.

Calderón Farfán (2019) comenta que José Emilio Pacheco Berny fue un gran poeta, uno de los más representativos y trascendentes tras la muerte de Octavio Paz, quien fuera figura axial de la poesía mexicana del siglo XX. Verdaderamente, Pacheco ha puesto su nombre en el pabellón de los poetas de mayor renombre en lengua española de la actualidad. Tarde o temprano se ha ganado el premio José Asunción Silva al mejor libro de poemas en lengua española, aparecido entre 1990 y 1995; este premio lo obtuvo en Colombia.

El libro que se eligió para este análisis contiene entre sus páginas el poema que se designó como parte central del estudio, pues en él se buscará la imagen que Pacheco utiliza de manera insistente en un buen número de poemas. Dicho poema está en la página 266 de esta antología y su título es “Volver al mar”. Se realizará un trabajo completo en el análisis primordial para enfocarse, especialmente, en las imágenes tradicionales y visionarias y en cómo ellas desembocan en el concepto de visión o

símbolo de acuerdo con sus cualidades.

Análisis métrico y estructural de “volver al mar”

El poema consta de 30 versos de métrica variada. Los versos que lo conforman van desde uno bisílabo, hasta un verso alejandrino; varios de ellos son hexasílabos, heptasílabos, endecasílabos, por mencionar algunos. Es un poema que juega con el arte menor y el arte mayor, porque el autor los mezcla y permite clasificarlos en diversos tipos de verso (ver Apéndices A y C).

La rima es asonante, debido a la igualdad que permea en los sonidos vocálicos “sangre” y “deleznable”; “movimiento” y “desierto” que sirven como claro ejemplo. Con respecto a la ley del acento final, este poema tiene, en su mayoría, el uso de palabras graves, unas cuantas palabras agudas y cierra con la palabra “unánime”, que es esdrújula.

Sus dos estrofas que contienen más de 10 versos, no se pueden catalogar de alguna manera, por su singularidad. La primera estrofa del poema tiene 12 versos y la segunda, 17 versos variados.

El análisis de las figuras y tropos de este poema permite tener suficiente material para la reflexión e interpretación de los versos pachequianos. Estas figuras literarias, según Estébanez Calderón (2016), son recursos expresivos (fónicos, sintácticos y semánticos) a través de los cuales el poeta, desviándose de la expresión común, trata de atraer la atención del lector, impresionándole por la belleza que estos recursos aportan al lenguaje del texto.

Es notable el uso insistente de los epítetos tales como inmenso mar, espuma rota, mancha ondulante, subjetividad deleznable. Otra de las figuras de dicción frecuente es la similitud, que señala dos tiempos constantes: el presente simple y el subjuntivo. Las conjunciones que son frecuentes se pueden ver claramente en los siguientes versos: o mancha ondulante, de pez, de ave o de piedra, y desde que empezó a ser el mar y perdió su planeta.

Todo el poema está saturado de encabalgamiento, en lo que a las figuras de construcción se refiere y una leve enumeración, que casi pasa inadvertida, se nota en los siguientes versos: sombra de los acantilados en el mar o mancha ondulante de pez, de ave o piedra.

Se percibe una prosopopeya en el poema: “está insistiendo con las mismas olas / en su plegaria plañidera”. Al evocar a las plañideras que, según su oficio, eran mujeres que se dedicaban a llorar por el pago que les daban en ocasión de la muerte de alguien, Pacheco Berny se imagina las mismas olas del mar cuando las convierte en una mujer que llora. Es evidente que en este singular poema no iban a faltar las comparaciones o símiles que se encuentran en los versos: /Este pedazo del inmenso mar/ para mí es todo el mar o como si lo fuera, /quiero decir: lo llevo tan dentro que su rumor es como el caudal de la sangre/.

Desde un pedazo del inmenso mar que resulta paradójico (pedazo-inmenso) porque lo lleva dentro de él, lo hace suyo al punto de que el rumor o ruido que hace lo lleva a creer que es similar al caudal de la sangre. Concibe al sujeto lírico como propio, de sus entrañas.

¿A qué se refiere el verso 'llevarlo (lo llevo) tan dentro'? Se puede deducir que una imagen que se ha convertido en algo propio puede encarnarse en el sujeto lírico del poeta que, por esa razón, continuamente cae en el nombramiento de dicha imagen (ver Apéndice B).

Pacheco Berny es un autor que, por sus características, posee una riqueza literaria muy intensa; es un poeta paradójico. Sus versos sencillos, pero en ocasiones difíciles de comprender, provocan el deseo de internarse en ellos para deducir lo que el poeta quiere decir y que será interpretado por muchos lectores de una forma diferente.

Campos semánticos y metaconceptualidad

Uno de los puntos centrales en este estudio es encontrar los campos semánticos que se presentan en este poema, ya que mediante ellos se podrá fundamentar lo que acucia comprobar en este estudio.

“Los campos semánticos son un grupo de palabras que forman una unidad de significación” (Alcaraz Varó y Martínez Linares, 2004, p. 94). Al hablar de campos semánticos se puede hacer uso de la explicación de Romera (s.f.) en su Manual de Retórica, cuando afirma que el texto está formado por isotopía; es decir, acoplamiento de campos semánticos que dan homogeneidad de significado al texto. Estos campos semánticos están formados por hiperónimos, hipónimos, merónimos, holónimos y sinónimos que le proporcionan uniformidad al texto y lo constituyen en lo que se llamaría una isotopía semántica. A la par de este concepto, Bousño (1966, citado en Romera, s.f) los denomina signos de sugestión: símbolos naturales, señales que proceden desde la propia sustancia del contenido y desembocan sobre un determinado vocablo

cuya importancia fomentan.

La isotopía semántica que presenta el poema “Volver al mar” se presenta en el término principal (hiperónimo) que es el mar, seguida de los hipónimos que lo hacen más grande y significativo, debido al número de vocablos que pueden desprender un buen número de palabras que son afines.

Los campos semánticos que Pacheco Berny construye se han clasificado en tres: el mar, los sentimientos y las sensaciones (ver Apéndice D). Esta clasificación, sin embargo, es arbitraria y pretende descubrir las recurrencias del poema.

El campo semántico principal es el concepto recurrente del mar. En este análisis es la palabra primordial que capta la atención. Alrededor de este término se ubican otros vocablos que completan el sentido de esta clasificación: acantilados, pez, ave, piedra, olas, tormenta, inmenso, rumor, caudal de sangre, desierto, espuma, vida, invencible, totalidad, océano, unánime. Se puede deducir que este es el campo semántico que llena las expectativas de este estudio, porque el mar es el elemento semántico que tiene la posibilidad de acercar a un variable grupo de vocablos que aluden a lo que significa el mar; estos términos se relacionan con el mar desde su fondo hasta su orilla; desde la inmensidad de su superficie hasta lo que surca el espacio que baña la brisa del mar, potenciando las características que lo afirman.

El siguiente campo semántico clasificado en esta investigación es el de los sentimientos. Para expresarlos, Pacheco Berny (2009) utiliza estos términos: perdió, insistiendo, plegaria plañidera, furia, tormento, lo fuera, siempre regreso, cuando pienso, dentro de mí, quiero decir, lo llevo tan dentro, sangre, subjetividad deleznable, ya no esté, amarlo, arda. Algunos términos enfatizan el gran amor que se manifiesta por el

mar y su insondable deseo de seguir amándolo, con ese amor que lo mantiene y con las ganas de verlo cada vez que tenga la oportunidad.

El último campo semántico alude al hecho de las sensaciones manifiestas en sus versos: sombra, mancha ondulante, mueve, sol, inmovilidad, movimiento, de repente, transforma, mí, verlo, forma, imagen, rumor, cambiado, mirarlo, instante y de nuevo sea.

Las sensaciones que se perciben en este poema se presentan por la visión, al ver la sombra o la mancha ondulante; en los versos verlo y mirarlo, se percibe el deseo del sujeto lírico de estar frente al mar que se mueve y que, paradójicamente, puede mantenerse inmóvil. También el tacto, cuando el sol del mar toca la piel al momento que se ubican frente a él.

Es evidente que el análisis de los campos semánticos señala hacia la reiteración de ciertos términos o vocablos. El conteo de los mismos se hace para confirmar lo que Bousoño Prieto descubre en Machado o en Juan de la Cruz; que lo lleva a definir una reiteración como un preámbulo al símbolo o imagen esencial del poema.

Las imágenes tradicionales y visionarias

La imagen tradicional es la que expone una estructura racionalista que se contrapone absolutamente a la estructura irracionalista y que se manifiestan abiertamente en las imágenes peculiares de la época actual.

La imagen tradicional consta de lo siguiente: (a). En el primer grupo están las imágenes que nacen de la semejanza física que regula el plano real y el que es evocado. El cabello rubio era visto en el siglo XVI como oro. Sin embargo, Góngora denomina a las aves “cítaras de pluma”, con lo que establece que, en la realidad, las

cítaras y las aves emiten sonidos musicales. (b). En el segundo grupo están las imágenes tradicionales que buscan justificarse en la similitud moral o espiritual de dos seres. Por ejemplo, la mujer para Lope de Vega puede ser un ángel, pero también una arpía y

(c). El tercer grupo clasifica la imagen dentro de la identidad en el valor con el que dos miembros, el que es real y el que se evoca, se lo dedican a alguien. Por ejemplo, cuando el dueño de un establecimiento se refiere a su vendedora como “una perla”. Esa frase vale tanto para él como para el hermoso objeto aludido.

Las tres opciones de imagen tradicional coinciden en un punto: se basan en una semejanza objetiva, ya sea de forma física, moral o por su valor. Esto se debe a que son captadas inmediatamente por la razón, entre un plano real A y el plano imaginario B. Si el poeta alude al “cabello de oro”, la emoción que se suscite será después de que la mente haya asimilado el parecido objetivo; en este caso, físico, y fácilmente se puede deducir que el “cabello rubio” y el “oro” son dos realidades que poseen el color amarillo.

Bousoño Prieto (1985) comenta que tradicionalmente la imagen era, en esencia, sensorial, ya que pertenecía al tipo B, porque se fundamentaba la mayor parte de las veces en la similitud física de las cosas. Si en alguna de ellas no era así, se trataba, hasta cierto punto, de algo asimilable. Cuando un poeta renacentista nombraba “cristal” al agua, “oro” al cabello, “perlas” a los dientes, o “nieve” a un blanco cutis de una dama, su propósito era, ante todo, llevar al lector a una percepción de esa índole. Expresaba la transparencia del agua, el color específico del cabello, el singular brillo de unos dientes o la coloración de una piel determinada.

En el poema analizado se encuentra que Pacheco Berny (2009) hace uso de esta imagen, al presentar un ejemplo como la siguiente: sombra / de los acantilados en el mar / o mancha ondulante / de pez, de ave o de piedra.

Pacheco Berny (2009) llama “sombra” (A) y “mancha ondulante” (B) y evoca dos imágenes tradicionales que, entre líneas, se comparan una con la otra: sombra de pez (A) mancha ondulante de pez (B); sombra de ave (A), mancha ondulante de ave (B); sombra de piedra (A), mancha ondulante de piedra (B). En esas alusiones, Pacheco Berny remite a las imágenes tradicionales que son sencillas de comprender y que, por su naturaleza, son fáciles de razonar.

Cuando el poeta menciona la “sombra de los acantilados en el mar” envía dos imágenes: si es sombra o mancha ondulante, es factible pensar en las dos, pues en la manera que se observa el mar esas dos imágenes se pueden percibir, ya que se logran ver de esas dos formas. Cuando en el mar el sol se oscurece con las nubes y se logra ver un cardumen de peces, se ve la mancha ondulante que se mueve en las aguas.

En cuanto se refiere a las imágenes visionarias, se manifiesta la imagen contemporánea de una naturaleza variada. Con esta imagen se siente una emoción, sin que en ella se encuentre o se reconozca una semejanza lógica de los objetos que la proveen, el A y el B. Es suficiente percibir la similitud emocional entre ellas, se considera que se encuentra frente a una imagen irracional y subjetiva.

La imagen que presenta Bousoño Prieto es racionalista cuando es tradicional, pero irracionalista cuando es visionaria; porque la primera exige una intervención racionadora y la otra no. (ver Apéndice E).

Las imágenes visionarias que se identifican en este análisis son percibidas visionariamente; como lo explica Bousoño no se puede usar el raciocinio, sin que se involucre la emoción.

“Inmovilidad del movimiento” es una imagen que no es captada por el raciocinio; es suficiente con que se perciba la similitud emocional que existe en esa imagen tan abarcante y contradictoria al mismo tiempo, para que se encuentre en ella la imagen irracional y subjetiva. No es factible pensar en la inmovilidad del movimiento; resulta paradójico e impensable.

Otra imagen es “y perdió su planeta”. ¿El mar tenía otro planeta? ¿de dónde viene? ¿cómo se extravió? Son varias las preguntas retóricas que se pueden formular, pero como es visionaria, solo se puede emocionar con la idea de que hay algo que el mar ha perdido y en la mente no cabe esa teoría, porque no es razonable.

Pacheco Berny (2009) hace uso de ellas en los siguientes versos: inmovilidad del movimiento, perdió su planeta, tormento de la tormenta, ceniza arda, átomo de la nada o de la vida invencible, por mencionar algunas que son captadas a través de las emociones que provocan. Según Bousoño, ese tipo de imágenes se aceptan, no se razonan. Es indispensable que cada lector se apropie de ellas, de acuerdo a su subjetividad.

Metaconceptualidad

Aplicando la metaconceptualidad a la que se refiere Bousoño cuando él menciona que la representación interior de las cosas, es personal; en este tópico el mar posee un triple aspecto: (a) el conceptual de género: mar; (b) por las características que lo distinguen o particulares: un mar inmenso, un mar en movimiento; (c) por la

reacción subjetiva, ya sea de afecto o por su valor: “un mar muy amado” (cuando ya no esté aquí para mirarlo y amarlo). Mientras la expresión estándar se concentra en los elementos razonados o conceptuales que lo asemejan de forma práctica; la naturaleza del objeto “mar” en la pluma del poeta se expresa de forma ficticia y se expone infatigablemente. Es una representación de la experiencia mental más complicada y puntual, o menos infiel, que la gestionada por la expresión frecuente, especialmente reconocida con el dominio de lo conceptual-racional. La lírica formula, o insinúa, algo que limita lo inexpresable, que nunca se termina en el concepto. El mar de Pacheco Berny va más allá de lo que es su forma natural. Puede ser un mar inmenso, o llevar ese mar dentro de él, cuando se refiere al verso: /lo llevo tan dentro /.

Pacheco Berny y el mar se pertenecen, porque en su metaconceptualidad logra hacer que el océano sea invencible, que sea superlativo, que sea un mar que puede ser eterno, un mar de aceite o un mar de tinieblas. Es un concepto del mar que va más allá de lo natural; por eso se insiste en que ese mar de Pacheco Berny, es suyo, le pertenece. Ha habido otros mares en muchos escritores, pero el mar de Pacheco es un mar simbólico.

El mar como símbolo o imagen clave de la poética pachequiana

El mar es una imagen milenaria que permite que se penetre en sus aguas, tanto de la orilla como de sus profundidades. Mucho se ha mencionado sobre esta imagen, desde lo simbólico hasta lo que el mar ha generado en los escritores de cualquier género literario.

Para Cirlot (1992), el mar es como “océano interior”, el de las aguas que están en constante movimiento, ese agente transitivo y mediador entre lo que no es formal (aire, gas) y lo que sí es formal (tierra, sólido) y en su analogía se puede asemejar el paso entre la vida y la muerte. El mar y el inmenso océano han sido considerados como fuente de vida, porque el agua es vida, pero también tienen un fin, porque esa vida tiene que llegar a un momento donde se termina. “Volver al mar” es como “retornar a la madre”, morir (p. 305).

El mar es símbolo de la dinámica o energía de la vida. Todo sale del mar y regresa a él: es el lugar de los orígenes, de las transformaciones y de lo que renace. Como aguas que están en movimiento constante, el mar simboliza un estado transitorio entre las posibilidades reales formales e informales; el significado del mar es ambivalente; con él hay incertidumbre, duda, indecisión, y bien puede llegar a concluir en el bien o el mal. De allí surge la idea de que la imagen del mar proyecte la imagen de la vida y de la muerte. El mar tiene el privilegio divino de conceder vida privar de ella (Chevaliers y Gheerbrant, 1999).

El mar como tema literario, según Arredondo (2015), es un símbolo polisémico: la imagen del mar permite recordar el tiempo y la experiencia misma de la vida a través de él; es mutable e inestable porque coexisten con su constancia y su repetitividad (una ola es y no es la misma ola). El mar es movimiento; sus aguas nunca están tranquilas. Su profundidad y su inestabilidad también son símbolos de los corazones de los seres humanos, que son capaces de albergar una amplia gama de sentimientos y emociones.

Al admirar el mar, se puede descubrir a uno mismo y a otros. Es por eso que esta correspondencia del mar y los corazones de los hombres es lo que hace que el mar tormentoso signifique al símbolo de la pasión humana.

Cuando se tiene la oportunidad de ver el horizonte, en las playas también se confronta con lo desconocido; al contemplar el mar en toda su extensión y plenitud, se incite al deseo de recorrerlo, el deseo del viaje; frente a lo desconocido, nace el deseo de conocer. Pero también la contemplación de lo desconocido causa miedo y temor por todo lo que puede ocurrir en esa aventura; antiguamente se creía que estaba plagado de grandes monstruos.

Desde la época clásica con los griegos, el mar desconocido inspiró a muchos escritores y en sus obras se encuentra este mar con todo su esplendor; el mayor número de sus personajes heroicos se desempeñaron en la navegación y sus grandes hazañas épicas más importantes están ligadas a esos viajes y a ese desafío del bravío mar.

Quien logra desafiar al mar viene victorioso, pues los embates que logra vencer en sus turbulentas olas, que al regresar vienen con más fuerza y al contar sus hazañas a los demás, logra impactar y deleitar a los oidores con sus historias interesantes.

El mar ha sido símbolo de fortaleza y destrucción, como el caso narrado en Génesis, cuando Dios llenó la tierra con sus aguas en el terrible diluvio que la destruyó.

Bousoño Prieto (1985) comenta que, para explicar este aspecto, es conveniente retornar al símbolo machadiano, porque cuando un símbolo es repetido vez tras vez en la obra poética, por ejemplo, el sonido del viento y del agua, la frecuencia de su uso hace pensar que tal vez se encuentre en íntima relación con la visión del mundo que

tiene el poeta.

. En la poética pachequiana se puede encontrar el vocablo una y otra vez, y por esa razón, se puede sostener que esa pequeña palabra de tres letras es para el escritor un mundo que lo lleva de aquí para allá en un vaivén de ideas.

Se puede aplicar este método utilizado en Machado para confirmar lo que sucede con el uso repetitivo del mar en la poética pachequiana, y en eso se manifiesta su gran pasión por el mar. En el poema elegido se encuentra esa imagen varias veces. Hasta donde se puede constatar, es el poema que tiene más repeticiones y son muchos los poemas que reflejan esa imagen en toda la antología de su libro *Tarde o temprano*, aunque no se puede asegurar con exactitud la cantidad, debido a que el autor tiene una manera de presentar sus poemas con una numeración y puede ser un conjunto de poemas o un poema numerado (1, 2, 3, 4, 5). Si esa fuera la opción, se contaría con aproximadamente 189 poemas que presentan la imagen, de lo contrario, se numerarían 152 poemas.

Se presentan los versos, títulos de libros o poemas donde se puede localizar 228 veces la palabra mar o mares y dos veces alta mar. Esto, sin tomar en cuenta los vocablos que se refieren de una u otra manera al mar, y entre ellas se encuentran océano, oleaje, embarcadero, marea, por mencionar algunos (ver Apéndice F).

CAPÍTULO V

CONCLUSIONES Y PROPUESTAS

Es impresionante el uso que hace JEPB de la imagen del mar en este poema y, por esa razón, se logra confirmar que la palabra mar es la imagen que el autor hace suya; por la forma como la utiliza se puede notar esa metaconceptualidad que permea su antología y se puede considerar como uno de los campos semánticos más significativos en la antología Tarde o temprano.

Las alusiones que Pacheco Berny (2009) hace del mar pueden encontrarse así: como un mar nocturno, mar de aceite, mar de tinieblas, un mar de fuego, por mencionar algunos. El verso el mar de fuego lavará la ignominia, en el poema que se nombra como “Malpaís”, JEPB alude a un mar de fuego y esa referencia puede ser una alusión bíblica a la destrucción de la tierra con fuego y azufre. ¿Cómo puede el mar de fuego lavar la ignominia? Pacheco tiene bien claro que solo el fuego puede limpiar la dignidad del hombre vejado por tanta maldad.

Por esas innumerables alusiones que JEPB hace en un buen número de versos, se puede sostener que el mar no solo es imagen en la poética de este escritor, sino uno de los símbolos fuertes en toda su poética. Es interesante cómo el mar golpea constantemente su poética y se filtra en una gran cantidad de versos, ya sea directamente o haciendo alusión en algunas ocasiones a las cosas que le pertenecen o que rodean al mar.

El mar pachequiano es poderoso. Al recorrer sus vertientes a través del poema “Volver al mar”, se corrobora el impacto que esa imagen tiene en la escritura de este poeta apasionado por el mar. Es la imagen del mar el centro de la metaconceptualidad manifestada en la poética de Pacheco Berny. Es impactante la forma como el poeta confirma, mediante sus versos, esa variedad de conceptos, porque pareciera que la evoca o que está adherida a su pluma, tanto desde la influencia familiar como desde su interioridad. Con Pacheco Berny el mar es verbo, es sustantivo y es pronombre, en sus múltiples versos.

En la biografía de la poeta escrita por su hija Laura Emilia Pacheco Romo, se le presenta como un personaje estelar de la cultura mexicana. Se trata de un recorrido amistoso por la vida de este gran hombre que fuera su padre. Con la autorización de Ediciones SM, el periódico La Jornada, en su edición del 21 de noviembre de 2014 ofreció a sus lectores un fragmento del libro biográfico *A mares llueve sobre el mar*. Cabe mencionar que esta biografía está narrada desde la perspectiva de Orso, su gato, quien dice que a José Emilio le fascina el mar; le encanta todo lo que se relacione con el agua: ríos, lagos, nubes, lluvia, la perfección de una gota. Tal vez porque su familia materna está profundamente ligada al océano. José Emilio se apellida Pacheco Berny. Ellos son originarios de Marsella, Francia, algunos de los que viven en esa región han sido capitanes de barco, marineros. Algunos cruzaron el océano Atlántico y llegaron hasta la península de Yucatán.

Pacheco Berny disfrutaba los versos que fluían de su pluma como agua, especialmente del mar. Es un hecho que el poeta manifiesta en sus versos esa influencia legada que se filtra en su poética. El mismo título del poema “Volver al mar” en imagen

tradicional se interpreta como un deseo constante de regresar al mar, respirar esa brisa que moja la cara y dejarse llevar por una de las experiencias más hermosas que proporciona la naturaleza y que Pacheco Berny añoraba, quizá por la lejanía que existía entre el mar y su casa en la colonia Condesa de la Ciudad de México.

Los versos más significativos en este poema que reflejan su apego al mar son los siguientes:

Este pedazo del inmenso mar
para mí es todo el mar
o como si lo fuera porque siempre regreso a verlo.
Y cuando pienso en mar dentro de mí se forma esta imagen.
Quiero decir:
lo llevo tan dentro que su rumor es como el caudal de la sangre.
(Pacheco Berny, 2009, p. 266)

El pedazo del inmenso mar para Pacheco Berny es suficiente para hacer de su vertiente una inspiración, lo que significa el mar en toda su extensión, aunque solamente tenga acceso, según el poema, a un pedazo y que él lo conforma como fuente de inspiración para sus poemas, porque / siempre regreso a verlo / probablemente en algunas ocasiones no era su intención utilizarlo, pero su gran pasión por el mar lo hacía constantemente regresar a él.

En los versos “Y cuando pienso / dentro de mí se forma esta imagen. / Quiero decir: / la llevo tan dentro / que su rumor es como el caudal de la sangre”, Pacheco Berny, (2009) se muestra que tiene profundamente arraigada esa imagen; se apropió de ella; la dejó infiltrarse, tanto que se convirtió en una de sus imágenes selectas, tatuada dentro de él.

Rangel López (2011) en la tesis la pulsión por el viaje de José Emilio Pacheco: su periplo al romanticismo; haciendo referencia al poema “Volver al mar ” afirma lo siguiente:

Ninguno como el eterno navegante, ninguno como el perpetuo amante podría proferir en un poema una declaratoria poética de esa naturaleza. Le basta al sujeto lírico un pedazo del mar para reafirmarse como uno de sus más celosos amantes y adoradores. Tan es así que el torrente náutico lo lleva en la sangre: la pulsión del mar es la energía profunda que vitaliza a José Emilio Pacheco. Y se trata del mar del inmenso mar... se viaja o se navega en el mar de la propia subjetividad porque toda ella nos es absoluta y fascinantemente desconocida. El mar es también una manera de referirse a la interioridad del poeta, materia prima por excelencia para la escritura poética; el inconsciente, el intimismo y la subjetividad que aflora en durante la escritura del poema. (p. 122)

Por su parte, Argullo (citado en Rangel López, 2011) comenta que el inmenso mar es el espacio perfecto para la fuga que no tiene fin y a la que el poeta se expone con mucha frecuencia; en ese mar, el errar sin fin se convierte en el sitio de búsqueda permanente de lo auténtico y, en consecuencia, de su yo: el mar, onírico, mágico que fue un símbolo del pensamiento romántico, es el espejo cósmico de una nostalgia totalizadora.

Se manifiesta en los versos de Pacheco Berny que su amor por lo que escribe es tan grande que lo lleva a buscar y rebuscar entre su mar lo que nunca encontrará, porque su búsqueda es incansable. El mar es uno de los elementos de la naturaleza que ha inspirado a un sinnúmero de poetas, porque es inspirador, es tempestuoso, nunca está en reposo, siempre en sus aguas hay misterio y solaz.

El mar se convierte en un símbolo de la poética de José Emilio Pacheco Berny, no solamente por la repetición, sino por la complejidad y acumulación de figuras y alusiones en torno suyo (ver Apéndice G).

Lo que dice la crítica de la poética de Pacheco Berny

JEPB es un gran poeta; los lectores lo admiran y los críticos también se dedican a analizar su valioso trabajo poético.

Tiempo y existencia conforman el binomio trágico de gran parte de las creaciones del mexicano y la crítica no ha dejado de describir esta corriente de decepción y de pesimismo que empapa su trabajo poético. La poética de José Emilio Pacheco Berny se muestra como un extenso “canto de las clepsidras” que manifiesta no solo la posición radical del hombre, sino también los principios que presiden la realidad de su creación poética (Mahop Ma Mahop, 2013)

En el libro de Verani, (1987) aparecen varios poetas importantes que reconocen que la poesía de JEPB es una de las más sobresalientes de su época. Desde un acertado comentario de Vargas Llosa hasta un análisis de Octavio Paz Lozano, por mencionar alguno. A continuación se coloca literalmente lo que ellos escribieron sobre la poesía pachequiana: “...la poesía de José Emilio Pacheco se inscribe no en el mundo de la naturaleza sino en el de la cultura y, dentro de éste en su mitad en sombra” (Paz Lozano, 1986, p. 16).

“Poeta de palabra moderada, contenida, fundamentalmente alusiva...” (Vargas Llosa, p. 41).

“Hoy es, para mí y para muchos lectores y críticos de la poesía de nuestra lengua, uno de los poetas más valiosos y personales de América hispana” (Oviedo José, p. 43).

Thomas Hoeksema afirma que

con cada nuevo libro, Pacheco se las arregla para desafiar toda clasificación. Ha recibido el influjo de la tradición vanguardista mexicana y puede asociársele

con las figuras contemporáneas de Neruda, Cardenal y Parra, pero José Emilio Pacheco es de todos modos un poeta totalmente original. Su obra sigue siendo un índice significativo de los cambios y de las nuevas direcciones posibles tanto de la poesía mexicana como de la latinoamericana. (p. 101)

Por su parte, Mario Benedetti dice lo siguiente:

Para la crítica literaria la poesía de José Emilio Pacheco ha supuesto siempre una tentación hermenéutica. Acícate más bien curioso si se tiene en cuenta que el poeta mexicano ha usado siempre un lenguaje diáfano, de fácil captación, sin léxico rebuscado ni entrelíneas esotéricas ¿Por qué entonces su poesía deja tanto espacio para la interpretación? Si empezamos por reconocer que la de Pacheco es una *poesía abierta*, debemos admitir que la apertura no sólo incluye al lector sino también al crítico. (p. 126)

El incansable escritor, viajero, corrector, quien hace uso de heterónimos que por alguna razón los crea y escribe en su nombre lo propio, su subjetividad deleznable, según él, y al realizar este análisis crítico de su poética, se percibe de otra manera, porque cada lector es un creador de ideas que el poeta no imagina siquiera.

En esta investigación solo se tomó la imagen del mar, pero si se realizara un estudio donde se pudiera analizar desde todas las vertientes, como olas, oleaje, marea, océano, embarcar, por mencionar algunas, se encontraría una dimensión impresionante y este estudio abriría la oportunidad a que otros se den a la tarea de analizar la enorme pasión por esa imagen y se encontraría la gran dimensión que este hombre abarcó en una de las imágenes que los poetas han utilizado a través de toda la historia de la literatura poética.

Se recomienda este tipo de investigación para que se impulse en el análisis literario como una de las estrategias para que los estudiantes desarrollen el pensamiento crítico, que tengan la habilidad de argumentar con propiedad. Con razón la escritora Elena G. de White (1974) dijo que “se debe educar a los jóvenes para que

sean pensadores, y no meros reflectores de los pensamientos de otros hombres” (p. 15).

En el aula de clase, al momento de analizar textos poéticos, se puede utilizar la clasificación de imagen tradicional y visionaria; los alumnos podrían identificar fácilmente esta forma de encontrar la imagen y visualizar irracionalmente la imagen visionaria. Esta puede ser una buena opción para acercar a los jóvenes a los poemas, porque cuando el análisis es más complicado, se tiende a perder el interés y dejar que otros lo hagan sin esforzarse.

Este estudio tiene un sinnúmero de vetas que pueden proporcionar otro estudio sobre los múltiples campos semánticos que se pueden encontrar en su antología; si se toman las imágenes que él utiliza en los títulos de sus libros: fuego, luna, tierra, arena, tiempo (de esta imagen se han realizado muchos estudios) y existen otros títulos que pueden mostrar otra faceta de JEPB.

En conclusión, JEPB tiene todo lo que un crítico literario quisiera analizar: adaptaba, creaba, recreaba, modificaba; era un gran corrector, un hombre de letras que permitirá que muchos alumnos se puedan interesar en seguir realizando investigaciones acerca de su amplia obra poética.

APÉNDICE A

ANÁLISIS ESTRUCTURAL

ANÁLISIS ESTRUCTURAL (E=ESTROFA) (V=VERSO) (SMV=MÉTRICA DE LOS VERSOS) (M=METRO) (R= RIMA) (F=FÓRMULA)(C=CESURA)

E	V	SMV	M	R	F	C
1	1	Som-bra	2	oa	a	2
	2	de- los-a-can-ti-la-dos-en –el –mar	10	aa	B	7, 3
	3	o-man-cha on-du-lan-te	6	ae	c	3,3
	4	de- pez,-de a-ve o-de- pie-dra.	7	ea	d	4,3
	5	Na –da-se-mue-ve-ba-jo el-sol-si el-mar	10	aa	B	5,5
	6	es-la in-mo-vi-li-dad-del-mo-vi-mien-to.	11	eo	E	6,5
	7	Y –des-de-que em-pe-zó a-ser –el –mar	9	aa	B	6,2
	8	y-per-dió-su-pla-ne-ta	7	ea	d	3,4
	9	es-tá in-sis-tien-do-con –las-mis-mas-o-las	11	oa	A	5,6
	10	en-su-ple-ga-ria-pla-ñi-de-ra	9	ea	D	5,4
	11	que-de-re-pen-te-se-trans-for-ma en- la –fu-ria,	12	ua	E	5,7
	13	el- tor-men-to-de-la-tor-men-ta.	9	ea	D	4,5
2	14	Es-te –pe-da-zo-del-in-men-so-mar	10	aa	B	5,5
	15	pa-ra- mí-es-to-do el-mar	7	aa	b	3,4
	16	o-co-mo-si-lo-fue-ra	7	ea	d	3,4
	17	por-que-siem-pre-re-gre-so a-ver-lo	9	eo	E	4,5
	18	y- cuan-do-pien-so en-mar	6	aa	b	3,3
	19	den-tro-de-mí-se-for-ma es-ta i-ma-gen.	10	ae	C	4,6
	20	Quie-ro-de-cir:	4	li	f	2,2
	21	lo-lle-vo-tan-den-tro	6	eo	d	3,3
	22	que-su-ru-mor-es-co-mo el-cau-dal-de-la-san- gre.	13	ae	C	5,8
	23	Y – des-de – mi-sub-je-ti-vi-dad-de-lez-na-ble,	13	ae	C	9,4
	24	el-mar-se ha-brá-cam-bia-do en-de-sier-to	10	eo	E	2,8
	25	cuan-do –ya-no es-té a-quí-pa-ra-mi-rar-lo -y a- mar-lo;	14	ao	G	6,8
	26	cuan-do-mi-ce-ni-za	6	ia	h	2,4
	27	ar-da-por-un-ins-tan-te en-la es-pu-ma-ro-ta	12	oa	a	7,5
	28	y-de-nue-vo-se-a	6	ea	d	4,2
	29	á-to-mo-de-la-na-da o-de la- vi-da in-ven-ci-ble	14	ie	l	7,7
	30	en-la-to-ta-li-dad-del- o-ceá-no u-ná-ni-me.	13	ie	l	6,7

APÉNDICE B

ANÁLISIS TROPOLÓGICO

CUADRO TROPOLÓGICO

E	V	SM	DE DICCIÓN	DE CONSTRUCCIÓN	DE PENSAMIENTO	TROPOS
1	1	Som-bra		Encabalgamiento	Ampliación	Metáfora
	2	de- los-a- can-ti-la-dos- en –el mar	Pleo- nasm o, asonan- cia	Encabalgamiento, anáfora, epifora	Ampliación	
	3	o-man-cha on-du-lan-te	Conjun- ción Epíteto	Incidencia, Enca- balgamiento, si- nalefa	Ampliación	Metáfora
	4	de- pez,-de a-ve o-de- pie-dra.	Conjun- ción, ali- teración	Enumeración, anáfora, sinalefa	Gradación	
	5	Na –da-se- mue-ve-ba- jo el-sol-si el-mar	Similica- dencias	Encabalgamiento, epifora, sinalefa	Alusión Definición Hipérbole	Sinécdo- que
	6	es-la in-mo- vi-li-dad-del- mo-vi-mien- to.	Prótesis, deriva- ción, si- milica- dencia, juego de palabra	Aliteración, sina- lefa	Paradoja u oxí- moron antítesis	
	7	Y –des-de- que em-pe- zó a-ser –el –mar	Conjun- ción, aso- nancia, similica- dencia	Encabalgamiento, anáfora, epifora, sinalefa. Hipérba- ton	Hipérbole Retrospección	
	8	y-per-dió-su- pla-ne-ta	Conjun- ción, epí- teto, aso- nancia, similica- dencia	Encabalgamiento, anáfora		Metáfora
	9	es-tá in-sis- tien-do-con – las-mis-mas- o-las	Epíteto, alitera- ción, si- milica- dencia	Encabalgamiento, sinalefa, prosopo- peya	Paralelismo	Metáfora

	10	en-su-ple- ga-ria-pla-ñi- de-ra	Epíteto, asonan- cia	Prosopopeya encabalgamiento	Ampliación	Metáfora
	11	que-de-re- pen-te-se- trans-for-ma en- la -fu- ria,	Similica- dencia	Encabalgamiento, sinalefa	Ampliación	Metáfora
	13	el- tor-men- to-de-la-tor- men-ta.	Parono- masia	Similicadencia	Ampliación Elipsis	Metáfora
2	14	Es-te -pe- da-zo-del-in- men-so-mar	Epíteto, asonan- cia	Encabalgamiento, epifora	Hipérbole Paradoja	Metáfora
	15	pa-ra- mí-es- to-do el-mar	Epíteto, asonan- cia	Encabalgamiento, epifora, sinalefa Comparación	Hipérbole Paradoja	
	16	o-co-mo-si- lo-fue-ra	Conjun- ción	Incidencia, Com- paración Encabalgamiento	Antítesis	
	17	por-que- siem-pre-re- gre-so a-ver- lo	Asonan- cia, simi- licaden- cia	Encabalgamiento, sinalefa	Paralelismo Hipérbole	
	18	y- cuan-do- píen-so en- mar	Conjun- ción, aso- nancia, similica- dencia	Encabalgamiento, epifora, sinalefa, hipérbaton	Dialogismo	Metáfora
	19	den-tro-de- mí-se-for-ma es-ta i-ma- gen.	Epíteto, similica- dencia	Encabalgamiento, sinalefa		Metáfora
	20	Qui-e-ro-de- cir:	Similica- dencia	Incidencia, enca- balgamiento	Dialogismo	
	21	lo-lle-vo-tan- den-tro	Asonan- cia, simi- licaden- cia	Encabalgamiento	Hipérbole	
	22	que-su-ru- mor-es-co- mo el-cau- dal-de-la- san-gre.	Asonan- cia, simi- licaden- cia	Comparación, si- nalefa		

23	Y – des-de – mi-sub-je-ti- vi-dad-de- lez-na-ble,	Conjun- ción Epíteto, Afijación Asonan- cia	Encabalgamiento		Metáfora
24	el-mar-se ha-brá-cam- bia-do en- de-sier-to	Asonan- cia	Encabalgamiento, sinalefa	Paradoja Anticipación Gradación	
25	cuan-do –ya- no es-té a- quí-pa-ra-mi- rar-lo -y a- mar-lo;	Conjun- ción, si- milica- dencia	Enumeración, anáfora, encabal- gamiento, sinalefa	Cronografía Permisi3n	
26	cuan-do-mi- ce-ni-za	Adjun- ción	Enumeración, anáfora	Eufemismo Oxímoron Alegoría	Sinécd0- que
27	ar-da-por- un-ins-tan-te en-la es-pu- ma-ro-ta	Epíteto, similica- dencia	Sinalefa	Cronografía Permisi3n Gradación	Metáfora
28	y-de-nue-vo- se-a	Conjun- ción, si- milica- dencia	Enumeración, si- nalefa	Gradación	
29	á-to-mo-de- la-na-da o- de la- vi-da in-ven-ci-ble	Epíteto, asonan- cia, ad- junción	Sinalefa	Paradoja Permisi3n Gradación	Metáfora
30	en-la-to-ta-li- dad-del- o- ceá-no u-ná- ni-me.	Epíteto Afijación asonan- cia	Sinalefa	Gradación Hipérbole	Metáfora

APÉNDICE C

VERSOS POR SÍLABAS MÉTRICAS

VERSOS POR SÍLABAS MÉTRICAS

Por su número sílabas	Versos
Bisílabo	Sombra
Tetrasílabo	Quiero decir:
Hexasílabos	o mancha ondulante y cuando pienso en mar lo llevo tan dentro cuando mi ceniza y de nuevo sea
Heptasílabos	de pez, de ave o de piedra. y perdió su planeta para mí es todo el mar o como si lo fuera,
Eneasílabos	Y desde que empezó a ser el mar en su plegaria plañidera el tormento de la tormenta. porque siempre regreso a verlo.
Decasílabos	de los acantilados en el mar Nada se mueve bajo el sol si el mar este pedazo del inmenso mar dentro de mí se forma esta imagen el mar se habrá cambiado en desierto
Endecasílabo	es la inmovilidad del movimiento. está insistiendo con las mismas olas
Dodecasílabos	que de repente se transforma en la furia, arda por un instante en la espuma rota
Tredecasílabos	que su rumor es como el caudal de la sangre. Y desde mi subjetividad deleznable en la totalidad del océano unánime.
Alejandrinos	cuando ya no esté aquí para mirarlo y amarlo; átomo de la nada o de la vida invencible.

APÉNDICE D

CAMPOS SEMÁNTICOS EN EL POEMA VOLVER AL MAR

CAMPOS SEMÁNTICOS EN EL POEMA VOLVER AL MAR

E	V	SM	Mar	Sentimien- tos	Sensacio- nes	Otros
1	1	Som-bra			Sombra	
	2	de- los-a-can-ti-la-dos-en –el mar	acantila- dos mar			
	3	o-man-cha on-du-lan-te			mancha ondulante	
	4	de- pez,-de a-ve o-de- pie- dra.	pez ave piedra			
	5	Na –da-se-mue-ve-ba-jo el- sol-si el-mar	bajo mar		mueve sol	
	6	es-la in-mo-vi-li-dad-del-mo- vi-mien-to.			inmovili- dad movi- miento	
	7	Y –des-de-que em-pe-zó a- ser –el –mar	mar			
	8	y-per-dió-su-pla-ne-ta		perdió		pla- neta
	9	es-tá in-sis-tien-do-con –las- mis-mas-o-las	mismas olas	insistiendo		
	10	en-su-ple-ga-ria-pla-ñi-de-ra		plegaria plañidera		
	11	que-de-re-pen-te-se-trans-for- ma en- la –fu-ria,		furia	repente Trans- forma	
	13	el- tor-men-to-de-la-tor-men- ta.	tormenta	tormento		
2	14	Es-te –pe-da-zo-del-in-men- so-mar	inmenso mar			pe- dazo
	15	pa-ra- mí-es-to-do el-mar	mar		mí	
	16	o-co-mo-si-lo-fue-ra		Lo fuera		
	17	por-que-siem-pre-re-gre-so a- ver-lo		siempre regreso	verlo	
	18	y- cuan-do-pien-so en-mar	mar	cuando pienso		
	19	den-tro-de-mí-se-for-ma es-ta i-ma-gen.		dentro de mí	forma imagen	
	20	Quie-ro-de-cir:		Quiero de- cir		

21	lo-lle-vo-tan-den-tro		lo llevo tan dentro		
22	que-su-ru-mor-es-co-mo el-cau-dal-de-la-san-gre.	rumor caudal sangre	sangre	rumor	
23	Y – des-de – mi-sub-je-ti-vi-dad-de-lez-na-ble,		subjeti- dad deleznable		
24	el-mar-se ha-brá-cam-bia-do en-de-sier-to	mar desierto		cambiado	
25	cuan-do –ya-no es-té a-quí-pa-ra-mi-rar-lo -y a-mar-lo;		ya no esté amarlo	mirarlo	
26	cuan-do-mi-ce-ni-za				ce- niza
27	ar-da-por-un-ins-tan-te en-la es-pu-ma-ro-ta	espuma	arda	instante	rota
28	y-de-nue-vo-se-a			y de nuevo sea	
29	á-to-mo-de-la-na-da o-de la-vi-da in-ven-ci-ble	vida invenci- ble			átomo
30	en-la-to-ta-li-dad-del- o-ceá-no u-ná-ni-me.	totalidad océano unánime			

APÉNDICE E

IMÁGENES TRADICIONALES O VISIONARIAS

IMÁGENES TRADICIONALES Y VISIONARIAS

E	V	SM	Tradicional	Visionaria		
1	1	Som-bra	tradicional			
	2	de- los-a-can-ti-la-dos-en –el mar	tradicional			
	3	o-man-cha on-du-lan-te		Visionaria		
	4	de- pez,-de a-ve o-de- pie-dra.	tradicional			
	5	Na –da-se-mue-ve-ba-jo el-sol-si el-mar	tradicional			
	6	es-la in-mo-vi-li-dad-del-mo-vi-mien-to.		Visionaria		
	7	Y –des-de-que em-pe-zó a-ser –el –mar	tradicional			
	8	y-per-dió-su-pla-ne-ta		Visionaria		
	9	es-tá in-sis-tien-do-con –las-mis-mas-o-las	tradicional			
	10	en-su-ple-ga-ria-pla-ñi-de-ra	tradicional			
	11	que-de-re-pen-te-se-trans-for-ma en-la –fu-ria,	tradicional			
	13	el-tor-men-to-de-la-tor-men-ta.		Visionaria		
2	14	Es-te –pe-da-zo-del-in-men-so-mar	tradicional			
	15	pa-ra- mí-es-to-do el-mar	tradicional			
	16	o-co-mo-si-lo-fue-ra	tradicional			
	17	por-que-siem-pre-re-gre-so a-ver-lo	tradicional			
	18	y- cuan-do-pien-so en-mar	tradicional			
	19	den-tro-de-mí-se-for-ma es-ta i-ma-gen.	tradicional			
	20	Quiere-de-cir:	tradicional			
	21	lo-lle-vo-tan-den-tro	tradicional			
	22	que-su-ru-mor-es-co-mo el-cau-dal-de-la-san-gre.	tradicional			
	23	Y – des-de – mi-sub-je-ti-vi-dad-de-lez-na-ble,	tradicional			
	24	el-mar-se ha-brá-cam-bia-do en-de-sier-to	tradicional			

2 5	cuan-do –ya-no es-té a-quí-pa-ra-mi- rar-lo -y a-mar-lo;	tradicional			
2 6	cuan-do-mi-ce-ni-za	tradicional			
2 7	ar-da-por-un-ins-tan-te en-la es-pu- ma-ro-ta		Visionaria		
2 8	y-de-nue-vo-se-a		Visionaria		
2 9	á-to-mo-de-la-na-da o-de la- vi-da in- ven-ci-ble		(2)visionaria		
3 0	en-la-to-ta-li-dad-del- o-ceá-no u-ná- ni-me.	Tradicional			

APÉNDICE F

VERSOS DONDE SE ENCUENTRA LA PALABRA MAR

VERSOS DONDE SE ENCUENTRA LA PALABRA MAR

NÚM.	LIBRO Y POEMA LOS ELEMENTOS DE LA NOCHE (18)	VERSOS	PAGS.
1	CANCIÓN PARA ESCRIBIRSE EN UNA OLA	2. En la ola del tiempo el mar se agolpa, 5. Las palabras del mar se entremez- clan y estallan 7. Un caracol eterno son el mar y su nombre. 9. Y el mar se vuelve espejo de la luna desierta.	16
2	JARDÍN DE ARENA	3. Eres la playa en donde nace el mar ,	16
3	MAR QUE AMANECE	1. En el alba navega el gran mar solo. 8. El otro mar nocturno	17
4	EL SOL OSCURO	9. Avanza el mar . Inunda lo que sueña. 13. La sombra arde en su espejo. El mar se adueña	17, 18
5	El día en que cumpliste nueve años	2. de arena. Sus fosos se llenaron de agua de mar , en sus almenas ardió 9. que alguien lo abolió a patadas –pero algún día el mar volverá a	20 21
6	Sueña el mar	1. Sueña el mar . El alba enciende las oscuras islas. Zozobra el barco	21
7	PRESENCIA	11. semejante a los mares y al desierto	27
8.	ÉXODO	6. para que el mar no arroje su cadáver a solas	28
9	6	1. Cierra los ojos, mar 5. como otro mar de espumas y de pie- dras	30
10	5	1. Olvidada del mar , una ola naufraga en la bahía desierta. Nadie pre-	32
11	6	5. Se hunde en la marea	32
12	7	9. prueba en la sal del mar	32
	EL REPOSO DEL FUEGO (5)		
13	13	7. el sol de sangre bajo el mar de aceite	42
14	(Don de Heráclito)	19. Y fue el olor del mar : una paloma 27. El mar es agua pura ante los peces	45
15	7	6. Cuando el mar en desierto ha termi- nado.	47
16	8	2. al encontrarse con el mar lo lleva	47

	NO ME PREGUNTES CÓMO PASA EL TIEMPO (12)		
17	DESCRIPCIÓN DE UN NAUFRAGIO EN ULTRAMAR (Agosto, 1966)	7.Y enfrente la mutación del mar y tam- poco en las nuevas islas del 17. El gran sacerdote resolvió que me hiciera de nuevo a la mar en una 30. Cruzaste el Mar de las Tinieblas en tu busca del Nuevo Mundo 39.<< Si las fauces del mar no te devo- ran, sólo te quedará escoger entre la	63 64
18	CRÍTICA DE LA POESÍA	2. <i>La sal, el mar deshecho...</i> 4. <i>Este convexo mar, sus migratorias</i>	71
19	<i>VENUS ANADIOMENA, POR INGRES</i>	11. El mar se hiende atónito y observa	82
20	ESCOLIO A JORGE MANRIQUE	1. <i>La mar no es el morir</i>	82
21	LA EXPERIENCIA VIVIDA	1. Esas formas que veo a orillas del mar	83
22	KRISTIANSAND	3. Nunca estuvo tan gris el Mar del Norte	86
23	EL RÍO COLNE EN WIVENHOE	9. El mar desemboca en una fuente	87
24	VENECIA	11. El mar que la esculpió	89
	IRÁS Y NO VOLVERÁS (14)		
25	IDILIO	1. Con aire de fatiga entraba el mar 30. El mar latía. En tus ojos	115- 116
26	<<THE DREAM IS OVER>>	13. <i>del más bien muerto de los mares muertos.</i>	117
27	1. <i>El estrecho de Geor- gia</i>	1. El bosque frente al mar . 30. de la montaña al mar que abre las alas.	119 120
28	VERACRUZ	1. Desde su orilla me está mirando el mar .	128
29	DE NUEVO	5. Todo en el mar es muerte. Solo vive	129
30	PEZ	3. Inficionamos por usura tu mar .	137
31	ODA	5. Brota del mar .	142
32	LLUVIA EN COPACABANA	1. Como cae la lluvia sobre el mar ,	143
34	MAR ETERNO	1. Digamos que no tiene comienzo el mar :	144
35	CLÍNICA DE BELLEZA	1. Esta que vez allí sudando a mares	144

36	VIDAS DE LOS POETAS	7.arrojándose al mar o con cristales	150
37	<i>Oficio de poeta</i>	1.Ara en el mar .	
	ISLAS A LA DERIVA (21)		
38	EL MAR SIGUE ADELANTE	2.no sabe el mar en dónde ha de romperse.	163
39	2	1. Mar , devuelve a la noche	165
40	2	4.Tierra inventada por el mar , desnuda	166
41	3	1.Alt mar que se inclina cuando ofrece a la tierra	166
42	TULUM	4.sería mar . 25.Y circula su sombra por el mar .	168 169
43	PRESAGIO	17.casas sobre la mar y unos venados	170
44	TEMILTOTZIN DE TLATELOLCO	15.a las olas del mar y nadie sabe	171
45	LAS RUINAS JUNTO AL MAR	1.Entre los juncos donde el mar se estanca	174
46	LA ISLA	8.Aguas color de mar , piedras como olas.	183
47	LAGO ONTARIO	5. Mar se diría, pero no huele a sal,	185
48	DANZÓN	4.injuria al mar que en modo alguno lava 11.un acto antiguo como este mar	190
49	INSCRIPCIONES EN UNA CALAVERA	17.Es la piedra pulida por ese mar	197
50	LOS OJOS DE LOS PECES	1.A la orilla del mar la curva arena 6.Joyas pulidas por el mar , sarcófagos, 14. Pero los ojos son del mar . 15.Por ellos mira el mar . 18. recobra el mar lo que le pertenece.	200
51	BALLENAS	6. porque el mar 16. Y todo el mar se vuelve un mar de sangre	201
	DESDE ENTONCES (14)		
52	JEAN COCTEAU SE MIRA EN EL ESPEJO	9.en su mar de tinieblas, entre el azogue	211
53	Nombres	1.El planeta debió llamarse Mar :	221
54	COCUYOS	3. La noche pululante del mar Caribe	223
55	DEL ÚLTIMO JUAN RAMÓN	4. Brilla en el mar nocturno	225
56	APUNTE DEL NATURAL	2. encamina hacia el ávido mar . El viento pulsa la navegación. La	234

		9. Prueban la sal en las aguas fluviales, entran en el mar mientras la	
57	SÁHARA	1.El desierto es el fondo de un mar ausente. En vez de agua, peces	239
58	EL INFIERNO DEL MAR	3. fue estrecha, te refieres a ella como <i>la mar</i> , agua madre que en su 10. espuma. Si con Eurípides has creído que el mar lava la suciedad del 16. to el mar no tendremos oxígeno. Última ironía y regreso a las fuen-	244 245 245
59	SEÍS AÑOS	4. ahora está conmigo y ofrece al recién llegado mar que es lo mejor	246
60	I	5. que milenariamente va saliendo del agua* * Esto que aquí se rompe y se rehace se llama <i>el mar</i> .	248
61	20 (<i>Epílogo</i>)	1.O somos los guijarros que expulsa el mar y caemos 6. al otro mar a que nos cubra la muerte. entretanto	259
	LOS TRABAJOS DEL MAR (31)	Aquí terminan los trabajos del mar ,	
62	EL PULPO	6.baja la noche al fondo del mar y el pulpo le sorbe 18. y enluta el mar y desvanece la tierra	263
63	VERACRUZ	2.Viento en la sal del mar , 25. Sólo ceniza el mar . 31. y el mar se resigne a ser,	264 265
64	EL PUERTO	1.El mar bullente en el calor de la noche, 2.el mar que lleva adentro su cólera, 3.el mar sepulcro de las letrinas del puerto, 6. lejos del mar abierto, el golfo, el océano. 7. No hay olas en este mar encadenado, esta asfixia	265 266
65	PEÑA EN EL MAR	3.El mar , el mar	266
66	VOLVER AL MAR	2. de los acantilados en el mar 5. Nada se mueve bajo el sol si el mar 7.Y desde que empezó a ser mar 14. Este pedazo del inmenso mar 15. para mí es todo el mar 18. Y cuando pienso en mar	266 267

		24.el mar se habrá cambiado en desierto	
67	1	5. La isla es del mar	268
68	3	1.Lo que la arena dice al mar tal vez sea: 5. tu condición de mar	269
69	4	4. Chartres de hierro, catedral de los mares . 6. en este triunfo contra el mar enemigo	269
70	5	4.bajo el mar de la noche hay guerra	270
71	MUELLE DE NUEVA ORLEANS	21. y acabará por imponer su ley de arena a los mares .	271
72	MOZART:QUINTETO PARA CLARINETE Y CUERDAS EN <<LA>> MAYOR, K. 581	9. la plenitud del mar y como él justifica el mundo.	286
73	MALPAÍS	32. El mar de fuego lavará la ignominia.	290
74	CARTA A GEORGE B. MOORE EN DEFENSA DEL ANONIMATO	4. una botella al mar , harto y repleto 14. (a través de los mares : nuestras dos lenguas)	303
	MIRÓ LA TIERRA (4)		
75	10	4.para volver al mar que era el oxígeno	310
76	6	2. El suelo puede ser de nuevo mar , encrespase.	314
77	2	2. los restos del <i>Titanic</i> en el fondo del mar .	328
78	III	1.La tierra está impregnada de olor a mar .	339
	CIUDAD DE LA MEMORIA (10)		
79	caracol	2.del palacio tornasolado, flor calcárea del mar	353
80	11	2. perdurará sólo el mar	356
81	LA SAL	8. La sal sale del mar . Es espuma 10. Es mar que seca el sol. 14. La sal es el desierto en donde hubo mar .	358 359
82	CÉSAR VALLEJO	3. Aquí sucumbe de mal de mar el nativo	359
83	2	5. el desierto en el mar de la codicia.	363
84	PARA TI	1.Más que botella al mar o vuelo del vampiro,	369
85	LOS MARES DEL SUR	7. hacia el mar que es la vida y nos dio la vida.	375

86	4	11. peces en el mar de aire, <i>el maraire</i> ; lombrices	
	EL SILENCIO DE LA LUNA (29)		
87	PREHISTORIA	17. la M es el mar desconocido y temible	385
88	2	8. la luna y el sol, la tierra y el mar , el aire y el fuego	386
89	LEY DE EXTRANJERÍA	3. Los mares se derraman en las tinieblas	390
90	FIN DE LA HISTORIA	7. vive de hendir el mar que lo devora.	410
91	HOMENAJE A LA COMPAÑÍA TEATRAL ESPAÑOLA DE ENRIQUE RAMBAL, PADRE E HIJO	20. la realidad es el mar de trapo y cartón	
92	RAGTIME	1. Me quedé solo en la terraza frente al mar , 2. bajo otro tiempo, junto a otro mar , a mi lado.	424
93	ADOLESCENCIA: MATTHEW ARNOLD SE DESPIDE EN LA PLAYA DE DOVER	3. Se acaba el mar del milenio	438
94	Playa	1. Estalla el mar	442
95	SOBRE LAS OLAS	6. Tierra: fondo del mar , fardo del mar , lastre del mar , 8. El mar , la mar , el agua madre que es el padre de todo 15. El mar se muere de odio. Lo entendí 28. Y sin embargo el mar hasta el momento no ha vuelto.	443 444
96	TRES DEL MAR	1. A mares llueve sobre el mar . 3. es otro mar	447
97	2. <i>Acapulco</i>	3. El mar se vuelve noche	448
98	EL ERIZO	6. Zarza ardiente en el mar , perpetua llaga 27. Bajo el mar que no vuelve avanza el erizo	449
99	<i>Baja California</i>	2. convierte en mar de fuego	462
100	Lerma	2. el mar :	462
101	2	4. en remolinos los mares	487
102	3	3. de continentes y mares	488
103	8	1. Era el cazador del mar .	489

104	18	8. Los mares cubren la tierra	494
105	24	1. Estrella de mar	496
	LA ARENA ERRANTE (22)		
106	LAS FLORES DEL MAR	18. Medusa, flor del mar . La comparan 23. Flores del mar y el mal las medusas 35. Son del mar que nunca será ni mujer ni prójimo.	501 502
107	LA ARENA ERRANTE	9. Lluvia de arena como el mar del tiempo. 10. Lluvia de tiempo como el mar de arena. 21. Y a la orilla del mar que es mi memoria	503
108	PROCESO	14. sino hacia el hondo Mar de los Sargazos	518
109	1994	1. Toda la noche huimos del mar . 2. El mar subió a la montaña.	522
110	NIEBLA	1. Del mar viene la niebla	526
111	RÍO	6. que ya hemos convertido en otro mar muerto	528
112	SEVILLA	7. en el jardín de los mares	534
113	MAPA	11. la victoria de los dos mares .	534
114	CARTA	7. y en piragua los mares .	535
115	RAYA EN LA ARENA	5. cuando se acerca el mar empeñado en borrarla.	542
116	BOCA DEL HORNO	6. Pero se va la luz y el mar de alquitrán me vence. Sombrío calor, boca	543
117	MELUSINA	1. La ciudad de las altas torres aparece en las nubes sobre el mar cuando 8. otra vez en el mar y alcancé a nado el puerto. Desde entonces	547
118	EN EL FONDO	6. hundido en el mar muerto de la ciudad. 16. Al abrazarla me hice mar con ella.	562
119	LUMBRE EN EL AIRE	3. Estruendo frente al mar que se encarniza. 12. cuerpos fugaces sobre el mar eterno	573
	SIGLO PASADO (DESENLACE) (6)		
120	TRAVESÍAS	1. Uno tras otro le devuelvo al mar	588
121	LA MULATA DE CÓRDOBA	4. y se perdió entre los mares	589

122	FERNANDO BENÍTEZ EN 1999	3. Ya la mar de los muchos es la mía.	600
123	EL REINO DE LAS AGUAS	1.Desde el acantilado huele el mar a primer instante del mundo. 10. Pues el mar sabe mejor que nadie que el planeta volverá a ser algún	602
	COMO LA LLUVIA (30)		
124	RAP DEL SALMÓN	23. No habrá odisea de vuelta al mar	627
125	PECADO ORIGINAL	46. Agua del tiempo y mar de la memoria	632
126	MEJOR QUE NADIE	5. Se unen al mar y acompasan su encuentro	638
127	HISTORIA NATURAL	2. Que se alimenta de los mares	639
128	TENER Y NO TENER	3. La sal del mar un día de consuelo	641
129	GUIJARRO	1.El guijarro pulido por el mar tal vez fue 7. Un guijarro tallado por otro mar	650
130	COMO LA LLUVIA	5. <i>Brillan los soles y en el mar se hunden.</i>	
131	3. <i>Océanos</i>	19. (Mar adentro flotaba amenazante 25. Guijarros arrastrados por otro mar : 26. El mar de la Historia atroz	664
132	6. <i>A manera de contienda</i>	9. El mar radiante con la oscura Tierra	668
133	DE UN ESPEJO A OTRO 1. Mar adentro	16. Bajo su mar adentro en tinieblas	669
134	RONDA DE LOS CANGREJOS 1. <i>Amanecer</i>	1.Pronto serán las seis y el mar no está.	670
135	2. <i>A sabiendas</i>	2. El poema infinito de los mares	671
136	NUEVO VIAJE EN DERREDOR DE MI CUARTO 1. <i>El comienzo o el fin</i>	6. Del mar que dura siempre,	
137	FORMAS DEL MAR 1. <i>Las nubes y las olas</i>	6. Las que arrojan los mares en la playa,	679
138	2. Muelle	1.Desde aquí lanzo al mar un leve guijarro	680
139	3. La casa que destruyó el huracán	3. Estaba al borde del mar , 5. Gran temor para el niño aquel mar nocturno,	680
140	5. <i>El mar no tiene dioses</i>	1. El mar no tiene dioses porque el mar 7. El mar está llorando por nosotros.	682
141	7. <i>Lo que dice la flecha</i>	6. En su jardín de rosas junto al mar	694

142	JUAN SORIANO EN 1941: NATURALEZA MUERTA CON VASO Y CALAVERA	82. Ni mar de Grecia ni río de Tabasco, 94. Soriano emplea luz del cielo y colores de mar y tierra 117. Y funde ayer y hoy en el mar del tiempo.	708 709
143	NUBES	6. Si ante su luz el aire es mar o llama.	712
144	MIENTRAS TANTO	3. Que han dejado la sal y el mar del tiempo	734

APÉNDICE G

CUADRO COMPARATIVO DEL POEMA PRINCIPAL Y LAS IMÁGENES QUE LO APOYAN EN EL LIBRO

CUADRO COMPARATIVO DEL POEMA PRINCIPAL Y LAS IMÁGENES QUE LO APOYAN EN EL LIBRO

E	V	VERSOS	IMÁGENES	Págs.	libro
1	1	Sombra	13. La sombra arde en su espejo. 25. y circula su sombra por el mar.	18 169	Los elementos de la noche Islas a la deriva
	2	de los acantilados en el mar	17. Es la piedra pulida por el mar 2. El mar subió a la montaña 1. Desde el acantilado huele el mar a primer instante del mundo.	197 522 602	Islas a la deriva El silencio de la luna Siglo pasado
	3	o mancha ondulante			
	4	de pez, de ave o de piedra.	19. y fue el olor del mar: una paloma 27. El mar es agua pura ante los peces	45	El reposo del fuego
	5	Nada se mueve bajo el sol si el mar	8-10 (El sol que nace prueba en la sal del mar su eterna muerte.) 7. el sol de sangre bajo el mar de aceite 10. Es mar que seca el sol. 8. la luna, el sol, la tierra y el mar, el aire y el fuego	32 42 358 386	Los elementos de la noche Ciudad de memoria El silencio de la luna

6	es la inmovilidad del movimiento.	7. Tanta inmovilidad como lo opuesto de aquella fluidez de la fijeza.	266	Los trabajos del mar
7	Y desde que empezó a ser el mar	3. Eres la playa donde nace el mar 1. Digamos que no tiene comienzo el mar,	17 144	Los elementos de la noche Irás y no volverás
8	y perdió su planeta	1. El planeta debió llamarse Mar 10. Pues el mar sabe mejor que nadie que el planeta volverá a ser algún	221 602	Islas a la deriva Siglo Pasado
9	está insistiendo con las mismas olas	2. no sabe el mar en dónde ha de romperse. 15. A las olas del mar y nadie sabe	163 171	Islas a la deriva Islas a la deriva
10	en su plegaria plañidera	7. El mar está llorando por nosotros.	694	Como la lluvia
11	que de repente se transforma en la furia,	4. en remolinos los mares 3. Estruendo frente al mar que se encarniza. 2. el mar que lleva adentro su cólera, 1. Estalla el mar	487 573 265 442	El silencio de la luna La arena errante Los trabajos del mar El silencio de la luna
12	El tormento de la tormenta.	4. en remolinos los mares	487	El silencio de la luna

	13	Este pedazo del inmenso mar	1. Digamos que no tiene comienzo el mar: 1. Desde su orilla me está mirando el mar.	144 128	Irás y no volverás Irás y no volverás
	14	Para mí es todo el mar	14. Pero los ojos son del mar 7. Un caracol eterno son el mar y su nombre 5. La isla es del mar 9. la plenitud del mar y cómo él justifica el mundo. 4. para volver al mar que era el oxígeno	268 286 310	Los elementos de la noche Los trabajos del mar Los trabajos del mar Miró la tierra
	15	O como si lo fuera			
	16	Porque siempre regreso a verlo	1. Esas formas que veo a orillas del mar	83	No me preguntes cómo pasa el tiempo
	17	Y cuando pienso en mar			
	19	dentro de mí se forma esta imagen.			
	20	Quiero decir:			
	21	Lo llevo tan dentro			
	22	que su rumor es como el caudal de la sangre.	16. Y todo el mar se vuelve un mar de sangre	201	Irás y no volverás
	23	Y desde mi subjetividad deleznable,			

24	el mar se habrá cambiado en desierto	11. semejante a los mares y al desierto 6. cuando el mar en desierto ha terminado	27 47	Los elementos de la noche El reposo del fuego
25	cuando ya no esté aquí para mirarlo y amarlo;			
26	cuando mi ceniza	25. Sólo ceniza el mar .	264	Los trabajos del mar
27	arda por un instante en la espuma rota	6.el alba con su séquito de espuma. 2.Alza su sed de nube vuelta espuma 5.como otro mar de espumas y de piedras.	16 17 30	Los elementos de la noche Los elementos de la noche
28	Y de nuevo sea			
29	átomo de la nada o de la vida invencible			
30	en la totalidad del océano unánime.			

APÉNDICE H

SELECCIÓN DE POEMAS QUE PRESENTAN EN SUS VERSOS EL MAR

I	LOS ELEMENTOS DE LA NOCHE (1958-1962)	P.
1 (4)	<p data-bbox="461 323 1110 361">CANCIÓN PARA ESCRIBIRSE EN UNA OLA</p> <p data-bbox="461 401 1138 546">Ante la soledad se extienden días quemados. En la ola del tiempo el mar se agolpa, se disuelve en la playa donde forma el cangrejo húmedas galerías que la marea destruye.</p> <p data-bbox="461 585 1162 730">Las palabras del mar se entremezclan y estallan cuando se hunde en la tierra el rumor de las olas. Un caracol eterno son el mar y su nombre. En la apagada arena viene a encallar la noche.</p> <p data-bbox="461 770 1110 808">Y el mar se vuelve espejo de la luna desierta.</p>	16
2 (5)	<p data-bbox="461 835 753 873">JARDÍN DE ARENA</p> <p data-bbox="461 913 1114 984">Cuando la lluvia a solas se desploma en el río Entre la luz y el agua se disuelven las horas.</p> <p data-bbox="461 1024 979 1134">Eres la playa en donde nace el mar, el jardín pastoreado por las olas, el alba con su séquito de espuma.</p> <p data-bbox="461 1173 1006 1245">Eres el alba, eres el sol, la tierra y el viento que la sigue a todas partes.</p>	16
3 (7)	<p data-bbox="461 1243 781 1281">MAR QUE AMANECE</p> <p data-bbox="461 1320 971 1465">En el alba navega el gran mar solo. Alza su sed de nube vuelta espuma Y en la arena Duerme como las barcas.</p> <p data-bbox="461 1505 919 1614">De repente amanece, gloria que se propaga, cotidiano nacimiento del mundo.</p> <p data-bbox="461 1654 769 1726">El otro mar nocturno bajo la sal ha muerto.</p>	17
4 (9)	<p data-bbox="461 1717 727 1755">EL SOL OSCURO</p> <p data-bbox="461 1795 1029 1898">Enciende el vuelo llamas transparentes. Domina el aire un sol ágil y oscuro. La noche es oquedad, desierto muro</p>	17

	<p>o río que se disuelve en sus afluentes.</p> <p>Otro dolor regresa cuando sientes que el árbol de ese tiempo en que no duro se nutre de la muerte y lo futuro y la tierra y la sangre incandescentes.</p> <p>Avanza el mar. Inunda lo que sueña. El agua pasa y al fluir perdura. Se remansan los siglos en la peña</p> <p>donde la sal anula su estructura. La sombra arde en su espejo. El mar se adueña de la tierra: su límite y tortura.</p>	
5	<p>DE ALGÚN TIEMPO A ESTA PARTE</p> <p>2</p> <p>El día en que cumpliste nueve años levantaste en la playa un castillo de arena. Sus fosos se llenaron de agua de mar, en sus almenas ardió la eternidad del sol, sus patios fueron incrustaciones de coral y reflejos. Los extraños se acercaron para admirar tu obra. Saciado de escuchar que tu castillo era perfecto, volviste a casa lleno de vanidad. Pasaron ya doce años desde entonces. A menudo regresas a la playa, Intentas encontrar restos de aquel castillo. Acusan al flujo y al reflujo de su demolición. Pero no son culpables las mareas: bien sabes que alguien lo abolió a patadas -pero algún día el mar volverá a edificarlo.</p> <p>4</p> <p>6 Sueña el mar. El alba enciende las oscuras islas. Zozobra el barco (12) Anegado de soledad. En la escollera se dilata la noche.</p>	20
7 (13)	<p>PRESENCIA</p> <p><i>Homenaje a Rosario Castellanos</i></p> <p>¿Qué va a quedar de mí cuando me muera Sino esta llave ilesa de agonía estas breves palabras con que el día regó ceniza entre la sombra fiera?</p> <p>¿Qué va a quedar de mí cuando me hiera esa daga final? Acaso mía será la noche fúnebre y vacía. No volverá a su luz la primavera.</p> <p>No quedará el trabajo ni la pena de creer ni de amar. El tiempo abierto, semejante a los mares y al desierto,</p>	27

	<p>ha de borrar de la confusa arena todo cuanto me salva o encadena, Y si alguien vive yo estaré despierto.</p>	
8 (14)	<p>ÉXODO</p> <p>En lo alto del día eres el que regresa a borrar de la arena la oquedad de su paso; el héroe imperdonable que escapó del combate y apoyado en su escudo mira arder la derrota; el náufrago sin nombre que se aferra a otro cuerpo para que el mar no arroje su cadáver a solas; el perpetuo exiliado que en el desierto mira arder hondas ciudades cuando el sol retrocede; el que clavó sus armas en la piel de un dios muerto y ahora escucha en el alba cantar un gallo y otro, porque las profecías van a cumplirse, atónito y sin embargo cierto de haber negado todo; el que abre la mano y recibe la noche.</p>	28
9 (16)	<p>INSCRIPCIONES</p> <p>6</p> <p>Cierra los ojos, mar. Que tu mirada se vuelva hacia la noche honda y extensa, como otro mar de espumas y de piedras.</p>	30
10 (17)	<p>CRECIMIENTO DEL DIA</p> <p>5</p> <p>Olvidada del mar, una ola náufraga en la bahía desierta. Nadie pregunta a la cambiante nube de qué fuente alzó el vuelo. Se va a pique el otoño, rota generación de hojas baldías. Tenemos que gastarnos, como ese lápiz sordo contra el muro.</p>	32
11 (18)	<p>7</p> <p>En los desfiladeros, en las ruinas grabé tu nombre.</p> <p>(El astro resplandece Y en su adentro caen en la nada vastos continentes.)</p> <p>En las hojas borradas y en la hiedra</p>	32

<p>14</p> <p>((25))</p>	<p>No estabas, no estarás, pero en oleaje de una espuma remota confluía sobre mis actos y entre mis palabras (tanto más mías porque son ajenas):</p> <p>El mar es agua pura ante los peces Y nunca ha de saciar la sed humana.</p> <p>7 Algo crece y se pierde a cada instante. Algo intenta durar mientras observo la forma indescifrable en que la arena dibuja la inscripción de su agonía. Porque es la permanencia del oleaje cuando el mar en desierto ha terminado.</p> <p>8 Aquí desembarcaron, donde el río al encontrarse con el mar lo lleva tierra adentro, de nuevo hacia a fuente, el estuario secreto en las montañas. Aquí desembarcaron... En mil años nada cambió en la tierra. Y no hay vestigio de lo que era este sitio hace mil años.</p> <p>Mira en tu derredor: el mundo, ruina. Sangre y odio la historia. Hambre y destierro. Aquí desembarcaron... Si en mil años nada cambió en la tierra, me pregunto: ¿nos iremos también sin hacer nada?</p>	<p>47</p> <p>47</p>
<p>III</p>	<p>NO ME PREGUNTES CÓMO PASA EL TIEMPO (1964-1968)</p>	
<p>15</p>	<p>DESCRIPCIÓN DE UN NAUFRAGIO EN ULTRAMAR (Agosto, 1966)</p> <p>Pertenezco a una era fugitiva, mundo que se deshace ante mis ojos.</p> <p>Piso una tierra firme que vientos y mareas erosionaron antes de que pudiera levantar su inventario.</p> <p>Atrás quedan las ruinas cuyo esplendor mis ojos nunca vieron. Ciudades comidas por la selva, piedras mohosas en las que no me reconozco.</p> <p>Y enfrente la mutación del mar y tampoco en las nuevas islas del</p>	<p>63</p>

<p>(27)</p>	<p>océano hay un sitio en que pueda reclinar la cabeza.</p> <p>Sus habitantes miraron extrañados al náufrago que preguntaba por los muertos. Creí reconocer en las muchachas caras que ya no existen, amores encendidos para ahuyentar la frialdad de la vejez, la cercanía del sepulcro.</p> <p>La tribu rió de mi habla ornamentada, mi trato ceremonioso, la gesticulación que ya no entienden. Y no pude sentarme entre el Consejo porque aún no tenía el cabello blanco ni el tatuaje con que el tiempo celebra nuestro deterioro incesante.</p> <p>El gran sacerdote resolvió que me hiciera de nuevo a la mar en una balsa, con frutos desecados al sol y una olla de agua por todo alimento. Al despedirme pronunció estas palabras:</p> <p><<Naciste en tiempos de penuria, condenado a probar el naufragio de la vejez sin haber conocido la áspera juventud. Vuelve a los centros ceremoniales en donde un hervidero de lagartos cuida la máscara del rey que nada pudo contra la insaciedad de los gusanos.</p> <p>>> Antes de tiempo abandonaste a la caravana sin vislumbrar la tierra-prometida. Sólo te acompañó tu semejante, el desierto. Los nómaditas recelaron a ti. Desconfiaste de los señores de la guerra que imponen la degradación en sus dominios para mantener el esplendor de las metrópolis.</p> <p>>> Cruzaste el Mar de las Tinieblas en tu busca del Nuevo Mundo. No quisiste participar en la batalla ni vivir de la tortura y el despojo de tus semejantes. Escapaste del incendio de las ciudades, el saqueo y la entrada a degüello.</p> <p>>> En cambio amaste a las mujeres que nadie destinó para ti: cuerpos errantes desvanecidos en la noche sin término. Ganaste la noche en explorar los viejos manuscritos. Quisiste hallar el rumor transitivo de las generaciones, el espejo sin nadie, la pesadumbre de la historia -vanos ardides para ocultar la cobardía.</p> <p>>> Si las fauces del mar no te devoran, sólo te quedará escoger entre la cámara de gas o el campo de trabajo en que pastan y rumian los enemigos del pueblo.>></p>	
16	CRÍTICA DE LA POESIA	75

(29)	<p><i>He aquí la lluvia idéntica y su airada maleza. La sal, el mar deshecho...</i> Se borra lo anterior, se escribe luego: <i>Este convexo mar, sus migratorias Y arraigadas costumbres, Ya sirvió alguna vez para hacer mil poemas.</i></p> <p>(La perra infecta, la sarnosa poesía, risible variedad de la neurosis, precio que algunos pagan por no saber vivir. La dulce, eterna, luminosa poesía.)</p> <p>Quizá no es tiempo ahora. Nuestra época nos dejó hablando solos.</p>	
17 (30)	<p><i>VENUS ANADIOMENA, POR INGRES</i> Voluptuosa Melancolía en tu talle mórbido enrosca el Placer su caligrafía y la Muerte su garabato, y en un clima de alas de mosca la Lujuriosa toca a rebato.</p> <p>RAMÓN LÓPEZ VELARDE</p> <p>No era preciso eternizarse, muchacha. Y ahora tu desnudez llega radiante Desde un amanecer interminable. Invento de la luz, ala de espuma, Surges de las profundidades más azules. Arena siempre nueva y no ceniza judeocristiana, isla de eterno amor entre las tempestades. En el cuadro rehecho sin sosiego tu carne perdurable es joven siempre. El mar hiende atónito y observa otra vez el milagro.</p>	81
18 (31)	<p><i>ESCOLIO A JORGE MANRIQUE</i> <i>La mar no es el morir</i> Sino la eterna Circulación de las transformaciones.</p>	82
19 (32)	<p><i>LA EXPERIENCIA VIVIDA</i></p> <p>Esas formas que veo a orillas del mar y engendran de inmediato</p>	83

	asociaciones metafóricas ¿son instrumentos de la inspiración o de falaces citas literarias?	
20 (33)	KRISTIANSAND Desembocamos al atardecer. Diluviaba. Nunca estuvo tan gris el Mar del Norte. Pero, obstinada en recobrar la sal, la lluvia (a grandes rasgos) me contaba su historia.	86
21 (34)	EL RÍO COLNE EN WIVENHOE Bajo el calor los bosques recuperan la unidad del principio, aquel momento en que todo era todo y fue apartándose para dar vida a cada cosa viva. Bajo el calor brillaba como nunca la cicatriz del viento sobre el agua. El río pareció por un instante desandar su camino. El mar desembocaba en una fuente. Cielo y tierra eran líquidos, vapores: humus y humos como en el origen. Bajo el calor el vaporoso río Iba siempre en camino al no volver.	87
22 (35)	VENECIA Cada golpe de agua provocado por los Motores hunde un poco más a Venecia. <i>Excelsior, 1967</i> Venecia es un fantasma. Fue inventada por Canaletto. La pintó en el agua. Negación de Lepanto, Cada piedra Es oriental Y floreció en Bizancio. Todo lo unido tiende a separarse. Los islotes se hunden en la laguna.	88

	<p>El mar que la esculpió hoy la destruye.</p> <p>En su agonía romántica desciende al lado original. Perla en el lodo, joya entre muladares subacuáticos. Víctima del motor fuera de borda.</p>	
IV	IRÁS Y NO VOLVERÁS	(1969-1972)
23	<p>IDILIO</p> <p>(37)</p> <p>Con aire de fatiga entraba el mar en el desfiladero. El viento helado dispersaba la nieve de la montaña. Y tú parecías un poco de primavera, Anticipo de la vida yacente bajo los hielos, calor para la tierra muerta, cautiverio de su corteza ensangrentada.</p> <p>Me enseñaste los nombres de las aves, la edad de los pinos inconsolables, la hora en que suben y bajan las mareas. En la diafanidad de la mañana se borraban las penas Del extranjero, el rumor de guerras y desastres.</p> <p>El mundo volvía a ser un jardín (lo repoblaban los primeros fantasmas), una página en blanco, una vasija en donde sólo cupo aquel instante.</p> <p>El mar. Latía en tus ojos se anulaban los siglos, la miseria que llamamos historia, el horror agazapado siempre en el futuro. Y el viento era otra vez la libertad (en vano intentamos anclarla en las banderas).</p> <p>Como un tañido funerario entró hasta el bosque de un olor de muerte. Las aguas se mancharon de lodo y veneno. Los guardias brotaron como surgen las tinieblas. En nuestra incauta dicha merodeábamos una fábrica atroz en que elaboran Defoliador y gas paralizante.</p>	115

<p>24 (40)</p>	<p><<THE DREAM IS OVER>> I -Ya no hay plantas ni peces en el Erie. Ya está muerto, Como el lago de México. (<i>Todo ante mí se vuelve alegoría.</i>)</p> <p>Y aquel momento se hunde para siempre En las aguas ya turbias de irrealidad. No había nadie Sino tú y yo en el mundo esa noche de agosto. No ignorábamos Que jamás volverá. Nunca en el tiempo se dará otra noche En que arda la vida en esa orilla <i>Del más bien muerto de los mares muertos.</i></p>	<p>117</p>
<p>25 (40)</p>	<p>TRES POEMAS CANADIENSES I. <i>El estrecho de Georgia</i></p> <p>El bosque frente al mar. Arriba un águila en la punta del pino. Era el crepúsculo. Se ahogaba el sol en la isla de Vancouver.</p> <p>Acaso fue el Aztlán de los aztecas. De allí partieron siete tribus y una fundó tras muchos siglos Tenochtitlán.</p> <p>De Aztlán sólo quedaron ciertos nombres sembrados en la arena como piedras.</p> <p>En águila fue hallada en la maleza, no heráldica ni ardiente en el crepúsculo. En descomposición. Se alimentó de peces que envenenaron pesticidas, basura, desechos industriales.</p> <p>Sobre Vancouver ya no vuelan águilas. Hoy la gente ve monstruos en la playa.</p>	

	<p>Los aztecas creyeron que el dios sol noche a noche moría en forma de águila. Viajaba por la tierra de los muertos para reaparecer al día siguiente como jaguar a la mitad del cielo.</p> <p>Los indios de Vancouver habitan en The Musqueam Reserve donde el Fraser entrega el agua dulce de la montaña al mar que abre las alas.</p> <p>El estrecho de Georgia une y separa de tierra firme a Aztlán, el paraíso azteca ya tan muerto como su capital: <i>la ciudad del ombligo de la luna.</i></p> <p>En The Musqueam Reserve hay tres campos de golf. Los antiguos señores de la tierra cargan los instrumentos deportivos de los monstruos marinos.</p> <p>El águila desciende y el jaguar no ha bebido la sangre de la noche.</p>	
26 (41)	<p>VERACRUZ</p> <p>Desde su orilla me está mirando el mar. Cuentas claras Rinden las olas que al nacer agonizan.</p> <p>Y el sol vive de ahogarse en su violencia.</p>	128
27 (42)	<p>DE NUEVO</p> <p>Mansa presencia de la muerte, el oleaje que se pone a tus pies. Allí los hombres arrastran por la arena redes de asfixia. Todo en el mar es muerte. Sólo vive esta gaviota inevitable, la misma que vio el naufragio del prudente Odiseo.</p>	128 129
	A LA QUE MURIÓ EN EL MAR	131

28	<i>El tiempo que destruye todas las cosas</i> Ya nada puede contra su hermosura. Ya tiene para siempre veintidós años. Ya se ha vuelto corales, musgo marino. Ya es ola que ilumina la tierra entera.	
29	PEZ	137
(43)	Para la red, para el arpón naciste. Para anzuelos, asfixias y sartenes. Inficionamos por usura tu mar . Ahora te haces justicia envenenándonos.	
30	ODA	142
(44)	Baja la primavera al aire nuestro. Invade con sus plenos poderes al invierno. Todo lo redescubre y lo ilumina. Brotó del mar . Es Dios o su emisario.	
31	LLUVIA EN COPACABANA	143
(45)	Como cae la lluvia sobre el mar , al ritmo en que sin pausa se desploma, así vamos fluyendo hacia la muerte.	
32	MAR ETERNO	144
(46)	Digamos que no tiene comienzo el mar : empieza en donde lo hallas por vez primera y te sale al encuentro en todas partes.	
33	NIEVE EN LA ARENA	147
(47)	Sin pausa cae la nieve que pretende Adueñarse del mundo, comenzando Por este inmóvil mar muerto de frío.	
34	VIETNAM	148
(48)	I Vuelve al Mekong la primavera. Los árboles, comidos por el defoliador, tienen renuevos. Bombardearon Vietnam como quien manda flagelar los mares .	
35	VIDA DE LOS POETAS	150

(49)	<p>En la poesía no hay final feliz. Los poetas acaban Viviendo en su locura. Y son descuartizados como reses (sucedió con Darío). O bien los apedrean y terminan arrojándose al mar o con cristales de cianuro en la boca. O muertos de alcoholismo, drogadicción, miseria. O lo que es peor: poetas oficiales, amargos pobladores de un sarcófago Llamado Obras completas.</p>	
36 (50)	<p>OBSERVACIONES 4. <i>Oficio de poeta</i></p> <p>Ara en el mar. Escribe sobre el agua.</p>	153
V	ISLAS A LA DERIVA [1973-1975]	
37 (51)	<p>EL MAR SIGUE ADELANTE</p> <p>Entre tanto guijarro de la orilla no sabe el mar en dónde ha de romperse.</p> <p>¿Cuándo terminará su infernidad que lo ciñe a la tierra enemiga, como instrumento de tortura, y no lo deja agonizar, no le otorga un minuto de reposo?</p> <p>Tigre entre la olarasca de su absoluta impermanencia. Las vueltas jamás serán iguales; la prisión es siempre idéntica a sí misma.</p> <p>Y cada ola quisiera ser la última, quedarse congelada en la boca de sal y arena que está diciendo siempre: adelante.</p>	163
38 (52)	<p>AGUA Y TIERRA: PAISAJES 1</p> <p>Es la hora imperceptible en que se hace de noche.</p>	165

39	<p>Y nadie se pregunta cómo se hace la noche, qué materia secreta va erigiendo a la noche.</p> <p>2</p> <p>Mar, devuelve a la noche La oscuridad que atraes a tu abismo.</p>	
40	<p>3</p> <p>Llueve y el mundo se concentra en llover. El agua se ensimisma. la tierra entera se está hundiendo en la lluvia.</p>	
41	<p>II ANTIGUEDADES MEXICANAS</p> <p style="text-align: center;"><i>A Carlos Monsiváis</i></p> <p>(54) LA LLEGADA</p> <p>1</p> <p>Gran cielo malva y en el fondo azulea la tierra prometida por los muertos. Será bosque sólo plantado para cortar madera y campo de cultivo que alimente no sus bocas, las nuestras. Pero ante todo el oro, piedra color de sol que es color de Dios. Y sobre esta piedra Fundaremos el Nuevo Mundo.</p> <p>2</p> <p>42 Toda la noche el rumor de los pájaros, alas en la salobre oscuridad desplegando hálito de hojas muertas, bosques, follajes, tierra inventada por el mar, desnuda la isla para el grito del vigía.</p> <p>3</p> <p>43 Alta mar que se inclina cuando ofrece a la tierra el sacrificio de su oleaje. Verde y azul y color de arena es la ola al romperse. En su insaciedad ¿qué palabra muda dice a la playa eternamente espuma?</p>	166

<p>44</p> <p>(56)</p>	<p>TULUM</p> <p>Si este silencio hablara sus palabras se harían de piedra. Si esta piedra tuviera movimiento sería mar. Si estas olas no fuesen prisioneras serían piedras en el observatorio, serían hojas convertidas en llamas circulares.</p> <p>De algún sol en tinieblas bajo la luz a este fragmento de un planeta muerto. Aquí todo lo vivo es extranjero y toda reverencia profanación y sacrilegio todo comentario.</p> <p>Porque el aire es sagrado como la muerte, como el dios que veneran los muertos en esta ausencia.</p> <p>Y la hierba se arraiga y permanece en la piedra comida por el sol <i>-centro del tiempo, abismo de los tiempos, fuego en el que ofrendamos nuestro tiempo.</i></p> <p>Tulum se yergue frente al sol. Es el sol en otro ordenamiento planetario. Es núcleo del universo que fundó la piedra.</p> <p>Y circula su sombra por el mar. La sombra que va y vuelve hasta mudarse en piedra.</p>	<p>168</p>
<p>45</p> <p>(57)</p>	<p>PRESAGIO</p> <p>Se puso el sol, brillaron las montañas. El Gran Tlatoani entró en sus aposentos. Incapaz de dormir, fue hasta las Salas Negras de su palacio, destinadas a los estudios mágicos, recinto de la sabiduría de los padres. Miró el lago (jade bajo la noche), la ciudad, isla rodeada de volcanes.</p>	<p>169</p>

	<p>Y dijo el mensajero: -Piden verte, señor, dos pescadores. Encontraron un ave misteriosa. Es su deseo que no la mire sino Moctezuma.</p> <p>Entraron los dos hombres, con el ave en la red. El Gran Tlatoani observó que en lugar de cabeza tenía un espejo. En él vio que surgían <i>cosas sobre la mar y unos venados cubiertos de metal, grandes, sin cuernos.</i></p> <p>-Vuelven los dioses -dijo Moctezuma-. Las profecías se cumplen. No habrá oro capaz de refrenarlos. Del azteca quedarán sólo el llanto y la memoria.</p>	
46 (58)	<p>TEMILTOTZIN DE TLATELOLCO</p> <p>Temiltotzin, nacido en Tlatelolco, se hizo poeta en el calmécac, dejó escrito: <<Dios me envió a la tierra para hacer amistad entre los hombres.>> Pero llegó Cortés y Temiltotzin fue tlacatéatl, general azteca. Defendió la ciudad junto a Cuauhtémoc y cuando los cañones y la peste acabaron con todo el hedor de los muertos llenaba el aire, resistió en Tlatelolco hasta caer al lado del tlatoani.</p> <p>Cortés lo mandó a España. Temiltotzin se negó a ser esclavo, se arrojó a las olas del mar y nadie sabe si acabaron con él los grandes peces o si alcanzó la orilla.</p>	171
47 (59)	<p>LAS RUINAS JUNTO AL MAR</p> <p>Entre los juncos donde el mar se estanca las ruinas de un fortín, piedra caliza y semidevoradas por la selva. Manchas de moho, huellas de un incendio</p>	174

	<p>y la raíz de un árbol hiende el muro.</p> <p>Adentro una inscripción casi borrada. Aún se alcanza a leer <i>Mil setecientos...</i> luego <i>Carlos III</i> y el nombre de un virrey. Pardo vestigio de una opresión que ya cambió de nombre pero nos sigue atando.</p>	
48 (60)	<p>LA ISLA</p> <p>Llegamos a la isla. El otoño Se abrió paso en el aire, y en el lago Las hojas encarnadas y amarillas flotaban Como los peces muertos.</p> <p>Sólo me acompañó a la playa el crepúsculo. Aguas color de mar, piedras como olas. Por todas partes Las infinitas hojas caídas. La isla y yo éramos Hojas también y nunca lo supimos</p>	183
49 (61)	<p>LAGO ONTARIO</p> <p>Aquí en el medio no se le ve fin al lago que zozobra en el firmamento, poblado de islas fugitivas, gaviotas en permanente desbandada. Mar se diría pero no huele a sal, aunque a veces las ondas se hacen oleaje. Todo es azul mientras lo navegamos, todo belleza y calma. hasta que al acercarnos a la ciudad surgen las manchas pardas casi negruzcas y los áisbergs de espuma sucia de los letales detergentes.</p>	185
50 (63)	<p>DANZÓN</p> <p>Tristes las olas cuando se apagaban en el recodo maloliente. Montañas de ostras deshabitadas. La cloaca, injuria al mar que en modo alguno lava la suciedad del mundo.</p> <p>Y de repente sonó el danzón,</p>	190

	<p>música triste de un nunca más. La tocan muertos que siempre están vivos y presos en algún disco, y condenados a repetir un acto antiguo como este mar</p> <p>cuando alguien echa una moneda.</p>	
51 (64)	<p>INSCRIPCIONES EN UNA CALAVERA</p> <p>Si cuando vivos somos diferentes, en cambio todas las calaveras se parecen. son la imagen y el fruto de la muerte.</p> <p>El cráneo con textura ya de marfil observa detenidamente la noche. Y visto al sesgo en el espejo parece un cascarón de huevo que ya dio alas a quien latía en su interior fecundante.</p> <p>Está vacío, ya es vacío, pero sin él no habría existido la existencia. Y sin decirlo quiere interrogarnos, hacer de nuevo las preguntas eternas:</p> <p>¿Llevaremos siempre adentro la propia muerte o (contra Rilke) carga el esqueleto pesadumbre de carne, corrupción sobre la calavera incorruptible?</p> <p>Es la piedra pulida por ese mar al que no vemos sino encarnado en sus obras. El tiempo hizo la mueca de este horror; también esculpe con su transcurrir la belleza del mundo. Y así pues resulta un acto de justicia poner sobre su frente la gastada inscripción: <i>Este cráneo se vio como hoy nos ve. Como hoy lo vemos nos veremos un día.</i></p>	197
52 (69)	<p>LOS OJOS DE LOS PECES</p> <p>A la orilla del mar la curva arena y una hilera de peces muertos.</p>	200

	<p>Como escudos después de la batalla. Sin vestigio de asfixia ni aparente putrefacción.</p> <p>Joyas pulidas por el mar, sarcófagos, encerraban su propia muerte.</p> <p>Había un rasgo fantasmal en aquellos peces: ninguno tenía ojos. Doble oquedad en sus cabezas. Como si algo dijera que sus cuerpos pueden ser de la tierra. Pero los ojos son del mar. Por ellos mira el mar. Y cuando muere el pez en la arena los ojos se evaporan, y al reflujo recobra el mar lo que le pertenece.</p>	
<p>53 (72)</p>	<p>BALLENAS</p> <p>Grandes tribus flotantes, migraciones, áisbergs de carne y hueso, islas flotantes.</p> <p>Suena en la noche triste de las profundidades su elegía y despedida, porque el mar fue despoblado de ballenas.</p> <p>Sobrevivientes de otro fin de mundo, adoptaron la forma de los peces sin llegar a ser peces.</p> <p>Necesitan salir a respirar cubiertas de algas milenarias. Entonces se encarniza con ellas la crueldad del arpón explosivo.</p> <p>Y todo el mar se vuelve un mar de sangre cuando las llevan al destazadero para hacerlas lipstick, jabón, aceite, alimento de perros</p> <p><i>Sus ojos son los párpados del alba.</i></p>	<p>201</p>

	<p><i>De sus narices sale el humo como de olla o de caldero que hierve. En su cerviz está la fuerza y delante se esparce el desaliento.</i></p>	
VI	DESDE ENTONCES (1975-1978)	
54 (73)	<p>JEAN COCTEAU SE MIRA EN EL ESPEJO</p> <p>En el principio no existían los años, sólo un continuo innumerable: la infancia.</p> <p>Más tarde subrayaron su impermanencia, fueron hierba del campo, olas, adioses. Y llegué a acumular setenta.</p> <p>Este rostro de vidrio ahora es mi cara en la luna del agrio espejo. Atrás, bajo su cara sombría, en su mar de tinieblas, entre el azogue, me esperan impacientes los otros muertos.</p>	211
55 (74)	<p><i>Nombres</i></p> <p>El planeta debió llamarse Mar: Es más agua que <i>Tierra</i>.</p>	221
56 (75)	<p>COCUYOS</p> <p>En mi niñez descubro los cocuyos. (Sabré mucho más tarde que se llaman luciérnagas.)</p> <p>La noche pululante del mar Caribe me ofrece el mundo como maravilla y me siento el primero que ve cocuyos.</p> <p>¿A qué análogo lo desconocido? Las llamo estrellas verdes a ras de tierra, lámparas que se mueven, faros errantes, hierba que al encenderse levanta el vuelo.</p> <p>Cuánta soberbia en su naturaleza, en la inocente fatuidad de su fuego.</p> <p>Por la mañana indago: me presentan ya casi muerto un triste escarabajo.</p>	223

	<p>Insecto derrotado sin su esplendor, el aura verde que le confiere la noche; luz que no existe sin la oscuridad, estrella herida en la prisión de una mano.</p>	
57 (76)	<p>DEL ÚLTIMO JUAN RAMÓN</p> <p style="text-align: right;"><i>A la memoria de Ricardo Gullón</i></p> <p>Desde su noche ve no la otra sombra sino su claridad.</p> <p>Brilla en el mar nocturno la sal del sol, a solas, agua adentro, en su materia misma inasible.</p> <p>En la honda arena cae lo muriente pero lo vivo resplandece en la gota a la que sólo puede interrogar la mirada del pez profundo. Circulaciones de la vida transformándose siempre.</p> <p>Y en el abismo de su oscuridad no desciende: se alza sobre-viviente, animal de fondo.</p> <p>La noche al fin se vuelve transparencia deseante.</p>	225
58 (78)	<p>APUNTE DEL NATURAL</p> <p>Una rama de sauce sobrenada en el río. Pulida por la corriente, se encamina hacia el ávido mar. El viento impulsa la navegación. La rama se estremece y prosigue. En sus hojas se anuda una serpiente. La luz del sol y los restos de la lluvia arden en sus escamas. Rama y serpiente se enlazaron hasta constituir una sola materia. Piel es la madera y la lengua, retoño venenoso. La serpiente ya no florecerá en la selva. El árbol no encajará en las aves sus colmillos narcóticos. Prueban la sal en las aguas fluviales, entran en el mar mientras la noche se propaga. Llegarán unidas al fondo del océano. Tal vez renazcan en la arena inviolable.</p>	234
59	<p>EL INFIERNO DEL MAR</p>	244

<p>(81)</p>	<p>Tú también, como todos, lo llamaste espejo de la eternidad, contrario de la tierra, camino que une, abismo que separa, O, si la relación fue más estrecha, re refieres a ella como <i>la mar</i>, agua madre que en su interior gestó a todos los seres. Tu más remoto antepasado estuvo allí como partícula de vida a la que en millones de años crecieron cilios, aletas, brazos, ojos, pulmones, cerebro, pulgar capaz de oponerse a los otros dedos.</p> <p>Desde el promontorio sigues el pastoreo de las olas, sus avances, sus retiradas, las gradaciones de limpidez entre el azul, el verde y la espuma. Si con Eurípides has creído que el <i>mar</i> lava la suciedad del mundo, observa lo que desde esta orilla le arrojamos: plomo, cobre, mercurio, cianuro. Zarpa y verás los grumos de petróleo que han empedrado sus senderos.</p> <p>Durante siglos pudimos injuriarlo y saquear lo que sus olas resguardaban. Hoy al matarlo estamos muriendo. Cuando haya muerto el <i>mar</i> no tendremos oxígeno. Última ironía y regreso a las fuentes, moriremos bloqueando, <i>como peces fuera del agua</i>.</p>	
<p>60</p> <p>(82)</p>	<p>SEIS AÑOS</p> <p>Seis años. Unas cuantas palabras. no hacen falta más para explorar este inmenso milímetro del mundo. Playa de oro, viñas de la arena, troncos de la tormenta porosos como un corcho. Mundo sin mí que ahora está conmigo y ofrece al recién llegado el <i>mar</i> que es lo mejor de su casa. Nadie me retiene. Entro en el agua, me sostengo a flote y avanzo. Poder de vida y muerte. Sabor salobre de la dicha. Como una llamado, las grandes olas distantes. Escojo el mundo y nado de regreso. Jamás la tierra volverá a ser mía.</p>	<p>246</p>
<p>61</p> <p>(83)</p>	<p>IV. JARDÍN DE NIÑOS</p> <p>1</p> <p>Abrir los ojos. Aún no hay mundo. Cerrarlos. Ver las tinieblas prenatales. Allí algo como un regreso al principio d todo. soy una amiba, un protozario, un pez que milenariamente va saliendo del agua* con espasmos de asfixia me interrogo sobre el planeta humeante.</p> <p>Me adentro en tierra firme. Ya respiro. Avanzo a rastras. Soy reptil pulmonado. Y ahora me brotan alas: mis escamas se ha transformado sin saberlo en plumaje.</p> <p>*Esto que aquí se rompe y se rehace se llama el <i>mar</i></p>	<p>248</p>
<p>62</p> <p>(85)</p>	<p>20</p> <p><i>(Epílogo)</i></p>	<p>259</p>

	<p>O Somos los guijarros que expulsa el mar y caemos en la playa que no elegimos, entre sargazos y entre grumos letales de petróleo. Aquí está a sequía que nombran el desierto. Es preciso atravesarlo de sol a sol. Llegaremos al otro mar a que nos cubra la muerte. Entretanto el camino es la meta y nadie avanza solo y el agua se comparte o revientas. No hay minuto que no transcurra. Adelante.</p>	
VVII	LOS TRABAJOS DEL MAR (1979-1983)	
63 (88)	<p>I.AGUAS TERRITORIALES</p> <p>De pronto el corrosivo mar quedó escrito en la íntima oreja del caracol y siguió resonando. JULIÁN HERNÁNDEZ, <i>El cuaderno negro</i></p> <p>EL PULPO</p> <p>Oscuro dios de las profundidades, helecho, hongo, jacinto, entre rocas que nadie ha visto, allí en el abismo, donde al amanecer, contra la lumbre del sol, baja la noche al fondo del mar y el pulpo sorbe con las ventosas de sus tentáculos tinta sombría.</p> <p>Qué belleza nocturna su esplendor si navega en lo más penumbrosamente salobre del agua madre, para él cristalina y dulce. Pero en la playa que infestó la basura plástica esa joya carnal del viscoso vértigo parece un monstruo. Y están matando / a garrotazos / al indefenso encallado.</p> <p>Alguien lanzó un arpón y el pulpo respira muerte por la segunda asfixia que constituye su herida. de sus labios no mana sangre: brota la noche y enluta el mar y desvanece la tierra muy lentamente mientras el pulpo se muere.</p>	263
64 (91)	<p>VERACRUZ, 1955</p> <p>De lejos llega la marejada gris en el aire.</p>	264

	<p>Viento en la sal del mar, cuerpo a cuerpo, oscura batalla, mientras el sol ha muerto de ausencia.</p> <p>Innumerable látigo las olas: cada una vive De la muerte de la otra. toma su fuerza Para diseminarla. No hay destrucción Como este sismo de agua. Débil la piedra Ante su fuerza ciega. Llueve la arena y en la casa el viento entra por todas partes, levanta en vilo cuanto le arrebatamos. Pide lo suyo. A las pocas horas todo es del viento o se transforma en viento. La costa vuela en el diluvio de olas. Vibra la muerte. No hay quietud ni polvo.</p> <p>Sólo ceniza el mar. Mortaja. Envuelve la masa terrenal. El huracán destruye para que siga siendo mundo este mundo, La tierra dé su fruto más tarde, y el mar se resigne a ser, una vez más, el poderoso vencido.</p>	
65 (96)	<p>EL PUERTO</p> <p>El mar bullente en el calor de la noche, el mar que lleva adentro su cólera, el mar sepulcro de las letrinas del puerto, nunca mereció ser este charco que huele a Ciénega a hierros oxidados, a petróleo y a mierda lejos del mar, abierto, el golfo, el océano.</p> <p>No hay olas en este mar encadenado, esta asfixia cada vez más oscura en la noche que se ahoga pudriéndose. No espejo sino el reverso de azogue, a cara sombría.</p>	265

	Ya progresamos hacia el fin del mundo.	
66 (98)	<p>PEÑA EN EL MAR</p> <p>Cómo sufre esta roca atada siempre a su noria de espuma. El mar, el mar inconsolable que la está batiendo desde que la inventó con su materia.</p> <p>Cuánto acarreo de furia y para qué tanta inmovilidad como lo opuesto de aquella fluidez de la fijeza. <i>No pasarán,</i> dice la tierra a la avidez de las olas.</p>	266
67 (105)	<p>VOLVER AL MAR</p> <p>Sombra de los acantilados en el mar o mancha ondulante de pez, de ave o de piedra. Nada se mueve bajo el sol si el mar es la inmovilidad del movimiento. Y desde que empezó a ser el mar Y perdió su planeta está insistiendo con las mismas olas en su plegaria plañidera que de repente se transforma en la furia, el tormento de la tormenta.</p> <p>Este pedazo del inmenso mar para mí es todo el mar o como si lo fuera porque siempre regreso a verlo y cuando pienso en mar dentro de mí se forma esta imagen. Quiero decir: Lo llevo tan dentro que su rumor es como el caudal de la sangre. Y desde mi subjetividad deleznable, el mar se habrá cambiado en desierto cuando ya no esté aquí para mirarlo y amarlo; cuando mi ceniza</p>	266

	<p>arda por un instante en la espuma rota y de nuevo sea átomo de la nada o de la vida invencible en la totalidad del océano unánime.</p>	
68 (110)	<p>COSTAS QUE NO SON MÍAS <i>A la memoria de José Durand</i> <i>en Berkeley (1981-1983)</i></p> <p>1 De la isla conozco el olor, la forma y la textura de la arena. Sé que no pertenezco a ella pero la siento mía por derecho de amor. La isla es del mar No voy a disputarla. Dejo en el agua el más humilde homenaje.</p>	268
69	<p>2 En la noche de azogue ola rima con luna. Nadie puede encender el sol ni frenar el océano, el misterioso oleaje que no tiene Misericordia de nosotros.</p>	
70	<p>3 Lo que la arena dice al mar tal vez sea: -No te serenes nunca. Tu belleza es tu absoluto desconsuelo. Si encontraras sosiego perderías tu condición de mar. Si te calmas dejará de fluir el tiempo.</p>	
71	<p>4 Los días sin niebla, d repente, a lo lejos por la ventana del cuarto humilde el estrecho, la Puerta de Oro y su puente. Chartres de hierro, catedral de los mares. <i>Cuánto poder y levedad</i> en este puente, en este triunfo contra el mar enemigo que arde allí abajo, murmurante, esperando el terremoto, el regreso de California hasta el rumor de las aguas.</p>	
72	<p>5 Así como en el jardín que está ocho pisos más abajo, en silencio, todos los animales se combaten,</p>	

bajo el **mar** en la noche hay guerra.
Y este cielo sin nubes allá arriba
parece tan sereno y es violencia
-como las calles, como los países-:
astros mueren, planetas se derrumban,
de una explosión total
nacen galaxias.

	<p>Entra en el mundo y lo hace luz resonante. En Mozart y por Mozart habla la música: nuestra única manera de escuchar el caudal y el rumor del tiempo.</p>	
<p>75 (113)</p>	<p>MALPAÍS</p> <p>Malpaís: Terreno árido, desértico e ingrato; sin agua ni vegetación; por lo común cubierto de lava.</p> <p>FRANCISCO J. SANTAMARÍA <i>Diccionario de mejicanismos</i></p> <p>Ayer el aire se limpió de pronto y aparecieron las montañas. Siglos sin verlas. Demasiado tiempo sin algo más que la conciencia de que están allí circuncidándonos. Caravana de nieve Iztaccíhuatl. Crisol de lava en la caverna del sueño, nuestro Popocatepetl.</p> <p>Ésta fue la ciudad de las montañas. Desde cualquier esquina se veían las montañas. Tan visibles se hallaban que era muy raro fijarse en ellas. Solo nos dimos cuenta de que existían las montañas cuando el polvo del lago muerto, los desechos fabriles, la ponzoña de incesantes millones de vehículos y la mierda arrojada a la intemperie por muchos más millones de excluidos, bajaron el telón irrespirable y ya no hubo montañas. Pocas veces se deja contemplar -azul, inmenso- el Ajusco. Aún reina sobre el valle pero lo están acabando entre fraccionamientos, taladores y, lo que es peor, incendiarios. Lo creímos invulnerable. Despreciamos nuestros poderes destructivos. Cuando no quede un árbol, cuando ya todo sea asfalto y asfisia o malpaís, terreno pedregoso sin vida, ésta será de nuevo la capital de la muerte. En ese instante renacerán los volcanes. Vendrá de lo alto el gran cortejo de lava.</p>	<p>289</p>

	<p>El aire inerte se cubrirá de ceniza. El mar de fuego lavará la ignominia, se hará llama la tierra y lumbre el polvo. Entre la roca brotará una planta. Cuando florezca volverá a la vida a lo que convertimos en desierto de la muerte. Soles de lava, astros de ira, indiferentes deidades, allí estarán los invencibles volcanes.</p>	
76 (114)	<p>CARTA A GEORGE B. MOORE EN DEFENSA DEL ANONIMATO No sé por qué escribimos, querido George. Y a veces me pregunto por qué más tarde Publicamos lo escrito. Es decir, lanzamos Una botella al mar, harto y repleto De basura y botellas con mensajes. Nunca sabremos A quién ni adónde la llevarán las mareas. Lo más probable Es que sucumba en la tempestad y el abismo. Sin embargo, no es tan inútil esta mueca de náufrago. Porque un domingo usted me llama de Estes Park, Colorado, me dice que ha leído cuanto está en la botella (a través de los mares: nuestras dos lenguas) y quiere hacerme una entrevista. Después recibo un telegrama inmenso (lo que se habrá gastado usted al enviarlo). En vez de responderle o dejarlo en silencio se me ocurrieron estos versos. No es un poema, no aspira al privilegio de la poesía (no es voluntaria). Y voy a usar, así lo hacían los antiguos, el verso como instrumento de todo aquello (relato, carta, drama, historia, manual agrícola) que hoy decimos en prosa. Para empezar a <i>no</i> responderle, no tengo nada que añadir a lo que está en mis poemas, dejo a otros el comentario, no me preocupa (si alguno tengo) mi lugar en la historia. (Tarde o temprano a todos nos espera el naufragio.) <i>Escribo eso es todo.</i> Escribo: doy la mitad del poema. Poesía no es signos negros en la página blanca. Llamo poesía a ese lugar del encuentro con la experiencia ajena. El lector, la lectora harán o no el poema que tan sólo he esbozado. No leemos a otros: <i>nos leemos</i> en ellos.</p>	302

	<p>Me parece un milagro que algún desconocido pueda verse en mi espejo. Si hay mérito en esto –dijo Pessoa— corresponde a los versos, no al autor de los versos. Si de casualidad es un gran poeta dejará cuatro o cinco poemas válidos, rodeados de fracasos y borradores. Sus opiniones personales son de verdad muy poco interesantes. Extraño mundo el nuestro: cada día le interesan cada vez más los poetas; la poesía cada vez menos. El poeta dejó de ser la voz de la tribu, aquel que habla por quienes no hablan. Se ha vuelto nada más otro <i>entertainer</i>. Sus borracheras, sus fornicaciones, su historia clínica, sus alianzas o pleitos con los demás payasos del circo, tienen asegurado el amplio público a quien ya no hace falta leer poemas. Sigo pensando que es otra cosa la poesía: una forma de amor que sólo existe en silencio, en un pacto secreto entre dos personas, de dos desconocidos casi siempre. Acaso leyó usted que Juan Ramón Jiménez pensó hace mucho tiempo en editar una revista. Iba a llamarse <<Anonimato>>. Publicaría no firmas sino poemas; se haría con poemas, no con poetas. Y yo quisiera como el maestro español que la poesía fuese anónima ya que es colectiva (a eso tienden mis versos y mis versiones). Posiblemente usted me dará la razón. Usted que me ha leído y no me conoce. No nos veremos nunca pero somos amigos. Si le gustaron mis versos qué más da que sean míos / de otros / de nadie. En realidad los poemas que leyó son de usted: Usted, su autor, que los inventa al leerlos.</p>	

REFERENCIAS

- Abad Molina, J. (2012). *Imagen-palabra: texto visual o imagen textual*. Recuperado de https://www.oei.es/historico/congresolenguas/comunicacionesPDF/Abad_Javier.pdf
- Alcaraz Varó, E. y Martínez Linares, M. A. (2004). *Diccionario de lingüística moderna*. Barcelona: Ariel.
- Arredondo R., C. N. (2015). El mar como tema literario. *Correo del Sur*. Recuperado de http://correodelsur.com/punoyletra/20151005_el-mar-como-tema-literario.html
- Bachelard, G. (2003) *El agua y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Batis Martínez, H. (1972). *Análisis, interpretación y crítica literaria*. México: Complejo Latinoamericano.
- Bobes Naves, C. (2004). *La metáfora*. España: Gredos.
- Bousoño Prieto C. (1985). *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos.
- Bousoño Prieto, C. (1981). *El irracionalismo poético*. Madrid: Editorial Gredos.
- Calderón Farfán, A. (2019) Algunas palabras sobre la poesía de José Emilio Pacheco. *Revista electrónica Círculo de poesía*. Recuperado de <http://circulodepoesia.com/2014/01/algunas-palabras-sobre-la-poesia-de-jose-emilio-pacheco/>
- Cassirer, E. (2001). *Antropología filosófica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Castillo García, M. E. (2009). *La seducción originaria*. México: CONACYT.
- Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos*. España: Editorial labor.
- Cuenca, M. J. y Hilferty, J. (2007). *Introducción a la lingüística cognitiva*. España: Ariel.
- Estébañez Calderón, D. (2016). *Diccionario de términos literarios, Filología y Lingüística*. Madrid: Alianza.
- Fernández Granados, J. (2001). Tarde o temprano (Poemas 1958-2000), de José Emilio Pacheco. *Letras libres*. Recuperado de <https://www.letraslibres.com/mexico/libros/tarde-o-temprano-poemas-1958-2000-jose-emilio-pacheco>

- Gadamer, H. G. (2004). *Poema y diálogo*. España: Gedisa.
- García Carcedo, P. (2011). Las estrellas en las metáforas lorquianas: creación poética en las aulas. *Didáctica, Lengua y Literatura*, 23, 115-142. Recuperado de http://dx.doi.org/10.5209/rev_DIDA.2011.v23.36312
- García Lorca, F. (1925). *La imagen poética de Luis de Góngora*. Recuperado de <http://usuaris.tinet.cat/picllibros/glorca/gl001204.htm>
- Gómez Campillo, F. (2006). *Aproximaciones a la poética de Gerardo Valencia*. Recuperado de <http://www.unicauca.edu.co/porik/imagenes/3noanteriores/No.11porikan/articulo13.pdf>
- Chevaliers, J. y Gheerbrant, A. (1999). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Heder.
- Frye, N. (1991). *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila.
- Ingarden, R. (1998). *La obra de arte literaria*. México: Taurus.
- Longino. (1972). *De lo sublime*. Argentina: Aguilar.
- Mahop Ma Mahop, R. (2013). *La metáfora del fuego en la cosmología poética de José Emilio Pacheco*. Recuperado de <https://revistas-folologicas.unam.mx/lite-mexicana/index.php/lm/article/view/742/741>
- Moratalla, T. D. (2003). La hermenéutica de la metáfora: de Ortega a Ricoeur. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Recuperado de <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero24/ortega.html>
- Maritain, J. (1920). *La pureza del arte*. Recuperado de http://www.jacquemari-tain.com/pdf/11_FA/03_FA_PurezArt.pdf
- Noel Lapoujade, M. (2007). Mito e imaginación a partir de la poética de Gaston Bachelard. *Revista de Filosofía*, 25(57), 91-111.
- Olmos Gil, M. A. (1993). *Poesía y poética en Carlos Bousoño. Relaciones entre pensamiento literario y escritura poética en la obra del escritor español contemporáneo* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Madrid España.
- Pacheco Berny, J. E. (2009). *Tarde o temprano*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pacheco Romo, L. E. (21 de noviembre de 2014). A mares llueve sobre el mar. *La Jornada*, p. 4. Recuperado de <https://www.jornada.com.mx/2014/11/21/cultura/a04n1cul>
- Paz Lozano, O. (1986). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Pereira, A. y Albarran, C. (2006). *Narradores mexicanos de medio siglo*. México: UNAM.
- Pérez, M. (2001). *Vicente Aleixandre, una visión poético-metafísica del amor*. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/DIDA/article/viewFile/DIDA0101110265A/19584>
- Quirarte, V. (2014). *El ejemplo de José Emilio Pacheco*. Recuperado de <https://circulodepoesia.com/2014/01/el-ejemplo-de-vicente-quirarte/>
- Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (23ª. Ed.). Consultado en <https://dle.rae.es/?id=KzwDY4y>
- Prestifilippo, A. L. (2016). Sobre el carácter aurático de la imagen literaria. *Ideas y Valores*, 65(161), 89-107. Recuperado de <https://doi.org/10.15446/ideasyvalores.v65n161.45266>
- Rangel López, A. C. (2011). *La pulsión por el viaje de José Emilio Pacheco: su preiplo al romanticismo* (Tesis doctoral). Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Ricoeur, P. (2001). *La metáfora viva*. Madrid: Cristiandad.
- Ricoeur, P. (2011). *Teoría de la interpretación*. México: Siglo XXI.
- Robb, J. W. (1978). *El estilo de Alfonso Reyes: imagen y estructura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Romera, A. (s. f.). *Retórica*. Recuperado de <http://retorica.librodenotas.com/Recursos-estilisticos-semanticos/isotopia>
- Romero Montero, R. (s. f.). *Algunas indagaciones sobre la teoría tradicional de la metáfora en la crítica literaria contemporánea*. Recuperado de http://ibdigital.uib.cat/greenstone/collect/caligram/index/assoc/Caligram/a_1993v5.dir/Caligrama_1993v5p009.pdf
- Shklovsky, V. (1978). El arte como oficio. En T. Tzvetan. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos: antología* (pp. 55 70). México: Siglo XXI.
- Souto Alabarce, A. (1973). *Literatura y sociedad*. México: ANUIES.
- Trevisan, A. (2004). *Reflexiones sobre la poesía*. México: Plaza y Valdés.
- Vela Salvatierra, A. (1987). *Análisis de la expresión literaria*. México: Porrúa.

Verani, H. J. (1987). *José Emilio Pacheco ante la crítica*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Villafañe, J. (2006). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide.

White, E. (1974). *La educación*. Buenos Aires: ACES.

Zamora Águila, F. (2013). *Filosofía de la imagen*. México: Espiral.