



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO

20
200

Facultad de Filosofía y Letras

"ANÁLISIS DEL POEMA 'ALÁ DEL SUR' DE EFRAIN
BARTOLOME" UN ACERCAMIENTO A SU POESIA

T E S I S

Que para obtener el título de:

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA
HISPANICAS

P r e s e n t a :

Marta Piña Zentella



México, D. F.

1993

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

"ANALISIS DEL POEMA 'ALA DEL SUR' DE EFRAIN BARTOLOME"

UN ACERCAMIENTO A SU POESIA

INDICE

INTRODUCCION.....6

CAPITULO UNO: REVISION TEORICA DE LA POESIA.....9

A) Generalidades

B) La Poética

C) Lenguaje poético

1) El verso

2) La rima

3) El ritmo

4) La imagen

D) El paralelismo como recurso poético

CAPITULO DOS: EL POETA Y EL PUBLICO.....46

A) El poeta

B) El público

CAPITULO TRES: EL POETA Y EL MITO.....64

A) Influencias

B) La voz del poeta

C) El mito

**CAPITULO CUATRO: ACERCAMIENTO AL POEMA
"ALA DEL SUR"84**

A) Transcripción del texto

- B) El macrotexto
- C) Anotaciones previas
- D) Análisis

CONCLUSIONES.....	119
NOTAS.....	122
BIBLIOGRAFIA.....	130
HEMEROGRAFIA.....	135

A Enrique y Martha

Agradezco de manera especial a:

**Efraín Bartolomé, Romeo Tello y
Juan Carlos H. Vera su apoyo
para la conclusión del presente
trabajo, así como su confianza
y amistad.**

Lámek tomó dos mujeres:
la primera llamada Adá, y la segunda
Sillá. Adá dio a luz a Yabal, el cual
vino a ser padre de los que habitan en
tiendas y crían ganado. El nombre de su
hermano era Yubal, padre de cuantos
tocan la cítara y la flauta.

Gen. 4, 19.

Y la primera ley, creador: crea. Bufe
el eunuco. Cuando una musa te dé un hijo, queden las otras ocho
en cinta.

Rubén Darío

INTRODUCCION

La Poesía es un campo de estudio infinito por su aspecto subjetivo. De hecho no existe aún la Definición de la misma; hay muchas definiciones que intentan acercarse a eso que llamamos Poesía, pero todas son parciales.

El objetivo de este trabajo de investigación no es dar una definición final de Poesía, puesto que no existe, y el crítico, a nuestro parecer debe partir de esta idea al analizar el discurso en donde se da la Poesía. El objetivo es reunir o catalogar las características propias del discurso poético, para tener el mejor acercamiento al texto, en este caso al poema "Ala del sur" del chiapaneco Efraín Bartolomé.

El análisis del discurso poético es indispensable si se quiere una recepción efectiva, ahora bien ¿qué tipo de análisis debe hacerse? En principio son dos las posibilidades: el lingüístico y el no lingüístico, y ambos a su vez tienen subdivisiones que exigen conocimientos y tiempo para desarrollarlos.

Dentro del no lingüístico caben, por señalar algunos, el ideológico, el religioso, el filosófico, o algún otro. En el

capítulo uno se mencionan con mayor amplitud.

La propuesta de análisis de la presente tesis es buscar el fondo poético, el mensaje entre líneas de "Ala del sur" a través de un acercamiento a la Poética de Bartolomé, ya que un análisis de un solo aspecto lingüístico o de uno no lingüístico, tal vez nos dé más elementos de los aportados en este trabajo, pero serían exclusivamente de un ángulo de estudio y en consecuencia, parciales desde una visión general del poema.

Nuestra propuesta va en el sentido de que más que desmenuzar, hay que gozar la Poesía. Si no hay aún una definición convincente y totalizadora de esta materia huidiza, cómo entonces pretender analizar a través del diseccionamiento eso que no sabemos a ciencia cierta qué es. En cambio, si gozamos leyendo un poema ¿por qué no asir el mayor número de elementos técnicos, pero para que el disfrute sea mayor?

La presente propuesta parte de la convicción que tenemos de que la Poesía nace del silencio y en consecuencia es algo espiritual: una comunicación con lo sagrado. Sostenemos también, que un buen poema debe leerse de manera plena, sincera y profunda para su cabal comprensión y que la mejor manera de hacerlo es justamente con el mayor número de elementos al alcance del lector.

En este trabajo se estudian aspectos múltiples, desde las nociones más elementales de Poesía, hasta la idea de mito dentro de la obra de Bartolomé -idea que envuelve toda la esfera crea-

tiva del poeta-, y quizá por ello peque de ambicioso, pero bien vale la pena intentar al menos el goce espiritual que representa una lectura especializada de un gran poema.

Finaliza la tesis con un análisis que recoge las ideas desarrolladas a lo largo de los tres primeros capítulos y, desde luego, con la idea general de gozar la Poesía, antes que despedazarla.

CAPITULO UNO: "REVISION TEORICA DE LA POESIA"

A.- GENERALIDADES

Iniciamos este trabajo con la transcripción de cinco definiciones de Poesía. ¿Por qué cinco y no diez o cien? ¿Por qué la de Novalis, Beguin, Borges, González y J. R. Jiménez? Por la sencilla razón de que a la fecha no hay una definición totalizadora de Poesía, ni tampoco un autor en especial que haya agotado el tema. Además para el objetivo concreto de la presente tesis, con las definiciones que a continuación se presentan, tendremos suficiente para empezar a hacer la revisión teórica de la Poesía.

"La poesía es el gran arte de la construcción de la salud trascendental", Novalis.

"La poesía es cosa humana. Nace del hombre en su yo más profundo, ahí donde se originan todas sus facultades", Albert Beguin.

"La poesía es el encuentro del lector con el libro", J. L. Borges.

"La poesía es una especie eucarística que alimenta en lugar de ser alimentada", González Lanuza.

"La poesía es en sí misma, es nada y todo, antes y después, acción, verbo y creación, y por lo tanto, poesía, belleza y todo lo demás", J. R. Jiménez.

Ahora nos preguntamos ¿cuántos años podríamos pasar recolectando definiciones de este arte indefinible?

Estas cinco definiciones darían material, al desglosarlas, para un amplio estudio del tema, pero como aclaramos en la introducción, nuestro objetivo no es reunir un gran número de sentencias y exponerlas sin mayor provecho, sino el tener como base una noción de Poesía y de Poética para poder realizar el análisis del texto de Efraín Bartolomé en el último capítulo.

La Poesía, vista como discurso literario estético, representa uno de los géneros de la literatura, y la literatura dentro de la Estética pertenece al Arte en general.

El Arte es producto de la cultura humana, es una de las manifestaciones que mejor expresan las relaciones del hombre con su ambiente, y a pesar de ser milenario, hasta la fecha no

ha podido dilucidarse el efecto estético de la belleza, efecto que nos introduce a un mundo que trasciende al que habitamos todos los días.

Todo arte tiene un medio de expresión; claro que este medio primario es el artista, pero el artista no se toma como tal ya que el hombre captura el material con el cual trabaja y lo convierte en medio; por ejemplo, en pintura el medio sólo es el color y a través de éste se conduce al espectador (receptor) a las cualidades de movimiento, sentido, tacto, dimensión, etc. Así, en literatura el medio es el lenguaje: el sistema de signos -el signo es bifásico, arbitrario y articulado- que evoca o representa en el entendimiento la idea de algo.

"El poeta emplea las cosas y las palabras como pinceladas y la poesía entera reposa en una activa asociación de ideas".1

De tal modo, de acuerdo con Barthes, el poema es un sistema verbal de comunicación antes que nada, y después, todo lo demás que se ha dicho de él en el vano y constante esfuerzo de definición.

Insistimos en esta idea: las definiciones existentes acerca de la Poesía son fragmentarias, no se ha dado todavía la definición de cuerpo entero. Quizá por eso Barthes habla solamente de poema y no de Poesía. El mismo Octavio Paz apunta: "Escribí poemas, no poesía, porque se puede discutir interminablemente sobre la segunda mientras que no es difícil convenir

en el significado de la palabra poema: un objeto hecho de palabras, destinado a contener y secretar una substancia impalpable, reacia a las definiciones, llamada poesía"(2). Es obvio entonces, que Poesía y poema son dos conceptos distintos, aunque ligados por un mismo soplo de vida.

En el discurso poético el poema -como entidad verbal- es sólo un medio, medio de expresión, medio de liberación espiritual (tanto del emisor como del receptor) y en muchas culturas de la antigüedad fue un medio para comunicarse con lo sagrado. Lo sagrado representa a los dioses, lo sagrado está ligado con la mitología y en el caso del autor, cuyo poema se analiza, con la grandeza del mito poético: grandeza y misterios que la mayoría de los poetas contemporáneos han dejado en el olvido. "En un principio, eran una y la misma cosa la poesía y la religión, la magia y la ciencia, el canto y la danza; a medida que cada arte se volvió autónomo y cada saber se particularizó, se fragmentaron también los grupos"(3). De acuerdo con esta idea de Paz, el abandono de la concepción de la Poesía como lo sagrado se debe a una especialización e individualización de la sociedad, a la manifestación del desarrollo tecnológico y, sobre todo, al olvido de los orígenes. Por vivir pensando hacia el futuro, olvidamos no sólo el pasado, también el presente.

Hasta aquí hemos entendido que el lenguaje es un medio de comunicación, la Poesía no es el lenguaje, la Poesía hace uso del lenguaje con fines comunicativos. El lenguaje y la estructura sirven al discurso poético pero no son Poesía.

Veamos la opinión de Carlos Bousoño al respecto: "El pensamiento en el poema no posee jamás una finalidad en sí mismo, sino que actúa simplemente como medio para otra cosa, ésta sí esencial: la emoción (senso-sentimental) que es la encargada de darnos la impresión de que el contenido psíquico se ha individualizado"(4). Bousoño habla de pensamiento, pero ¿qué es el pensamiento sino lenguaje, siguiendo a Edward Sapir?

Así vemos que la relevancia lingüística formal construida por un autor no tiene como propósito convertirse en un fin sino en un medio que, como ya se dijo, en las culturas primitivas sirve para relacionarse con lo sagrado, con lo oculto. Incluso en la actualidad, desde esta óptica, la Poesía y su estructura formal no tienen autonomía sino que son un instrumento del arte, de la religión, de la filosofía, de los medios de comunicación, de la historia, de la semiótica y de la lingüística.

Aquí se propone entonces que Poesía pueda entenderse como lo sagrado, aunque esta concepción esté ya muy desvirtuada, lo cual de ninguna manera trastoca el fondo de lo que es en sí la Poesía, pues ésta no cambia con el tiempo, lo que varía es la concepción que de ella se tiene. Algo similar ha sucedido con el concepto de literatura, el cual ha sufrido variaciones de una época a otra, al grado incluso de llegar a decirse, a raíz de la utilización de la imprenta, que todo lo anterior a este invento, no es literatura.

Ahora hablaremos de la palabra. Se acepta el concepto de palabra para fines prácticos aunque es uno de los más discutidos en lingüística. La literatura y en particular la Poesía trabajan con un material que está siempre cargado de significaciones y fuerza conceptual: la palabra. La literatura es el arte que más necesita de una renovación, una alianza consigo misma, porque si bien dispone de un material etéreo, tangible, elocuente y pleno de significado, también es cierto que cada día se ve afectada por diversos e innumerables factores, al usar como medio de creación la lengua.

Pierre Emmanuel afirma que "La poesía es de entre las artes la más abandonada, la más empobrecida"(5) y quizá tenga razón si pensamos que en realidad existen pocos lectores de Poesía. Y seguimos la línea de dicho autor para hablar de la doble naturaleza de la palabra: "El verbo es paradójicamente, la sustancia más difícil de aprehender, siendo a la vez, la más común".6

Emmanuel ilustra también la actual crisis existente de las relaciones entre el hombre y las artes, puesto que en el mundo tecnócrata y excesivamente moderno en el cual vivimos, según él, "el arte no sería sino una técnica de la belleza moderna", de no ser por los poetas.

La concepción del arte a lo largo de la historia ha variado mucho. Aquí nos interesa recordar brevemente algunas nocio-

nes que servirán para enfocarnos a un nuevo punto.

Durante el clasicismo se creía que cualquier forma de pensamiento que no tomara como eje a la razón no tenía mayor trascendencia, como por ejemplo el arte y la religión: ambas recibieron un trato marginal; sin embargo, los románticos cambiaron esta concepción, propusieron al receptor la revelación de una realidad que, según ellos, no era la inmediata percibida por los sentidos a través de lo puramente racional, sino que iba más allá de aquello que dictan los sentidos y esa revelación mágica envolvía tanto al exterior como al interior del hombre, y por lo tanto, sobrepasaba los límites de la asimilación conocida y comprometía mucho más al artista con su quehacer como tal.

En esta época el poeta vivía fuertemente vinculado a las zonas de la incoscienza y cayó en una vida marginal donde la desubicación lo orilló a estar solitario y aislado e incluso al suicidio, por considerar que en este mundo ya no tenía sentido vivir. Se le juzga como un ser anormal que se guía por sueños y deseos obsesionadamente, quizá por eso el término romántico se usa hoy de modo peyorativo. La concepción de arte se va flexibilizando.

A partir del simbolismo hay un rechazo a una sociedad que no aprecia e incluso niega el valor del arte como vía de comunicación de lo humano con lo sagrado. El desarrollo en el manejo y control de la información masiva que unifica e impone

criterios obliga cada vez más a quienes escriben Poesía a repelerse y a convertir su quehacer en trabajo de catacumba.

En cuanto a la creación individual poética y su comunicación decimos con Pierre Emmanuel que "Es cierto que ese espacio que el poeta crea, y del cual disfruta, muchas veces sólo vale para él mismo"(7). Entonces pensaríamos acaso que ¿sólo el poeta entiende su poema? Ciertamente no. Pero ¿qué tanto asimila el receptor al ponerse en comunicación con un texto?, este cuestionamiento varía según diversos factores que dependen principalmente del lector: de su experiencia, del bagaje cultural, de la predilección por determinado autor y otros. Lo importante es destacar que la Poesía busca comunicar "algo", y que la mayor o menor comprensión de un poema dependerá en buena medida de la capacidad del receptor, presuponiendo, desde luego, que ha sido escrito por un poeta y no por un simple versificador que se dice poeta. (La diferencia entre ambos se verá con mayor amplitud en el capítulo dos).

Retomamos a Bousño para continuar con el punto de la individualidad. "Poesía es la comunicación establecida con meras palabras de un conocimiento de muy especial índole, el conocimiento de un contenido psíquico como un todo particular, como síntesis intuitiva, único de lo conceptual-sensorial-afectivo"(8). Y agrega: "En poesía de lo que se trata es de conocer no lo general, las relaciones entre las cosas: misión de la ciencia; sino lo particular, un contenido psíquico que nos parece individualizado: misión del arte. Habrá poesía pues

en tanto que creamos sentir (notemos desde luego el paliativo) que nos hallamos ante una significación que expresa la individualidad".9

El poeta es entonces el puente que nos permite cruzar, como lectores, el camino que va de lo general a lo individualizado, es por ello que en más de alguna ocasión hemos sentido al leer un buen poema, que eso mismo que contienen los versos nos hubiera gustado escribirlo nosotros. "Cada lector busca algo en el poema y no es insólito que lo encuentre: ya lo llevaba dentro".10

Ahora bien, ¿qué permite que creamos sentir "algo"?, sigue resultando un enigma y en eso radica parte de la carga mágica y sagrada de la Poesía. Esa individualización que se logra en los grandes poemas, vista a la luz de las investigaciones, es producida por aquéllos que entienden la escritura como una experiencia personal.

R. M. Rilke asegura en una frase conocida que "los versos no son como creen algunos, sentimientos, son experiencias". Esto implica que para escribir un solo verso es preciso viajar, conocer, saber, haber visto hombres, ciudades, animales, cosas múltiples. Es necesario recordar, pensar en la infancia, en los moribundos o maltratados, en la familia, en las transformaciones o anquilosamientos, en una palabra, en las experiencias. En cambio T. S. Eliot expresa que "...lo que se comunica (en Poesía) es el poema mismo y sólo incidentalmente la experiencia

y el pensamiento que se han vertido en él"(11). Sin embargo, pensamos que Eliot habla aquí como crítico, no como poeta, aunque no se contrapone con Rilke porque ¿qué es el poema mismo, sino la experiencia individualizada de una cosmovisión?

Lo importante es que la Poesía comunica experiencias humanas -como dice Albert Beguin: la poesía es cosa humana-, experiencias que son vividas en forma individual por alguien que por lo general es el protagonista o autor del poema, pero estas experiencias hacen partícipes a todos los hombres en alguna de sus formas o estructuras fundamentales, en su contenido, y nos acercan así a la universalidad de la Poesía. Cada poeta es individual y cada poema es único, pero tienen mucho en común: su función comunicativa, su estructura, su medio de expresión, su origen y otros.

A nuestro parecer, creemos que Rilke y Beguin están más cerca de lo que en realidad transmite un poema, pues por más abstracto que sea el lenguaje utilizado, tiene que referirse a significados de este mundo, a las experiencias, más que del poeta, del hombre que todo poeta lleva dentro.

En relación con el origen de la Poesía algunos románticos plantearon que el primer lenguaje del hombre fue el poético, suponen que Adán y Eva hablaron con un lenguaje cuya estructura profunda tenía mucha similitud con el poético. Pensamiento contrario es el de los enciclopedistas. Lo cierto es que los primeros pobladores expresaron sus emociones en relación con la

naturaleza o con los dioses, si no en un discurso poético, sí ayudados por los recursos propios de esta forma de expresión.

Señala Alfonso Reyes en su estudio sobre Bernard Shaw que el canto es la danza del aliento y el verso es la danza de los ruidos bucales y es preciso darle su vibración musical propia. Para entender la Poesía hay que agregarle música, propone.

La relación entre música y Poesía es íntima, pues junto con la danza, nacieron unidas entre los pueblos prehistóricos y tienen su base estructural en el ritmo, en el ritmo primigenio como los ritmos biológicos de la respiración y la circulación sanguínea; la danza, la Poesía y la música son expresiones, sobre todo de emociones colectivas que empiezan a manifestarse, según Aristóteles, a través de la mimesis.

Etimológicamente mimesis quiere decir imitación, pero este concepto ha recibido muchas interpretaciones. La imitación se originó en un mundo donde aquello a copiar eran los gestos faciales y los ruidos de la naturaleza, la mímica corporal siguió acompañada de gestos laringo-bucales y así, por un lado, se llegó a la evolución de la música y la danza, y por otro a la necesidad de comunicarse con un lenguaje común y accesible para todos.

Nos remitimos a Portuondo para ampliar lo dicho: "Junto al simple lenguaje oral, (...) que cada individuo usa acomodándolo a la comprensión media del grupo (...), persiste otra forma

elevada del lenguaje, unida todavía a la danza y al canto, con intención esencialmente expresiva, que es el instrumento mágico de las grandes emociones colectivas. Este lenguaje elevado constituye la Poesía"(12). Empezó la creación y agrega: "En todas las teogonías nombrar es crear".

Entonces la Poesía según este autor, es accesible a todos los hombres cuando se hallan fuertemente atados por la vida de la comunidad.

En la historia del hombre, los cantos empezaron a acompañar a las diarias faenas de trabajo y comienza así la lírica; por ejemplo, ésta en los pueblos griegos empezó a ser algo cotidiano, tanto que los artistas la elevaron enseguida a su máximo grado de expresión. Se inicia la tradición oral. Tradición de mitos, fábulas, epopeyas; las formas líricas y prosaicas se aprovecharon de ciertos recursos como la repetición, la aliteración, el acento. Se dio entonces el fenómeno poético como tal y la mimesis se dirigió ya a ese fenómeno, es decir, se imitaron sus formas.

Portuondo advierte que para Aristóteles la esencia de la Poesía es la imitación o la mimetización de la vida. Para el filósofo griego "...los orígenes de la poesía descansan en dos causas particulares, ambas naturales: el instinto de imitación, con el consiguiente placer que causa a los observadores ésta y el instinto de tono y ritmo"(13). Aquí se funden las dos ideas expuestas antes, la del origen y la de la mimesis.

Pero volvamos a Eliot, el crítico, quien señala que parece no haber estudios profundos en relación con el concepto de mimesis y expone únicamente que el poeta expresa en forma de imitación la voz humana y la voz divina, "...y sin esa expresión imitativa no hay corte que se vanaglorie de ser culta".¹⁴

Reyes entiende la mimesis desde otra óptica y, para asimilar su postura, diremos primero que para él la literatura se logra cuando se reúnen la intención semántica que se refiere al suceder ficticio y la intención formal que se refiere a la expresión estética y las llama, para abreviar: la ficción y la forma (aunque esta separación debe manejarse con cuidado ya que son conceptos de estudio de disciplinas distintas). Respecto de su concepto de ficción, citamos: "A la ficción llamaron los antiguos imitación de la naturaleza o *mimesis*. El término es equívoco, desde que se tiende a ver en la naturaleza el conjunto de hechos exteriores a nuestro espíritu, por donde se llega a las estrecheces del realismo. Claro es que al inventar imitamos por cuanto sólo contamos con los recursos naturales, y no hacemos más que estructurarlos en una nueva integración. Pero es preferible el término ficción".¹⁵

No estamos completamente de acuerdo con su nomenclatura, preferimos la postura de Guillermo Sucre quien anota lo siguiente: "La mimesis no es imitación de hechos concretos, sino de actos humanos universales"⁽¹⁶⁾. Este planteamiento, breve

pero substancioso, basta para atrapar con el puño el entrañable misterio de la Poesía y su relación con la realidad, aunque para asimilarlo deberíamos entender primero qué es un acto humano, qué es lo universal, qué es la realidad y caeríamos en abstracciones filosóficas empantanosas; pero repetimos, estamos de acuerdo con su definición, pues la ponemos como eslabón que une el discurso poético y la realidad.

Para lograr la recepción más efectiva de un texto poético es imprescindible el análisis del mismo, es decir, hacer una disección de sus partes y su mensaje, tratar de entenderlo y asimilarlo. Al hablar de análisis abarcamos uno de los puntos más ambiciosos del trabajo, punto que se desarrollará con mayor profundidad en el último capítulo.

Cierto es que hay varios tipos de análisis, pero éste, en términos generales, se puede dividir en dos grandes partes: el lingüístico y el no lingüístico. Al análisis lingüístico se le puede denominar formal o estructural, si nos apegamos al formalismo ruso, pero un texto puede ser sometido a múltiples sub-análisis como por ejemplo gramatical, semántico, sintáctico, morfológico, fonológico y otros.

Dentro de la parte no lingüística, el texto puede sufrir igual número de sub-análisis, como por ejemplo el filosófico, ideológico, sociológico, histórico, psicológico; a este conjunto de posibilidades analíticas Sucre las denomina (y nosotros nos sumamos a tal denominación) "materiales antropológicos".

Sin embargo, opinamos que mientras no se tenga un análisis completo, quizá ideal, donde se reúnan todos los sub-análisis de ambas partes, tampoco se tendrá una definición más acabada de Poesía como se ha querido y buscado desde hace mucho tiempo.

B.- LA POETICA

Toda lectura de un texto se sitúa en un espacio y un tiempo que le dan una historicidad, y la Poesía ha sido privilegiada en diferentes épocas en alguna de sus funciones lingüísticas.

La identificación de la Poesía, en tanto sus funciones lingüísticas, es complicada y a veces, muy reducida; en muchos casos mientras más específica es esta identificación, el crítico que se basa en dicha función logra un análisis más minucioso, ya que se ocupa precisamente del mensaje del discurso, aunque no siempre logra satisfacer con su trabajo a quienes piensan que la Poesía no es susceptible de disecciones, no así el poema.

No olvidemos que el lenguaje debe ser tratado en toda su gama de funciones para lograr el estudio efectivo de un texto. Con el siguiente esquema se define el lugar que ocupa cada una de las funciones dentro de la lingüística:

EMOTIVA

REFERENCIAL

POETICA

CONATIVA

FATICA

METALINGUISTICA

La función emotiva se ocupa de los rasgos que presenta el hablante, intenta asimilar la expresión directa del hablante. La función referencial está orientada hacia el contexto, es decir, el referente, y estudia también la exposición del discurso. La función conativa es aquella que se interesa por el oyente, a quién se le habla, se entiende sobre todo con el uso del vocativo o el imperativo. La función fática sirve para poner en contacto a los hablantes, esto es al emisor con el receptor. La función metalingüística estudia el código con que se comunican los hablantes; esta función sirve también para comprobar si los hablantes utilizan el mismo código (lengua, dialectos, registro de habla). Por último, la función poética estudia el discurso en sí mismo. Adelante hablaremos más de esta función con el incomparable apoyo de Roman Jakobson.

El término "poética" tiene varias acepciones. Según Ducrot y Teodorov, la poética representa: "A) Toda teoría interna de la literatura; B) La elección hecha por un autor entre todas las posibilidades literarias, por ejemplo, la poética de Poe, considerando su temática, su composición, su estilo, etc.; y C) Los códigos normativos constituídos por una escuela literaria, conjunto de reglas prácticas cuyo empleo se hace obligado".17

Exponemos estas nociones de poética porque en el presente trabajo nos ocuparemos de la acepción señalada con el inciso "B", pero queremos dejar en claro que no es la única, además de que todo análisis se realiza con los instrumentos de la acepción del inciso "A".

La teoría interna de la literatura (acepción del inciso "A") busca elaborar instrumentos que permitan analizar las obras. Pero ¿cuáles son los instrumentos que permiten el análisis? Al tomar el texto como una entidad verbal sujeta a reglas -en épocas anteriores, de la retórica, ahora de la poética- se aprecia precisamente que las reglas son esos instrumentos y entre otros muchos tenemos: el uso de figuras retóricas, la versificación, la exploración de nuevos campos discursivos y las estructuras narrativas o textuales.

Hasta aquí podemos entender que el objeto de la lingüística es la lengua y el objeto de la poética es el discurso.

Como señalamos en el apartado de las generalidades de la Poesía, el análisis brinda elementos para un mejor entendimiento del poema, y Ducrot habla de la misma idea cuando dice que el análisis ofrece adquisiciones con posibilidades de sumarse a las investigaciones antropológicas. Nos parece interesante recalcar que Ducrot menciona la misma palabra que Sucre, cuando éste último se refiere a los "materiales antropológicos" del análisis.

Cabe aquí una mínima exposición de la parte histórica de la poética para poder hablar enseguida de la poética jakobsiana.

Los orígenes de los estudios de poética en el mundo occidental se sitúan en la Grecia antigua, sobre todo con su iniciador, Aristóteles. La Poética aristotélica es un tratado sistemático, una serie de notas que, se cree, eran para un curso y, aunque tiene pasajes ilegibles, se sabe que aspira a presentar una teoría de la literatura que evoluciona principalmente a partir de los géneros de la tragedia y la épica.

En su *Poética* Aristóteles presenta un esbozo del estudio sobre las relaciones entre géneros y estilos del discurso: "Pero, al comienzo, ya Aristóteles señalaba que 'de los diversos tipos de palabras, las compuestas convienen especialmente a los ditirambos, las glosas a la épica, las metáforas a los yambos'"(18). El filósofo se percató que no todos los discursos eran iguales y brindó a la humanidad el principio de una técnica de análisis.

Durante la Edad Media ejercieron mayor influencia en las obras de este género *El Arte Poética* de Horacio y el tratado anónimo *De lo Sublime*, pero en el Renacimiento Aristóteles se convirtió en fuente obligatoria.

En siglos posteriores fue estudiada la poética por los

alemanes e italianos, pero no fue sino hasta principios del siglo XX con el formalismo ruso cuando se consolidó dicho concepto y su campo de estudio. "Si los estudios literarios quieren llegar a ser una ciencia, deben reconocer en el procedimiento su único personaje"(19), formula Jakobson en 1919.

Con la poética se inaugura el nacimiento de las funciones del lenguaje, en donde se inserta como ya vimos la función poética. "Las primeras teorías estudian esencialmente las relaciones entre la obra y el universo: son teorías miméticas (función referencial). En los siglos XVII y XVIII se constituyen doctrinas interesadas sobre todo en la relación entre la obra y el lector: son teorías pragmáticas (función conativa). El Romanticismo pone énfasis en el autor, en su genio personal: puede decirse que son teorías expresivas (función emotiva). Por fin con el simbolismo se inaugura la era de las teorías objetivas que describen la obra como tal" (20). Esta última es la que nos interesa y es justamente la función poética.

Como se ve, la palabra poética y sus funciones implican una continua transformación; a través de la historia han sido analizadas desde diversas ideologías; su objeto de estudio, siendo siempre el discurso -escribe Sucre-, ha variado conforme cambian los cánones que abarca el discurso: como tipo de metro, duración, mimesis, catarsis, unidades clásicas y muchos más. Es importante diferenciar que "Una historia de los tratados de poética siempre estaría lejos de coincidir con una historia de las teorías literarias, por estos motivos: a) los autores de

poética representan a veces, pero no siempre, los momentos más avanzados de la reflexión sobre la actividad literaria, que a menudo son tomas de posición parciales y ocasionales o polémicas; b) hay períodos pobres o faltos de tratados de poética, pero muy activos en la elaboración del pensamiento literario..."21

Veamos ahora de qué se ocupa la tan aludida ciencia poética desde el punto de vista de Jakobson: "Trata de la estructura lingüística y en general de todo lo que hace que el mensaje verbal sea una obra de arte; asimismo, se ocupa de las relaciones entre la expresión y el contenido de un discurso literario."22

Jakobson asegura que la función poética es la más determinante y sobresaliente que posee el arte verbal, y hasta califica a las otras funciones de accesorias, ya que, en su opinión, la representación o exposición del mensaje es lo esencial en todo acto comunicativo. Está claro que para estudiar la función poética de la expresión verbal hay que tomar en cuenta los problemas generales del lenguaje, por ejemplo introducción de palabras extranjeras, modismos, apócopes y muchos más y, por lo mismo, la función poética no se limita en absoluto a la Poesía, sino que abarca todo tipo de discurso. Por eso cuando se habla de Poesía, ésta no tiene que estar necesariamente contenida en lo que se conoce como poema.

Ya en la introducción expusimos brevemente la definición

jakobsiana del discurso poético, sin embargo ahora agregamos que lo expuesto fue la definición de la función poética. "La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación"(23). Y en el discurso poético la equivalencia se convierte en recurso constitutivo de la secuencia, así se van construyendo los recursos que son propios del discurso poético y cuya elección es realizada por cada autor dentro de todas las posibilidades literarias, así nos apegamos a lo estipulado por Ducrot.

Con lo anterior es posible "...apreciar que el análisis del verso es de la absoluta competencia de la poética, que puede definirse como aquella parte de la lingüística que trata de la función poética y la relación que tiene con las demás funciones del lenguaje."24

Para finalizar este apartado presentamos el pensamiento de Pagnini sobre la función poética, él anota: "La función poética consiste en un uso de la estructura que realiza las potencialidades estructurales de la lengua con una violación intencional en la norma estándar (aceptado, naturalmente, no sólo como lenguaje común, sino también como un lenguaje literario constituido)."25

Y esto es lo que nos fascina: la violación intencional, es decir la ruptura, la novedad, la magia, el engaño, el encanto, el toque que perturba, la eterna atracción incomprensible de la Poesía, como se verá cuando tratemos directamente el poema de

Efraín Bartolomé.

C.- LENGUAJE POETICO

1) El verso

Es la unidad rítmica independiente de las unidades de sentido, es decir, es una figura flexible o móvil construída por los elementos acústicos del lenguaje; esta definición corresponde a Amado Alonso. Lázaro Carreter por su parte propone que "El verso es una forma, en el sentido lógico de esta palabra, un molde con determinados relieves fónicos a los cuales se adaptan las frases de que consta un poema."26

Cada estudioso puede tener su propia idea definitoria y utilizar palabras diversas, pero siempre habrá coincidencias, como en casi todas las definiciones de este campo; una de las coincidencias, por ejemplo, en este caso, es la parte acústica y la idea de aceptar al verso como un molde.

El verso tradicionalmente sí se ve como un molde, pero en la Poesía moderna existe una mayor flexibilidad por la introducción del verso libre. El verso sí depende necesariamente de los elementos acústicos que componen el poema, las frases siguen adaptándose al verso pero por el uso del verso libre

esta adaptación ya es mutua, es decir, también el verso se adapta a las frases.

Gracias al contenido acústico que lleva cada verso, éste se mantiene siempre en movimiento, como registra Gastón Bachelard en su libro *La poética del espacio*: "El verso tiene siempre un movimiento, la imagen da movimiento al verso, la imagen arrastra la imaginación."27

En la poesía clásica el ritmo lo marcaba el verso, en la poesía moderna, como bien escribió Octavio Paz, el ritmo del poema lo dan las imágenes.

En este fragmento trataremos principalmente del verso libre por ser el que utiliza Bartolomé en la mayoría de sus poemas.

La opinión más acertada respecto a este tema parece ser la de Lotman, quien basándose en el ruso Boris Unbegaun, expresa lo siguiente: "Partiendo de la noción de que el verso es un discurso ordenado, es decir, un *discurso no libre* -declara Unbegaun-, el concepto mismo de verso libre es una antinomia lógica. Cita con simpatía las palabras del escritor inglés G. Chesterton: 'El verso libre, como el amor libre, es una contradicción en términos'"(28). Y continúa "El verso libre no puede ser objeto de la ciencia del verso puesto que no difiere en nada del discurso común."29

Lotman no es el único que opina de tal modo, tenemos también a William Carlos Williams, quien en una entrevista respondió: "No creo en el verso libre, es una contradicción en los términos, o bien el movimiento prosigue o no prosigue, hay ritmo o no lo hay. El verso libre es prosa"(30). En esta cita de Williams se sintetizan algunas ideas, ya sabidas, y con las que coincidimos en parte: a) el verso libre es una contradicción en los términos; b) el supuesto verso libre (el que se libera de las formas clásicas de métrica y ritmo) está muy cercano a la prosa; y c) todo verso contiene un movimiento acústico interno.

Ya antes Pound había vislumbrado algo similar al respecto: "No creo que deba escribir verso libre sino cuando se vea uno forzado a hacerlo, es decir cuando la cosa sola tome un ritmo más bello que el de la métrica establecida o más real, más participe de la emoción de la cosa, más relacionado, íntimo e interpretativo que la métrica de la poesía acentuada con regularidad; un ritmo que lo haga a uno sentirse insatisfecho con los anapestos y los yambos rígidos. Eliot ha dicho muy bien: 'ningún verso es libre para quien quiera hacer una buena labor'".31

Entonces cabe preguntarse por qué llamamos verso libre a aquél que no se libra ni del ritmo, ni de la rima. Porque la medida en el verso libre, como ya se dijo, la da la imagen y el sonido, y debido a su proliferación y a la ausencia de otro

término, por el momento tendremos que seguir llamándolo así.

2) La rima

Otro elemento propio del lenguaje poético es la rima. Su origen se remonta a la mimesis, a la imitación de sonidos para facilitar la memorización de un texto. Existen dos grandes tipos de rimas: la asonante y la consonante, sin embargo su estudio aislado se dificulta, ya que generalmente tiende a vérsese unida al ritmo y a la métrica. La rima, entendida sólo como la similitud o igualdad de sonidos, rebasa por mucho al lenguaje poético y, como se mencionó en el apartado de las generalidades, este elemento propio del discurso poético es utilizado sobre todo en los eslóganes publicitarios, en los refranes, en las plegarias, en el discurso panfletario y otros más.

Sin embargo, dentro del campo de la Poesía su buen uso exige un conocimiento de la lengua y de la gramática mucho mayor de lo imaginado, ya que una mala rima o una típicamente denominada *rima fácil* aniquila la eufonía y la eurritmia interna del poema, como lo marca González Lanuza: "El tremendo peligro de la poesía consiste precisamente en que siendo su imprescindible vehículo las palabras, que son como huellas dejadas en el idioma por las experiencias, al menor descuido del que las maneja rompen la sutil arquitectura de ecos y resonancias y retornan a lo cerril de su origen"(32). Pero

puede utilizarse la rima elemental sin ser mal vista, siempre y cuando ésta cumpla una función específica dentro del poema.

La rima es el maestro de ceremonias de las palabras, bien presentadas las eleva, mal presentadas o mal combinadas las despedaza. Por supuesto que esas repeticiones de sonidos son necesarias y ninguna de ellas se presentará como casual en relación con la estructura del poema.

La rima desempeña el papel de la melopea. La melopea de acuerdo con Pound es el género poético "...en el cual las palabras están cargadas además de su simple significado, con alguna propiedad musical, que dirige la tendencia u orientación de ese significado".³³

Y nos apoyamos de nuevo en Lotman quien, citando a B. V. Tomashevki, escribe sobre el tema: "Rima es la consonancia de dos palabras situadas en un lugar determinado de la construcción rítmica del poema. En el verso ruso (y en otros también) la rima debe hallarse al final del verso. Son precisamente las consonancias finales que crean el vínculo entre dos versos las que se denominan rimas. Por consiguiente la rima posee dos cualidades: primera cualidad, la de organización rítmica, ya que la rima señala el final de los versos; segunda cualidad, la consonancia"⁽³⁴⁾. Esta última se refiere a la rima interna, es decir, rimas dentro de un mismo verso o rimas entre dos versos al inicio y en la parte media de ambos, puede haber rima simple o rima polífona, pero siempre será ésta la base primaria para

la eufonía dentro del texto, aunque queda claro que es difícil despegarla del ritmo para su estudio.

3) El ritmo

El ritmo, dice Pound, no es metrónimo; es una secuencia análoga a las notas musicales, lleva armonía, pausas, altas y bajas. Y continúa en el credo de su libro: "Creo en un ritmo absoluto, es decir, un ritmo en la poesía que corresponda a la emoción y al matiz emotivo que quiera expresarse, el ritmo de cada quien debe ser interpretativo, y llegará a ser por lo tanto, propio, infalsificado e infalsificable."35

Y Carlos Williams advierte sobre el cuidado que se debe tener para no confundir un buen sonido con el ritmo, sino verlos como complementos, aunque en el caso de la rima, difícilmente se puede estudiar aislado: "La unidad rítmica es sencillamente cualquier secuencia repetida de alturas y duraciones. Sobre este éter los sonidos se van hilando en su variedad, se deslizan, se enlazan, se sobrepasan, triunfan, pero siempre proyectados hacia adelante, incluso en momentos de total desorden en su prosecución. No obstante el ritmo persiste perfecto."36

Y con estas palabras queda bien señalado el límite entre el ritmo y la rima: "...aunque los sonidos del habla, es decir las palabras, letras, versos, etcétera, comuniquen una pasión

al ritmo, el ritmo en sí es una cosa aparte, y no es ningún sonido."37

Por último, añadimos la opinión de Amado Alonso obtenida del estudio que realiza sobre Neruda en su libro *Poesía y Estilo de Pablo Neruda*, en donde antes que nada marca que "...el ritmo es siempre un movimiento regulado, una figura móvil y (...) todo ritmo es una forma y está sometido a leyes formales"(38). Compara de modo breve, pero representativo, el ritmo de la prosa y la poesía: "El ritmo de la prosa consiste en los pasos con que se desarrolla linealmente el pensamiento sintáctico, racional; el ritmo poético libre consiste en los pasos con que se ordenan linealmente las intuiciones que dan salida y forma al sentimiento."39

Pero ¿cómo puede uno ordenar libremente los sentimientos teniendo como medio de escape la intuición? Los sentimientos se ordenan, opinamos, si es que se ordenan, de manera racional, y la descarga emocional o la fuerza inherente a esos sentimientos está representada por la armonía de sonidos, de la cual habla Williams, donde confluyen alturas y duraciones.

También se ha mencionado el ritmo biológico presente en nuestro organismo y Juan Ramón Jiménez vibra con este mismo ritmo al hablar de la Poesía y verla como un fenómeno entrañable que pone en movimiento nuestro ser. Este fenómeno, dice: "...es fatalmente rítmico, como todo el entusiasmo, la poesía expresada por nosotros mismos y para los demás será fatalmente

rítmica, musical más que pictórica, puesto que en la música y la danza los ojos no ven lo exterior sino que se ensimisman. Por eso dicen los bailarines auténticos, los poetas del ritmo absoluto, (...) que, para bailar, tienen que verse por dentro."40

El ritmo, no sólo permite respirar al lector, sino es la respiración del poema.

4) La imagen

Hablaremos de la imagen apoyados en la opinión que Bachelard tiene al respecto, y después traeremos a cuenta los planteamientos de Paz, quien, a nuestro juicio, se encuentra entre aquéllos quienes mejor han expresado sus conocimientos sobre el tema y sobre el concepto de la imagen.

La figura de la imagen está íntimamente ligada con el concepto de la polisemia; esto es, con la multiplicidad de acepciones que tiene una palabra para permitir el máximo juego imaginativo dentro de la logopea. Sin embargo, el concepto de la polisemia lo trataremos en el último capítulo al analizar el texto de Bartolomé.

La primera definición que hace Paz de la imagen es la siguiente: "La imagen es una forma verbal, frase o conjunto de frases que el poeta dice y que unidas componen un solo

poema"(41), definición que es muy utilizada por los que se inician en el campo de la Poesía para comprender esta figura. Con esto, en principio entendemos que un poema puede estar formado por una sola imagen o por un conjunto de ellas, pero para seguir adelante con esta idea, agregaremos otras peculiaridades de esta figura.

Recordemos que un vocablo en ocasiones puede proporcionar un referente visual en la mente del individuo, por lo tanto al localizarse en cada mente individual ese referente adquiere un valor psicológico: así tenemos que las imágenes son productos imaginarios, y, aunque suene redundante, es importante asimilar esta idea para aceptar que cada individuo imagina su propia imagen, porque todas ellas cumplen con características iguales o similares.

Dentro de las características de esta figura, tenemos las siguientes que Paz describe: "...toda imagen acerca o acopla realidades opuestas, indiferentes o alejadas entre sí. Esto es, somete a unidad la pluralidad de lo real".42

Paz ofrece el conocido ejemplo de las piedras que son plumas, pero como tal hay miles e incluso dentro de un nivel gramatical se mezclan las categorías gramaticales para formar nuevas imágenes. No sólo se logran imágenes entre sustantivos, sino entre sustantivos y verbos, entre adverbios, adjetivos o pronombres y en forma más avanzada entre frases u oraciones completas.

Otra característica de la imagen es que desafía el principio de contradicción, y al desafiar este principio se pone de manifiesto el carácter *irreparablemente* absurdo del lenguaje. "Al enunciar la identidad de los contrarios, (la imagen) atenta contra los fundamentos de nuestro pensar. Por lo tanto, la realidad poética de la imagen no puede aspirar a la verdad. El poema no dice lo que es, sino lo que podría ser".⁴³

Una característica más es que la imagen posee tres tiempos que al fusionarse recrean al ser, es decir, en estos tres tiempos se ajusta el proceso creativo de la imagen. El primer momento está representado por la enunciación del primer concepto, el segundo tiempo se da con la enunciación del segundo concepto y el último tiempo es la fusión de los dos momentos anteriores que de inmediato forman una nueva realidad, que además es ajena a sus posibles representaciones primarias.

Asimismo Paz nos recuerda que "la imagen es una frase en la que la pluralidad de significados no desaparece", al contrario, se fortalece. Está claro que esa pluralidad reúne a todas las acepciones de una palabra, que están unidas a otras acepciones que son opuestas entre sí y desafían el principio de contradicción, formando así una realidad nueva, distinta: la realidad poética.

Todo lo anterior indica que las imágenes poéticas tienen

su propia lógica. El lenguaje utilizado en la imagen puede alejarse del código lingüístico pero no puede desprenderse de él.

Si bien es cierto que Octavio Paz es un excelente ensayista y un meticuloso crítico del quehacer poético, también lo es, por fortuna, que no es el único que ha abordado estos temas. A continuación presentamos desde una óptica distinta, como lo es la de Jean Paul Sartre, la actitud del poeta frente al lenguaje. Sartre explica que en el sistema de comunicación, el hablante se halla dentro del lenguaje y las palabras son sus ojos y sus manos y con ellas va caminando; escribe: "El poeta está fuera del lenguaje, ve las palabras al revés, como si no perteneciera a la condición humana y, viniendo hacia los hombres, encontrara en primer lugar la palabra como una barrera. En lugar de conocer primeramente las cosas por sus nombres, parece que tiene primeramente un contacto silencioso con ellas, ya que, volviéndose hacia esta otra especie de cosas que son para él las palabras, tocándolas, palpándolas, descubre en ellas una pequeña luminosidad propia y afinidades particulares con la tierra, el cielo, el agua y todas las cosas creadas. Incapaz de servirse de la palabra como *signo* de un aspecto del mundo, ve en ella la *imagen* de uno de estos aspectos. Y la imagen verbal que elige por su parecido con el sauce o el fresno no es necesariamente la palabra que nosotros utilizamos para designar estos objetos."⁴⁴

Esta última afirmación nos confirma que cada palabra posee

una actitud apta para metaforizarse y crear así comparaciones, metáforas, símiles e imágenes. Y todo el párrafo reafirma la condición extraña del poeta, condición que trataremos en el siguiente capítulo, y por consiguiente su relación igualmente extraña frente al mundo.

También G. W. F. Hegel expone un concepto digno de tomarse en cuenta con relación a la imagen poética. Para Hegel una expresión prosáica dice las cosas de manera fría, abstracta e indeterminada (aunque se hable de cosas concretas), porque el receptor asimila dicha expresión pero no lo conmueve con un referente visual novedoso. En cambio "La imagen poética (...) nos ofrece la riqueza de formas sensibles fundidas de modo inmediato con el sentido íntimo y la esencia de la cosa, de manera que forma un todo original"(45). Este todo original es la imagen representada por la estructura del texto poético, envuelta por sí misma y que a su vez aprehende al sentimiento y a la imaginación del lector. La imaginación se divierte y se engalana con sus ornamentos "...y los despliega en todas direcciones en este juego donde ella misma aparece en escena"(46). Para Hegel la imaginación y el sentimiento son elementos importantes en el concepto de imagen poética, y aunque parece un pleonasmismo ¿cómo podría hablarse de imagen poética si ésta no trascendiera a lo estrictamente real?

D.- EL PARALELISMO COMO RECURSO POETICO

El análisis comparativo de la estructura interna de cualquier discurso poético nos remite forzosamente al paralelismo. Desde los primeros estudios sobre este tema quedó delimitado que tanto el metro como la rima y el ritmo provienen del principio básico del paralelismo. En términos muy generales se entiende por paralelismo la situación en la cual una relación de elementos de la cadena hablada reaparece en un punto ulterior de ésta. Esta noción de paralelismo presupone las siguientes tres nociones: identidad, sucesión temporal y sucesión de fonía. Estas nociones nos ayudan a entender los niveles en los cuales puede presentarse el paralelismo (los veremos más abajo).

Uno de los estudiosos más experimentados en este tema es Roman Jakobson, pero en sus obras da amplio crédito a Gerard Manley Hopkins, certero investigador de la teoría de la Poesía, quien desde mediados del siglo pasado habló del paralelismo. Hopkins aseguró que todo el artificio de la Poesía se resume en el principio básico del paralelismo, representado en diversas formas, a las cuales se les otorga el nombre de recursos o hasta figuras definidas pero finalmente todos se engloban dentro del recurso poético del paralelismo, recurso al cual se le llamó anteriormente periodicidad o repetición.

Existe la posibilidad de que el paralelismo se produzca en distintos niveles, como lo expone claramente Jakobson: "...en la composición y distribución de las figuras sintácticas

(noción de identidad), en las formas gramaticales, en los sinónimos lexicales y de las identidades completas del léxico, en fin, en los de las combinaciones de sonidos y esquemas prosódicos (noción de fonía).⁴⁷

Este recurso del paralelismo se comprende bien en el manejo de los versos paralelos, o en versos con similitud en la rima o el ritmo, pero existen otro tipo de versos que son los versos aislados.

Para tratar el caso de los versos aislados se requiere de una agudeza o intuición poética y de asimilación mayor, ya que según los críticos este tipo de versos no ha sido lo suficientemente estudiado, pero acierta Jakobson al decir que si están ahí, dentro del poema, es por algo, citamos: "...sobre todo en lo relativo a los versos aislados, aparentemente forman pares y relaciones originales de paralelismo de las que el investigador no siempre se percata", es decir, es necesario encontrar la coordinación exacta entre los versos aislados y el cuerpo del poema.

Y aquí con la ayuda de Lotman unimos la idea de los versos aislados con la del verso libre y su exposición tipográfica. Lotman explica que algunos versos aislados pueden percibirse como prosa y agrega: "Es precisamente a causa de esto que el límite existente entre este tipo de verso y la prosa debe distinguirse claramente y es precisamente por esto que el verso libre exige una construcción gráfica particular para que se

entienda como una forma de discurso en verso".48

Siguiendo con la idea de paralelismo, Lotman comenta que todas las repeticiones en un texto poético pertenecen a la ordenación estructural denominada equivalencia y todo paralelismo está basado en la equivalencia. Como lo vimos renglones antes: "Todo texto se forma como la ligazón combinatoria de un número limitado de elementos, es inevitable la presencia de repeticiones en él"(49); sigue: "...y ninguna de las repeticiones se presentará como casual respecto a la estructura del texto."50

La equivalencia es la creación paralela, el espejo de los elementos del poema y, como señala el crítico, esos elementos son limitados pero las posibilidades combinatorias son absolutamente ilimitadas.

Para dar por terminado este apartado y con él el primer capítulo, añadiremos una idea más. Los elementos paralelos equivalentes dentro del texto pueden estar unidos o asociados de diferentes maneras. Ya sea por similitud o por contraste, por contigüidad espacial o temporal; además es necesario determinar la relación jerárquica de las partes integrantes del texto, es decir, cuál depende de qué otra, cómo es esa dependencia, y si se cumple, integrar los versos aislados, la simbología tipográfica y otras cuestiones que van formando lo que sería un análisis. Con las delimitaciones anteriores se independizan: la equivalencia rítmica, el paralelismo gramatical,

la simetría estilística, la distribución sistemática de acentos y la unidad melódica, el metro y las repeticiones léxicas, entre otros.

Con un análisis de este tipo se comprueba -dentro de los márgenes del recurso que estamos trabajando- si la estructura es paralela, y si lo es y además contiene imágenes, entonces estamos frente a un texto poético. Ciertamente con esta comprobación se da apenas un primer paso, pues aunque es primordial delimitar con fundamentos la clase de discurso que se analiza, también lo es determinar su calidad y su valor comunicativo.

Y concluimos con una cita de Jakobson que refuerza una idea mencionada anteriormente: "Es mediante las fértiles posibilidades de combinación poética estrecha de las reuniones y las oposiciones como se explica la vasta difusión y el papel tal vez incluso primordial de los sistemas paralelísticos en la poesía universal, oral y escrita..."⁵¹

CAPITULO DOS: EL POETA Y EL PUBLICO

A.- EL POETA

En este primer apartado hablaremos acerca del perfil del poeta, así como de la sinceridad -que para mí-, debe existir en él y de la diferencia que hay entre los falsos y los verdaderos poetas; y en la segunda parte del capítulo tocaremos el tema del público, el receptor común y la comunicación que se logra entre dicho receptor y el poeta a través del poema.

El poeta es un ser extraño, resulta ocioso buscar un axioma que abarque sus características, puesto que, al igual que la Poesía, no tiene una definición totalizadora. Sin embargo, hemos incluido aquí algunas anotaciones de los estudiosos sobre la persona y la personalidad del poeta que nos ayudarán a una mejor comprensión de este enigmático ser.

Envidiado y criticado por muchos, incomprendido por la mayoría, el poeta, apunta Albert Beguin: "Es quien espontáneamente y obedeciendo a una necesidad vital responde con mitos o con un mito a las preguntas que le plantea su condición de criatura humana frente al universo"(1). Esta breve exposición de la figura del poeta trae a cuenta la palabra *mito*, hecho que nos llama la atención de manera particular y que destacamos, ya

que Efraín Bartolomé posee una poética cuyas bases están fundadas en la teoría del mito poético expuesta por Robert Graves.

En La Diosa Blanca, Graves desarrolla la teoría del origen del lenguaje poético y del mundo mágico y mítico que lo rodeaba en la Europa Antigua. Bartolomé ha tomado en consideración los planteamientos del historiador para asumir la tarea de la creación en forma seria, profesional y disciplinada. De este asunto trataremos con una mayor profundidad en el capítulo tercero de este trabajo.

El poeta como personaje, por demás singular, se reconoce entre la sociedad como un ser con cualidades imperceptibles para quienes no están iniciados en el trabajo poético, y por lo tanto, aunque es semejante al resto de los hombres, en el fondo hay algo que lo distingue. Este ser (no importa el sexo) depende de las palabras para sacar al exterior lo que lleva dentro; y para tocar la Poesía necesita determinada preparación.

Efraín Bartolomé opina al respecto: "La sensibilidad poética, la percepción poética del mundo, el pensamiento poético puede existir en todos, pero sólo unos cuantos lo afinan y desarrollan. Alguien dijo que entre el poeta y el hombre común media la misma distancia que entre el hombre común y el mono."2

El poeta no sabe con precisión lo que lleva dentro, lo intuye, lo presiente: es un misterio. Algunos poetas y críticos, no obstante se han acercado a este misterio:

El poeta es el que conoce, es decir, el que trasciende y nombra lo que conoce. Pierre Jean Jouve

El poeta sabe bien que su aliento lo llevará más lejos que su deseo. Andrée Chéhid

Todo verdadero poeta cree lo que dice aunque no sepa lo que dice. Pierre Emmanuel

¿Acaso será cierto que el poeta no sabe lo que dice? Lo que sucede es que el poeta queda sorprendido o cegado por la fuerza y la luminosidad de sus palabras y por tal motivo pareciera que no sabe lo que dice. De cualquier forma este punto lo analizaremos con mayor amplitud en el apartado siguiente al mencionar al público y al hablar sobre la recepción de la obra.

Por el momento podemos añadir, como ya lo mencionamos, que el poeta debe ser una persona preparada y con buena memoria; tiene la obligación de abarcar el mayor conocimiento posible del gran campo que engloba la Poesía y saber sobre lo que escribe; debe sobre todo conocerse a sí mismo, conocer a sus semejantes.

Quizá estas ideas de momento suenen un tanto infundadas, pero se irán reforzando conforme avancemos en la investigación. Hegel escribió algunas líneas al respecto: "...se debe exigir

al poeta el conocimiento más profundo, más íntimo y más valioso del tema tratado"(3). Esta exigente petición la veremos cumplida en la producción poética de Bartolomé, específicamente en el poema "A la del sur", el cual será analizado en el último capítulo.

Siguiendo con la misma idea, T. S. Eliot -al referirse a la revolución artística promovida por los poetas ingleses Wordsworth y Coleridge- escribió: "Wordsworth y Coleridge no se limitan a demoler una tradición literaria superada, sino se rebelan contra todo orden social"(4). Esto resulta interesante en tanto se introduce un nuevo elemento: el social. El poeta es visto regularmente (o al menos se tiene esa idea) como un ser antisocial, tal vez como un provocador o incluso como un desquiciado. Otras veces es el incomprendido, el temido o el rechazado.

Tal vez resulte acertado afirmar que al poeta le cuesta trabajo convivir o relacionarse con la sociedad (aunque pudiera haber excepciones), pero sucede que inclusive le es difícil convivir consigo mismo, sufre ante la insensibilidad de la gente que lo rodea, padece por el mundo que agoniza en manos de los hombres sin que ellos se percaten de esa lenta agonía, en particular los hombres de sensibilidad menos desarrollada y de escasa educación.

Es por ello que a lo largo de la historia, el poeta se ha manifestado de manera grupal o individual y ha protestado

contra aquello que los demás callan. Si el poeta se rebela contra el orden social que le parece injusto es porque está convencido que tiene la razón, porque goza de la protección divina que lo compensa en forma de dones.

La Musa, señalan Welles y Warren, arrebató la vista a los ojos de Demódoco, pero le otorgó el don amable de la canción (*Odisea*). Y enumeran una serie de poetas que han sido compensados por algunos defectos físicos que presentaban.

No obstante, planteamos aquí la posibilidad de que en la mayoría de los casos, la compensación se derive por preocupaciones o penas mucho más íntimas e importantes que los defectos físicos; así como la afirmación de que dicha compensación llega a destacarse sólo cuando tras de ella existe un cúmulo de trabajo sostenido. No basta con el talento, es necesario además el oficio.

Otro rasgo del perfil del poeta es el de su amor por la Naturaleza, la ama con sensibilidad y sinceridad; sabe que detrás de toda fuerza poética existe un mito milenarior: el mito de la creación, en el cual la única y verdadera madre de todo lo vivo es la Naturaleza; ésta es vida y el poeta es un ser ávido de vida, amante de la Madre, porque ésta posee diversas figuras que enamoran al hijo (este punto lo ampliaremos en el capítulo tercero con la ayuda de Graves y Aceves).

Retomamos a Eliot para continuar con esta misma idea. Al

hablar sobre Wordsworth y Coleridge, escribe: "...sus pretensiones a propósito de la función de la poesía alcanzarían un punto de máxima exageración en la frase famosa de Shelley: 'los poetas son los ignorados legisladores de la humanidad'. Quizá otros cantantes de poesía dijeron antes lo mismo, pero no querían decir lo mismo: Shelley (para decirlo con una ingeniosa frase de B. Shaw) fue en esta tradición el primero de los diputados por el partido de la Naturaleza."5

Legislar significa dar, hacer o establecer leyes, y es sabido que los legisladores -al menos en algunas sociedades- son los hombres más viejos de la comunidad (también Eliot lo menciona), los justos, los hombres con experiencia y sabiduría. Nos atrevemos a decir que los poetas son justos porque poseen el don de comunicarse con la Naturaleza y la Naturaleza es a su vez sabia y justa. Pero tal encuentro o contacto radica, ante todo, en el respeto y admiración que el hombre tiene hacia un conjunto de grandes y pequeños seres que fueron creados antes que él, que siguen un ciclo vital al igual que él y son la base para la armonía vital, ecológica y ambiental del mundo. En nuestro caso en particular, Efraín Bartolomé, busca integrarse, a ese mundo de la flora y la fauna, a través de una mayor dedicación y conocimiento del mismo.

"La poesía empieza, diría yo, con un salvaje tocando un tambor en una selva, y retiene siempre ese elemento esencial de percusión y el ritmo: hiperbólicamente podríamos decir que el poeta es más viejo que el resto de los humanos..."6

Añadimos el pensamiento de otro gran poeta, Novalis, quien comparte y resume, de alguna manera, las ideas expuestas anteriormente: "El poeta es el hombre real y verdaderamente moral".⁷

Queremos aclarar que no pretendemos ubicar al poeta como un ser perfecto o superior a sus congéneres, sino como un sujeto privilegiado, pues su sensibilidad no tiene igual para rendir culto eterno a la poseedora y dadora de vida: la Naturaleza. Está claro que hay otros poetas que elogian y conviven con la Naturaleza, pero se mantienen al margen de ella al momento de la creación, postura que es respetable.

Eduardo González Lanuza expresa: "El poeta tiene el derecho a equivocarse pero el deber de no hacerlo"⁽⁸⁾. El poeta no es un ser infalible, pero debe buscar el camino del compromiso con lo que hace.

Otro estudioso del tema, Albert Beguin, anota en su libro Creación y Destino que "El poeta no es un ser distinto de cualquiera de nosotros, sólo está más consciente de lo que nos es común, o es más capaz de hacer surgir el pensamiento de ello. (...) La humanidad se ha esforzado por aclimatarse sobre la tierra provisional, y la mayoría está sorda a la poesía que habla de sus propios destinos (...) el poeta es un ser fuera de la ley".⁹

Pareciera surgir una contradicción entre esta última cita y la sentencia de Shelley, pero no es tal, sino por el contrario; el poeta es un ser fuera de la ley, pero de la ley creada por la humanidad, es por ello que el poeta se convierte en el "legislador" ignorado, el cual desea promulgar su propia ley, para que el resto de los hombres la conozcan, y en la medida de lo posible, la compartan.

Habíamos mencionado anteriormente que el poeta tiene una cualidad que lo distingue de los versificadores: la sinceridad, desde mi punto de vista. Y suele ser esta característica una de las más difíciles de simular: por ahí suele descubrirse a quienes presumen de poetas sin serlo.

Yo comparto la idea que Martín Alonso ha expresado en este párrafo, el cual transcribo: "Se distinguen los escritores espontáneos de los hábiles. A los primeros se les conoce desde la primera página por la diafanidad. Los anima un sentimiento cordial para los de su oficio. Creen en un ideal. Tienen a levantar con su esfuerzo los ojos al sol. (...) Los hábiles conceden atención a las preocupaciones corrientes, comparten la opinión de moda, sin prejuicio de evolucionar y de recoger cosechas tardías".10

Ciertamente la alusión de Martín Alonso es genérica, pero se adapta a la concepción que hemos venido exponiendo sobre los poetas. Creemos con firmeza -como ya se aludió en otro punto de

este trabajo- que el mejor juez siempre será el tiempo y que los análisis que se hagan de un poeta o de su quehacer poético no dejan de correr el riesgo ineludible de una apreciación parcial o subjetiva, sin embargo también consideramos positivo exponer las ideas en torno a este tema y someterlas de igual manera al juicio inapelable del tiempo.

Juan Ramón Jiménez escribió que "...el poeta verdadero debe poder responder con su mitad consciente, de lo que escribe su mitad inconsciente, oscuro o claro, absurdo o lógico, natural o extravagante."11

La existencia de poetas verdaderos denuncia abiertamente la existencia de poetas falsos (o simples versificadores), devela una duplicidad de la cual, siguiendo las ideas de Pascal, puede establecerse la diferencia: "Los que hacen antítesis forzando las palabras son como los que hacen falsas ventanas por simetrías: su regla no es hablar justo sino hacer figuras justas."12

Efraín Bartolomé también se ha pronunciado en contra de los escritores que bajo el rubro de poetas distribuyen sin ton ni son -y por desgracia muchos de ellos con gran apoyo editorial- sus "figuras justas", él lo toma como una infidelidad hacia el oficio de ser poeta. No creemos que estos pensamientos sean un exceso o tengan una visión muy romántica, puesto que la diferencia entre los poetas cuya obra trasciende y aquéllos cuya obra muere es real y ha existido desde hace tiempo, y

quizá algunos anhelen ofrecer cierta justificación a este fenómeno.

José Vasconcelos fue tajante con sus juicios en relación a este asunto: "La mayor parte de los instintivos cantadores de sílabas que hacen de la rima un acertijo fácil, pasan sin dejar huella (...) se pierden junto a su obra en el olvido..."¹³

Como vemos hay una corriente crítica en la historia que mantiene la defensa de la pureza y de la dignidad de la Poesía. Vasconcelos invita a ir más lejos aún, él sugiere que busquemos a los poetas verdaderos que lleven nuestra sangre, que hablen nuestra lengua.

El poeta verdadero "...debe evitar caer en otro de los males del intelectual moderno, que es vivir de su pluma. Lo que obliga a producir y producir en cantidad"⁽¹⁴⁾. Y por lo tanto sin calidad; porque el escribir a destajo es maquilar. El escribir Poesía -desde la óptica de nuestro autor- debe ser un servicio divino, un acto venerable que rescate el origen y sus tradiciones. Y a nuestro parecer por los antecedentes del tema y la situación, está en lo correcto.

Efraín Bartolomé opina que los falsos poetas "Se acomodaron dócilmente en el Estado o en la Academia, algunos llegaron a servir en el templo del usurpador Zeus, o más repugnantemente al Dinero. Otros optaron por defender su independencia y se aislaron. Los que no toleraron la soledad se despeñaron en la

locura y sirvieron indignamente; otros ocultaron con trucos y juguetitos de palabras (creyendo que la Poesía es sólo cosa de la lengua) su desdichada carencia de secretos."15

Acerca del valor de la Poesía Pierre Emmanuel apunta:
"...la poesía es una de esas cosas 'sin valor', entendámonos: sin valor negociable, ya que el mundo en que surge sólo es de valor lo negociable."16

Aquí tenemos una de las razones principales por la cual la tradición de la creación poética ha decaído hasta casi llegar a su inexistencia, problema que nos conduce a la producción y proliferación de una poesía aparente, sin trasfondo cultural milenario, poesía que por lo mismo puede perderse fácilmente en el olvido.

Antes de hablar sobre el público o receptor lo haremos sobre la preexistencia de la Poesía en el individuo.

Algunos críticos parten del entendido de que de una u otra forma la Poesía existe dentro del individuo desde antes que éste tenga su primer contacto con ella. Podemos hablar entonces de una preexistencia de la Poesía que despliega varias suposiciones que trataremos a continuación.

Jorge Luis Borges abordó el tema con las siguientes palabras: "Cuando yo escribo algo, tengo la sensación de que ese algo preexiste. Parto de un concepto general, sé más o menos el

principio y el fin, y luego voy descubriendo las partes intermedias; pero no tengo la sensación de inventarlas, no tengo la sensación de que dependan de mi arbitrio; las cosas son así. Las cosas son así, pero están escondidas y mi deber de poeta es encontrarlas."17

Apreciamos que Borges cree en la preexistencia conceptual de las cosas que escribe, y aunque tal existencia previa no queda delimitada si es interna o externa -hecho que no es importante por ahora- nos permite suponer que esa experiencia es compartida por otros poetas, lo cual es aceptable y entendible.

Henri Bremond, por su parte, se pregunta: "¿Es la poesía dependiente de la poética, o poética y poesía lo son del poema? Si preexiste a la obra y a sus leyes, entonces existe ante todo en nosotros mismos"(18). (El subrayado es mío). Esto significa que se establece o que puede llegar a establecerse una relación directa entre el poema y el lector, por la razón de que el lector -en tanto hombre y ser humano- ya poseía en sí mismo la disposición anímica para dejarse aprehender por el poema.

González Lanuza expresa que "En poesía sólo existe el estado naciente, el estado de creación pura e ininterrumpida. (...) La poesía, en cambio, es una especie eucarística que alimenta en lugar de ser alimentada"(19). Agrega que "El Moisés" ya existía en el mármol, ya estaba contenido dentro del bloque de mármol: estaban prefiguradas sus formas; y que Miguel

Angel no fue el creador de "La Piedad", sino su 'revelador'.

Agreguemos la idea de que la Poesía sólo existe en estado naciente, idea que también sostiene Efraín Bartolomé.

En algunas de las entrevistas que consideramos más interesantes por su contenido sincero y espontáneo recogimos las siguientes sentencias, tanto de Bartolomé como de algunos de sus críticos o reseñistas:

Iniciaré con una cita de Pascal quien desde su época proporcionó sentencias que ahora compartimos: "Un poema verdadero produce conmoción (...) el lector entra en contacto con el autor, con las vibraciones de ese autor, (...) hace que el hombre redescubra su alma."²⁰

"Creo que todos los poetas auténticos, a su modo, son inaugurales; ellos descubren nuevamente y a cada instante la vibración oculta en los elementos y en las criaturas del origen: el agua, el fuego, el aire..."²¹

"En sus escrituras la resurrección es un acto casi cotidiano."²²

"La poesía de este hombre es un ojo por donde el que atisba encuentra (...) la iluminación de los más primarios elementos -agua, tierra, fuego, aire- cuya amalgama nos induce magistralmente en el territorio de los animales y las plantas

(...) esa naturaleza le quedó enraizada en su memoria con el peso de un deseo inaudito."23

Con el apoyo de las citas anteriores podemos decir entonces, que el efecto poético tiene como objetivo el permitir al hombre, a través de la lectura, un acto de reencuentro, de remembranza, de evocación y redescubrimiento consigo mismo, porque él también es origen, también es elemento primario y contiene en su interior la iluminación para reconocerse como tal; porque si las actividades cotidianas de la vida moderna lo orillan a olvidarse de su génesis, siempre encontrará en la Poesía el camino de regreso. (Este tema lo veremos con mayor amplitud en el siguiente capítulo al hablar de la relación entre la naturaleza y Poesía, la Diosa y el poeta).

B.- EL PÚBLICO

Consideramos al público un factor determinante dentro del sistema de comunicación que presupone la literatura. Abordaremos brevemente este tema basándonos en la Teoría de la Recepción de Hans Robert Jauss.

"Creado por Karl Mannheim, el concepto de 'horizonte de expectativas' fue introducido en la filología por H. R. Jauss. Jauss lo emplea sobre todo para los géneros literarios: la obra

literaria que se presenta como perteneciente a un determinado género literario, se coloca en un horizonte de expectativas que se ha formado el lector -el culto- por su familiaridad con ese género."24

Entonces cabe pensar que el lector presupone las características de la lectura que va a realizar dentro de un cierto género. Si bien este aspecto, de entrada, facilita la relación autor-obra-lector, no es el único contenido en el seno de esta teoría.

Asimismo Jauss procura situar el texto dentro de un horizonte histórico, el cual es el contexto de significados culturales en el que se produjo la obra. Para que se logre la comunicación entre autor y receptor, el lector debe tener presentes los mismos significados culturales que el autor; de no ser así, el lector debe buscar el apoyo de obras críticas para familiarizarse tanto con el sociolecto como con la cosmovisión del autor para entablar la comunicación y acceder a la comprensión del texto. Esto sucede con más frecuencia cuando el lector se enfrenta a la literatura del pasado. Afortunadamente Efraín Bartolomé es un poeta contemporáneo, aunque no por ello desdénamos las obras críticas con el objeto de lograr una mayor aprehensión y deleite de su Poesía.

Jauss propone la creación de un nuevo tipo de historia literaria, centrada no en autores, influencias, o corrientes, sino en la literatura, tal como es definida e interpretada por

sus diversos momentos de recepción histórica, es decir, tomando más en consideración al público.

"En el factor del público ve él (Jauss) un aspecto descuidado por los métodos de la historia de las ideas, sin cuya consideración no se puede determinar la verdadera historicidad de la literatura. 'En el triangulo de autor, obra y público, el último es no sólo la parte pasiva, una cadena de puras reacciones, sino incluso nuevamente una energía formadora de historia'"(25). Con esta propuesta comprendemos que el autor debe sentirse obligado a comprometer a su público, a conmoerlo y motivarlo.

J. P. Sartre afirma que en la elaboración de la obra el autor tiene en cuenta al "público en potencia", e incluye en la obra una imagen de aquellos para quienes escribe. Quizá esto en nuestros días no sea del todo exacto, pues la difusión de un libro es casi indeterminada, por lo que el autor es probable que nunca sepa para quién escribió o que quede sorprendido al percatarse de quiénes son sus lectores. Debemos, no obstante, darle también su lugar al lector, al público -aunque cada vez sea más reducido su número-, y presuponer que si sabe "leer", no leerá cualquier libro.

Harald Weinrich -seguidor de las ideas de Jauss- cita unos pasajes del libro de Arthur Nisin La literatura y el lector, (París, 1959), de los cuales retomamos la cita siguiente: "...la obra no existe en las páginas impresas de un libro, sino

que 'se realiza' como tal obra en el lector. (...) La obra que perdura está en un diálogo constante con los lectores de las diferentes épocas históricas."26

Sin embargo, no todo es tan fácil como lo describe la teoría. En la práctica nos encontramos con situaciones como la que expresa Martín Alonso: "La tragedia para el escritor contemporáneo consiste en que el público pide noticias y no pedazos de alma."27

Lo más importante en este proceso que hemos venido desarrollando es la comunicación que se logra cuando el público accede a la obra. El poeta quiere comunicar su punto de vista individual de un conjunto de valores o ideologías (en un sentido semiótico) que son elementos configuradores de una cultura y que el lector interpreta a partir del conocimiento que tiene de esos valores compartidos.

Carlos Bousoño nos aclara que "...lo que se comunica no es, pues, un contenido anímico real, sino su contemplación. (...) Si el poema comunicase lo que siente, cuando el autor escribiese que le dolían las muelas, le dolerían las muelas al lector"(28). Pero sí se comunica la evocación del momento, y tal momento evocado puede revivirse.

El Poesía es 'reveladora' de emociones o contenidos espirituales. A través del poema logra una comunicación con "algo" que lo sobrepasa. El lector encuentra precisamente en el poema

lo que estaba buscando -el elemento sorpresa-, el poema se revela, se entrega, se desenvuelve frente a los ojos de un receptor sensible: el lector abre sus sentidos y sentimientos para obrar prodigios, o simplemente para sentirlos.

CAPITULO TRES: EL POETA Y EL MITO

En este capítulo revisaremos de manera general las "influencias" o la compatibilidad que ha tenido Efraín Bartolomé con otros poetas, lo que piensa sobre la Poesía, cómo la vive, cómo la siente, cómo se entrega a la creación; y hablaremos asimismo del apego de Bartolomé a la doctrina teórica de Robert Graves sobre la gramática histórica de la Poesía y el respeto que le infunde la Diosa Blanca.

A.- INFLUENCIAS

En la introducción del libro Lascas de Salvador Díaz Mirón leemos el siguiente fragmento: "El hijo de mi espíritu es intensamente peculiar y sincero, y se muestra confiado y sin miedo. No teme a los dragones de la envidia, porque no es Hércules; y, si lo fuera, los monstruos pretenderían en vano ahogarlo en su cuna. (...) A fuerza de padecer calumnias, he resultado inmune a las detracciones, como Mitridates a los venenos, por costumbre de tomarlos. Tranquilamente esperaré, dando los últimos toques a otras páginas que no tardarán en salir a probar fortuna. Termino el breve preámbulo mirando el Sol caer por detrás de una especie de símbolo: el nauhcampatépetl, que, como macizo y presuntuoso impulso, levanta sobre su

cima que toca el cielo, una gran piedra desasida y tosca."1

Díaz Mirón se nos presenta como un ser sensible pero seguro de sí mismo y de su actividad, decidido a encarar las situaciones como el destino las ofrezca. En pocas líneas hace mención de dos figuras procedentes de la mitología clásica, esto significa respeto y admiración por los mitos grecolatinos, ya que incluso compara su situación con la de algunos personajes antiguos. También habla de "el hijo de mi espíritu", forma mediante la cual espiritualiza su persona y por añadidura su creación. Lo espiritual permite el acceso a la producción poética. Por último se despide de su público haciendo alusión a "una especie de símbolo": una montaña imponente, alusión que deja al descubierto el apego y la admiración que siente hacia la Naturaleza; escribe sol con mayúscula, dándole personalidad al astro.

Ahora pasaremos a Bartolomé. Las características mencionadas anteriormente coinciden con el pensamiento del poeta chiapaneco. Efraín muestra -en su producción poética y en su vida cotidiana- un gran interés y respeto por la cultura grecolatina y en especial por la mitología griega. Los innumerables mitos y aventuras de sus héroes, dioses y semidioses lo apasionan y atraen a tal grado que en la medida de lo posible procura retomarlos y adaptarlos a su vida de hombre cosmopolita del siglo XX.

Bartolomé expone, basado en la doctrina de Graves, que la

creación se logra, se fecunda, cuando el ser divino responde a la invocación del poeta. El poeta es autor del poema, pero lo es porque hubo una respuesta divina y su esencia, la Poesía contenida en el texto, es producto de algo espiritual, de una comunicación con lo sagrado.

Efraín Bartolomé ama y venera a la Naturaleza (lo mismo hizo en su tiempo Díaz Mirón). Aquí influyen varios factores que desarrollaremos con mayor amplitud en el segundo apartado de este capítulo, sólo mencionaremos por ahora que esa actitud hacia la Naturaleza es una constante en su poética.

Con la somera comparación que realizamos arriba podemos dar por sentado que las ideas de ambos poetas son similares; su manera de percibir el mundo y la búsqueda de la Poesía los orilla a comportarse de modo similar; su irrenunciable acercamiento al silencio los invita a esperar, convencidos en lo que hacen, la respuesta, aunque ésta, aclaramos, no se presenta en todos los corazones, sino en aquellos que son propicios a la creación. Tomamos como modelo de comparación a Díaz Mirón porque Bartolomé se regocija con la lectura de la obra del veracruzano, además por ser un autor del sureste mexicano y porque es uno de los que ha contribuido a la formación literaria de Bartolomé. No pretendemos que se tome su vida y obra como un modelo universal.

Otros poetas que han influido, en cierta medida, en el autor de Ojo de Jaguar son: Homero, William Blake, Rubén Darío,

Leopoldo Lugones, José Martí, Fernando Pessoa, Federico García Lorca, Jaime Sabines y Robert Graves. Sin embargo, estos autores, que han mostrado cierto peso o influjo en Bartolomé, han quedado perfectamente asimilados por el poeta. Cuando Magali Tercero lo entrevistó para la revista del Instituto Chiapaneco de Cultura, a la pregunta de cuáles eran sus influencias principales, Efraín contestó: "'¿A quién debo imitar para poder ser original?' se preguntó Darío, 'pues a todos' era su respuesta. Traté de seguir ese camino y creo que lo hice disciplinadamente..."2

B.- LA VOZ DEL POETA

En este apartado vamos a exponer las palabras del autor extraídas de entrevistas y conversaciones personales, así como los comentarios (escritos y orales) de algunos reseñistas para acercarnos a aquello que piensa Bartolomé sobre su situación personal en relación con la Poesía.

Iniciamos con la siguiente sentencia del bardo chiapaneco: "La poesía es la invocación de la Gran Diosa desde lo más profundo del corazón humano."3

Invocación es un llamado de auxilio o petición que realiza el hombre a un Ser Supremo. Se entiende también como el fragmento del poema donde el poeta clama por inspiración a los dioses o presenta algún ofrecimiento o petición semejante. En

este caso tomamos la primera acepción. El Ser Supremo es la Gran Diosa, una deidad femenina, omnipotente, con amplia variedad de nombres; y tal llamado lo realiza el poeta desde un corazón que está preparado para efectuarlo, que posee la suficiente sensibilidad y fuerza. El poeta se convierte en el medio de comunicación entre el hombre y el Ser Supremo, y el poema es el medio a través del cual se manifiesta el Ser Supremo al poeta exclusivamente.

La relación entre el poeta y la Gran Diosa se caracteriza por la fidelidad, la disciplina y la veneración del primero.

"Para el poeta no hay más autoridad en el Universo que la Diosa Triple"(4). "Si la Diosa responde en un poema, el lector y el poeta redescubren su alma."⁵

Efraín Bartolomé cree firmemente en esta tradición poética que concibe a la creación como un ritual: "Inspiración significa la presencia repentina de la Diosa ante el poema que la invoca. Esto produce un estado insoportable de tensión interna y externa, conductual y cognoscitiva"(6). El estado alterado de la conciencia, desde un punto de vista de la psicología conductual es la manifestación clara de lo que comúnmente se denomina inspiración.

"Uno no sabe nunca cuándo será tocado. Con esa incertidumbre se vive siempre al servicio de la Poesía (...) Y es esta sensación de vivir en fronteras huidizas la que te mantiene

vivo con mayor intensidad. Vivir así lo justifica todo: sin que te importe el momento en que mueras. (...) Cuando la Musa responde en un poema, la Mujer abandona el rebaño de hembras y se transforma en la Hembra. Ante el poema surge el escalofrío porque a través de la Poesía la gente mira realmente."7

De acuerdo con la poética de Bartolomé, el poeta sólo tiene la obligación de ser absolutamente puro en su invocación a la Diosa. El poeta debe estar apto, dispuesto para que se dé la comunicación. Debe promoverla. Refugiarse en secreto, hablar con la Naturaleza, buscar sus símbolos, vivir el erotismo (no la sexualidad), desurbanizarse, concentrarse. En lo personal pienso que cada autor debe conocerse bien así mismo y buscar la manera de explotar al máximo su capacidad creadora, y en este caso si Bartolomé ha escogido este camino, es correcto que no se aparte de él.

En relación con el erotismo y la sexualidad -de acuerdo con Bataille- la diferencia entre uno y otro radica en esa "...investigación o búsqueda psicológica independiente del fin natural dado en la reproducción"(8). La reproducción se opone (en cierta medida) al disfrute erótico, como afirma Arredondo: "Los grandes amantes no tienen hijos (...) La pasión que lo llena todo no obedece a las leyes de la naturaleza sino a las del Espíritu".9

En el tercer apartado de este capítulo revisaremos las diferentes figuras que tiene la Diosa para enamorar al poeta.

Ya en el capítulo segundo hablamos de la idea que comparten varios autores en cuanto a la relación existente entre la Poesía y lo original, lo primigenio. Añadimos aquí dos fragmentos para reforzar este punto que forma parte de la poética de Bartolomé: "El verdadero poeta -anota Rafael Cáceres-, como Efraín Bartolomé, busca y se adentra en el empeño de escuchar (...) el sonido, las sílabas mágicas de la palabra fundadora del universo; en hacernos oír ese balbuceo originario."10

Y al hablar sobre los poetas auténticos, expone Lavín Cerda: "...descubren nuevamente y a cada instante la vibración oculta en los elementos y en las criaturas del origen: el agua, el fuego, el aire..."11

El poeta está ligado a una constante búsqueda interior que lo remonta al origen, a la creación, y tal vez lo haga de manera intuitiva, inconsciente incluso, pero al fin regresa de nuevo al momento en que él y la Naturaleza se confunden, son una misma cosa.

El poeta busca lo que fue, lo que se fue, y en ese anhelo permanente, a veces nostálgico, en esa comunicación con el silencio, evoca el tiempo, y convierte al hombre en la parte de Ser Universal que le toca.

Efraín Bartolomé comparte con los hombres este sentimien-

to, esta evocación a través de su Poesía, que le sirve al mismo tiempo para hablar por su prójimo, con su igual, de lo que todos sentimos pero que no somos capaces de expresar. El hombre cuyo corazón escucha la voz del poeta, se siente parte de un Todo infinitamente superior a él, se integra a un grupo, posee la cualidad del goce estético y su vida es compatible con la Naturaleza.

Deseo, dice Bartolomé, "...mostrarle al hombre de la calle su condición divina, decirle, esto que un ojo afilado ve, lo miras tú también. Esto que siento, lo sientes tú también, siéntelo. Estás vivo. Eres más que tú mismo: eres parte del ser"(12). Eso se logra con Poesía, ésta también mueve montañas. Lamentablemente la comunicación se da en un margen muy reducido. Incluso dentro del círculo de lectores muchos quedan excluidos de ella por múltiples razones, una de las cuales es quizá el desconocimiento de la poética, del pensamiento introspectivo y de la fidelidad a la Diosa Blanca, en este caso del autor que se estudia. En definitiva el conocimiento de la poética de un autor sirve para un mayor acercamiento a la obra, sin que sea obligatorio que la formación "poética" del autor y el lector sea idéntica.

Efraín nos recuerda que sólo la Diosa decide si responde al llamado de su seguidor y comenta por ello: "Mis libros no son trabajados, me son dados"(13). Explica que no se puede escribir un poema por encargo, sino que es preciso sentir un estado excepcional de la conciencia, que puede llamarse inspi-

ración, aunque no a todos les guste ese nombre.

El poeta tiene la obligación de buscar a la Poesía en todo tiempo y en todo lugar. Pablo Neruda dijo que la Poesía se encuentra en la gota de agua que pende de la sortija de oro que es la coronilla dorada de látex de un condón tirado en cualquier playa. Decimos que la Poesía es al mismo tiempo rebelión y revelación. Estamos absolutamente de acuerdo con la fuerte imagen de Neruda, la Poesía se rebela contra lo establecido, lo redescubre y descubre la novedad.

Cuando se le ha preguntado a Efraín Bartolomé sobre el tipo de recursos técnicos que utiliza al escribir ha respondido: "Ninguno. Porque nunca o casi nunca pienso en los recursos técnicos cuando escribo un poema. Trato, eso sí, de estar aprendiendo todo lo posible sobre la técnica poética para que cuando surja ese estado alterado de la conciencia que se llama Inspiración, en el cual creo, la dicción poética sea lo más fluida posible. (...) En esto estriba, creo, la gracia de la técnica: en borrarse a sí misma, en no firmar sus obras."¹⁴

Enseguida pasaremos a revisar en forma sucinta la función salvadora de la Poesía, para contrastarla de inmediato con la posibilidad de ver a la Poesía como una maldición, y finalizaremos este apartado con el punto de la Poesía y su relación directa con el mito.

Albert Beguin, en el libro ya citado, habla sobre esa

función salvadora de la Poesía al apuntar que el poeta crea un mito, entre otras cosas, para explicar aquello que no tiene una solución viable. Este mito cumple una función salvadora, el poeta inventa para redescubrir, para encontrarse, ya sea con el origen de una tradición, ya sea con el conflicto trágico que expresa la novela o el poema. "Y por eso mismo siempre es, en cierto sentido, el mito de la creación. (...) que responde a la angustia esencial de un espíritu..."(15) Con estas palabras vemos que todos nuestros planteamientos van tomando una sola dirección y se conjuntan en conclusiones semejantes, las cuales retomaremos en el apartado correspondiente.

Por su parte, Marco Antonio Campos asegura que en la Poesía de Bartolomé, sí hay una salvación presente para el hombre de este mundo. A tal aseveración responde el autor: "Lo que Campos ha dicho es que mis textos parecen afirmar que sólo el amor y la Poesía pueden salvar al hombre de este mundo. Estoy de acuerdo porque el amor y la poesía son lo mismo".¹⁶

Y si nos tuviéramos que preguntar, ¿de qué será salvado el hombre?, podemos contestar que de todo aquello que atente contra su dignidad física o moral.

No pretendemos mostrar a la Poesía como una religión, pero sí como una creencia, como un auto de fe que merece culto y respeto. Como arte y como elemento estético nos quiere a todos -exclama Efraín Bartolomé- más puros y más libres.

Ahora bien, aunque parezca contradictorio, la Poesía también es vista -por algunos poetas- como "una maldición", como "un animal mortal", esto se debe a que es polisémica, polifacética y de variadas definiciones (como lo vimos con amplitud en el primer capítulo).

Juan Ramón Jiménez escribió que la Poesía pura puede encontrarse con la podredumbre exterior, es decir, con los vicios, la corrupción, los deshechos naturales, incluso con la muerte y la descomposición que conlleva.

Cáceres señala que la obra poética de Efraín Bartolomé "...nos enseña que la poesía es como una maldición, una señal que se trae en la frente como la de Caín"(17) y nos recuerda que puede brillar con la luz del Cielo o del Infierno según sea mirada.

Pero las palabras que consideramos más adecuadas para el caso son las del poeta chileno Hernán Lavín Cerda: "La poesía es como un animal mortal. Se encuentra en los hospitales, en los enfermos, en las cárceles, en los prostíbulos. Pero hay que salir a buscarla: en los condenados, en las guerras, en la muerte, en la putrefacción, ¡pero también es humor!"¹⁸

Claro que también es humor, hilaridad, ironía.

En la Poesía de Bartolomé se conjugan a lo largo de su

obra el humor y la destrucción, el amor y el dolor. Se conjugan la dualidad del bien y el mal contenida en el hombre, expone problemas como el incendio en la selva chiapaneca y propone soluciones, éstas no en forma directa, pero sí a través de atmósferas poéticas contenidas en sus poemas que llevan indefectiblemente a la reflexión y, en el mejor de los casos, a una toma de conciencia que se traduzca en una postura definida ante acontecimientos reales. Es necesario, claro está, una lectura plena, consciente y profunda para entenderlo, para adentrarse en lo que él comprende por la función de la Poesía: mostrar a los hombres su dimensión divina.

Desde la antigüedad el bosque fue para el poeta un símbolo sagrado, el poeta estaba en la búsqueda constante de la oscuridad, de la soledad, del silencio. "En la antigüedad el poeta cumplía una función curativa en su sociedad. La estúpida Modernidad atentó contra esta condición y algunos poetas lo permitieron: permitieron que fueran vejados los símbolos sagrados. El bosque sagrado fue convertido en aserradero; la serpiente, el león y el águila fueron llevados al zoológico o a la jaula del circo. (...) La lengua del Oráculo se negó a hablar con los hombres."19

Pero el mito al que alude Bartolomé está fuera del tiempo, la Diosa Blanca se manifiesta en un tiempo fuera del alcance de los hombres, en una antigüedad que permanece como tradición entre los escasos poetas que se reconocen como sus seguidores.

C.- EL MITO

En este apartado abordaremos el mito de la Diosa Blanca, el de su existencia y sus funciones, para lo cual revisaremos el concepto de mito desde diversas ópticas.

En el libro Las islas inacabadas, Ledo Ivo se pregunta si existe en el poeta una evolución poética personal y una depuración estilística que se vaya dando con el tiempo. Su respuesta es afirmativa y la sostiene explicando que esa evolución se logra por el esfuerzo técnico, el incremento en el aservo cultural y el rigor poético. Añade que tanto la madurez del hombre como la nostalgia pueden influir en esa evolución, en caso que el poeta anhele revivir tiempos pasados. Enseguida se pregunta porqué la creación poética está unguida por la "mentira" y contesta que por qué la Poesía se hace con imaginación, con fantasía, con fábulas, -y nosotros agregamos- con mitos.

Puede suceder que el poeta ignore, o sepa tan sólo de manera intuitiva, qué tan cercana está su creación del género humano y de la génesis del mismo. Jakobson expone en Lingüística, poética y tiempo un planteamiento breve sobre el asunto que estamos tratando: "...gracias a las investigaciones de antropólogos que han asimilado los principios metodológicos de la lingüística, como James Fox, descubrimos la existencia de una estrecha relación entre el paralelismo de la poesía y el de la

mitología, el rito comprendido."20

Vemos entonces que los caracteres poéticos tanto de la fábula como de la Poesía poseen significados primarios que datan de una misma fuente: la necesidad de otorgar formas, propiedades y explicaciones a los sujetos y fenómenos. Estos caracteres fueron transmitidos de manera verbal y usando la memoria por pueblos enteros.

Así podemos comprender porqué Aristóteles en su Poética (I, 1451b 24) da a la palabra mito el significado de "relato". Al mito en la antigüedad se le atribuyó el significado de "verosimilitud", se le otorgó la noción de algo "creíble", aunque no precisamente demostrable; era sobre todo, utilizado como método de persuasión. De igual manera la retórica en la Antigüedad clásica era utilizada como método de persuasión, para convencer, por ejemplo, del "buen" uso del lenguaje.

En las sociedades ágrafas el lenguaje es un mito y la Poesía da respuestas a las dudas del destino.

Barthes en sus Mitologías expone la siguiente definición: "El mito es un habla, porque el mito constituye un sistema de comunicación, un mensaje, (...) el mito no podría ser un objeto, un concepto o idea; se trata de un modo de significación, de una forma..."(21) -aclara el autor- con límites históricos, sociales y otros. Asimismo señala Barthes que él define cosas, no palabras.

En esa misma línea se cuestiona si entonces todo lo hablado puede ser un mito: "Yo creo que sí, porque el universo es infinitamente sugestivo. Cada objeto del mundo puede pasar de una existencia cerrada, muda, a un estado oral."22

Apreciamos, por lo tanto, que la interpretación colectiva y ultratemporal que se le da a aquello de lo cual se habla y a todo el conjunto de versiones sobre un asunto, es un modo de significación del mito.

La Poesía contiene objetos y asuntos que pasan de un estado pasivo a un estado oral regulado por un lenguaje que de alguna manera mantiene caracteres mitológicos. La estructura de este lenguaje la tiene el poeta, él es el generador de la transformación o del tránsito de un estado a otro.

Explica Barthes que el habla mitológica es un mensaje y como tal puede estar formado por códigos, escrituras, tablas, jeroglíficos -y agregamos- vasijas, jarrones, papiros, etc. Lo importante es tener en cuenta que "...los objetos podrán transformarse en habla, siempre que signifiquen algo."23

"Para el poeta -escribe González Lanuza- no hay una realidad 'dada', sino una fluencia que se está 'dando' y en cuya manera de darse el taumaturgo puede influir de modo decisivo."24

ESTI TEMAS NO DEBE
SALIR DE LA INDIVIDUALIDAD

El poeta se enfrenta a una realidad maleable, a una sociedad cambiante, a una época de continuos cambios religiosos que afectan las creencias milenarias heredadas por la tradición a través de los escritos de los primeros poetas. Consideramos que la influencia del "taumaturgo" debe enfocarse principalmente a mantener esas creencias, a hablar de ellas en sus textos. Aunque algunos poetas pueden apegarse al contenido mitológico de la modernidad.

Vemos entonces que los temas de la Poesía pueden ser infinitos y se pueden tomar de todas las épocas y todas las culturas, sin embargo Robert Graves propone que sólo hay un tema.

Al hablar de los bardos galeses, Graves, menciona que con ellos se inició la tradición de memorizar el cuerpo del poema, tradición que duró hasta el siglo X. Estos poemas, en su mayoría, tenían como tema central -o en poemas anexos- algún pasaje de la mitología nórdica, o poseían algún enigma como por ejemplo el "Romance de Taliesin". A través de los siglos la cultura popular inglesa mantuvo el mismo sistema festivo que los antiguos celtas y con el tiempo esta herencia racial fue difundida a través de la Poesía. Por lo tanto, toda poética que contenga implícita alguna invocación, mención o alusión a una deidad contenida en la fábula antigua, lleva implícita la alusión al Único Tema -el de mantener viva una tradición-, el cual favorece al poeta con la convivencia y asimilación de los mitos

inmemoriales.

Asimismo, aclara Graves que él "...emplea la palabra mito en su estricto sentido de iconografía verbal, sin el sentido derogatorio de ficción absurda que ha adquirido."25

En relación con la iconografía, Eco trae a cuenta una exposición que nos parece puede servir de apoyo. El apunta que los artistas han intentado en forma continua introducir equivalentes icónicos de situaciones intelectuales y emotivas, se ha buscado saturar de significados simbólicos una imagen, o utilizarla como símbolo de determinadas situaciones.

Sin embargo, la Poesía contemporánea ha desarrollado "una simbolización cada vez más subjetiva, privada" y por lo mismo más ajena y difícil de decodificar, pues al no ser colectiva, el individuo carece de puntos de apoyo para continuar en el intento por establecer una comunicación.

Así, sólo el lector que encuentra una identificación con el autor a través de convergencias íntimas, puede compartir dicha simbolización. El poeta puede poseer un repertorio simbólico amplio o reducido, tradicional o no, pero en caso de ser un repertorio del pasado, lo que se hace es "proporcionar nueva sustancia simbólica a viejas imágenes míticas", esto a través de la Poesía.

Por ejemplo, Belili es una vieja imagen mítica, más

antigua que la Diosa Blanca de los celtas, cuya aceptación en la cultura celta fue gratificante y la función de ésta última terminó por ser muy específica y atrayente para sus seguidores.

El referente visual de la Diosa Blanca es el astro celeste y nocturno de la luna, pero también se representa como quimera, cerda, vaca o yegua, de manera indistinta, ya que para el conocedor del mito siempre será fácil identificarla.

Cabe recordar que el personaje de un mito clásico es eterno e inconsumible, él ya ha sido consagrado con alguna aventura o acción ejemplar y aunque tome diversas formas o figuras permanece siempre vigilante para aquellos que buscan identificarse con él.

Cuando en la Europa antigua todavía no se introducía la noción de patriarcado, la Gran Diosa era considerada como inmortal, inmutable y omnipotente. Madre de la vida, de las cosechas y de la sabiduría. Tenía amantes por placer, no para dar un padre a sus hijos. Era temida, adorada y obedecida; la matriarca convertía su habitación en el centro de la sociedad y su misterio primario fue la maternidad. Sus símbolos celestiales eran el sol y la luna. Además las tres fases de la luna se asociaban a la de la edad de la mujer: la luna nueva, doncella; llena, ninfa; menguante, anciana. El ciclo solar del año recordaba el ascenso y el término de sus fuerzas físicas; primavera, la doncella; verano, la ninfa; invierno, la arpía. Así se le vinculó con los cambios estacionales en la vida animal y vege-

tal. Después se le identificó con otra triada: la doncella del aire, la ninfa de la tierra y la arpía del inframundo. De todas estas analogías míticas surgió el carácter sagrado del número tres.

La existencia de la Diosa está sustentada en las culturas hebrea, griega y celta y su relación y similitudes consisten en que las tres fueron civilizadas por el pueblo egeo, al cual vencieron y absorbieron.

Este mito tricultural no necesita traducción de su contenido o pensamiento; es un modo de pensamiento en sí mismo y así hay que aceptarlo para comprenderlo.

Efraín Bartolomé canta la trayectoria de la Diosa, sus analogías y asociaciones en Música Lunar, pero más que nada escribe del temor que infunden el poder y la fuerza de la Diosa.

En Ojo de Jaguar hace algunas alusiones al concepto, pero un tanto más intuitivas que conscientes, no obstante todo su pensamiento como poeta, sus actitudes en su vida laboral y cotidiana y su manera de ver el mundo están regidos por las pautas que marca este mito.

El conviene en que aquello que verdaderamente beneficia más a un poeta es la sabiduría, la cual conlleva por supuesto, el conocimiento y comprensión de los mitos, porque de ellos

nace esta propuesta y acto de convicción.

El poeta tiene que recurrir al pensamiento mítico como única posibilidad de otorgar significación al asombro y como único instrumento del cual dispone para enfrentarse a un mundo nuevo cada día, con cosas sustituidas por el hombre mismo. Con la Poesía le es permisible escuchar el eco del universo y desarmar o desglosar el efecto trágico, como por ejemplo, el del incendio infinito de una selva.

CAPITULO CUATRO

A) Transcripción del texto:

ALA DEL SUR

La gran selva dormida:
gritos bramar de monos
crujir de ramas leves
y un silencio magnífico después
Desde la fronda
un billón de ojos miran el estrellado cielo:
su reflejo

El ancho río fluye como una vena dulce en la espesura

La densa noche tropical
y su vaho amoroso
bajo la blanca Luna

*

¿Cuándo vendrá?

Te ofrezco nueces secas
flautas pobres encendidas palabras
flores débiles

¿Cuándo vendrá la lluvia?

La tarde gris corteja a los relámpagos

Escuchen cómo canta el ave de la Luna.

*

Del magno tronco herido por el rayo
brotó el rojizo manantial.

*

Rama de luz estéril
la mañana golpea las ijadas del Fuego

La rabia crece al interior del más carnoso fruto

¿Quién galopa en el lomo del incendio?
¿Quién grita? ¿Quién aúlla?
¿Quién hace arder el esplendor el brillo

Y las guacamayas volaron un rato junto a la copa del ramón
pero no dejaron el nido con huevos que se derrumbó
ni murieron solas las crías desoladas que nadie escuchó

Y con los colores de la guacamaya
toda lengua llameante se coloreó
y el feroz incendio se incendió.

*

Los frutos generosos: el mamey el zapote las anonas
la pomarrosa de aliento afrodisiaco y la guanábana sensual
sintieron las primeras oleadas del humo y del calor
y poco a poco se doraron
y poco a poco se partió su piel
y los frutos gotearon desde sus rajaduras una miel amorosa
(pero su miel otrora fresca hirvió
lamida por las lenguas insaciables del Fuego)

Los frutos dieron humo se secaron
y empezaron a arder con amargas llamitas azulosas y verdes

Luego cayeron con un ciego rencor
al río rojo de las brasas.

*

Los micos de noche tuvieron tos
El ma'x y el ba'ts cayeron asfixiados
Desde lo alto del humo hasta las brasas se derrumbaron
Cuando tocaron brasa ya su pelambre se había quemado
En las brasas quedaron los cuerpos retorcidos y reventados
Se hacía blanca su sangre negra
Sus huesos blancos se ennegrecían
Y a carne asada oían la tarde y la ceniza.

*

Se hizo brasa la mano de cinco dedos
y las nobles barbas del mono aullador.

*

Y el pantano más grande se secó

Y el cocodrilo se coció
Y la tersa superficie de la laguna hirvió
Y el pequeño caimán se deshidrató
Y el tapir ciego perdió la orientación
y se arrojó entre el humo y se trabó
en las ramas rojizas del incendio
que lo quemó.

*

Se incendió regiamente la palma real
Se incendiaron la jimba y el chacaj
Se quemaron el guanacaste y el corozal
Ardieron la caoba colosal
los contrafuertes de la ceiba
el rojo cedro y el canshán

El humo traía a veces
ráfagas de pimienta
y de copal.

*

Ala del sur: herida ala sombría
Ala quebrada en varios fragmentos con un palo
Ala golpeada por la piedra
o la bala

Ala de la agonía
Ala que ya no vuela
Ala rota
Ala mía.

B) Macrotexto

Ofrecemos en este capítulo el análisis del texto "Ala del Sur" esperando encontrar y con ello mostrar tanto el pensamiento, así como algunos de los recursos poéticos más frecuentes en la escritura de Efraín Bartolomé.

Desde luego que las explicaciones que exponemos aquí, no excluyen en ningún momento la posibilidad de admitir variación o ampliación en las interpretaciones que proponemos.

El tema y el estilo del poema se presentan en forma homogénea a lo largo del mismo. Hemos transcrito anteriormente el texto íntegro pero iremos incluyendo de nuevo el poema por estrofas para después de éstas desglosar el comentario que corresponda.

La división por secciones o estrofas la hemos seguido a partir de la puntuación original, tal cual la presenta el autor en el libro.

Consideramos que un poema se debe presentar únicamente aislado para su estudio y quizá ni siquiera en tal caso. Sólo está separado momentáneamente de su contexto original, por lo que se hace necesario el conocimiento de la procedencia del poema.

La edición príncipe de Ojo de Jaguar data de 1982 y la segunda versión aumentada -con la cual trabajamos- es de 1990, ambas publicadas por la UNAM.

En 1985 el autor escribió un poema largo compuesto de tres partes: "Tatuajes en el agua", "Intermedio con cinco cocodrilos" y "El agua desdichada" y comenta al respecto: "Supe, al concluirlo que tocaba las mismas fibras que Ojo de Jaguar. Sentí que había escrito otra parte del mismo libro: una zona de mí que no había sido nombrada". (1)

El libro en cuestión está dividido en seis partes: "Selva adentro", contiene tres poemas; "Tiempo de agua", contiene seis; "Donde habla la ceniza" y "Corte de café" un poema cada uno con el mismo título; "Tatuajes en el agua", tres poemas y "Ala del Sur", que viene a ser la última parte y también el último poema, es el más extenso del libro.

La suma de textos que conforman este libro representan el

macrotexto, pero este macrotexto establece una relación a un nivel ideológico con los otros libros de poemas del autor. Y es preciso ubicarnos en el contexto original para proceder con el análisis y su explicación.

Inmersos en dicho contexto podemos así adentrarnos en la intertextualidad del poema y realizar la *ars combinatoria* que permite la interpretación.

C) Anotaciones previas

Lo primero que salta a la vista al iniciar la lectura de Ojo de Jaguar es el siguiente epígrafe:

¡Sólo silencio e inmovilidad
habrá bajo los árboles y los bejucos?

Popol Vuh

Antes de referirnos directamente al epígrafe comentaremos un punto epígrafe. De entrada el título del libro nos da una ubicación físico-geográfica, cumple la función de marco ideológico, de primer marco que nos remite, quizá involuntariamente a un ambiente selvático.

El segundo marco, más intenso aún, es este epígrafe y el último marco es en sí el título del poema, triada de palabras que se incluyen una vez dentro del poema, casi al finalizar éste. En Ala del Sur, esta triada representa poéticamente al

Estado de Chiapas, y más específicamente a la selva chiapaneca.

En relación con el epígrafe, opinamos que si quisiéramos responder a la pregunta que realiza, la respuesta sería más de una, pero el planteamiento principal que se cuestiona nos encamina primeramente hacia una inmediata respuesta negativa: No, no sólo hay silencio e inmovilidad bajo los árboles y los bejucos. Hay más. Hay vida dentro de la maleza, bajo las copas, bajo los arbustos, pero también hay muerte, fuego, destrucción.

Queremos retomar la palabra silencio que se menciona ya en el epígrafe y agrandar su potencialidad significativa. Al respecto de este concepto escribió Bachelard: "El silencio, dónde está su raíz. ¿Es una gloria del no ser o una denominación del ser? Es profundo. ¿Pero dónde está la raíz de su profundidad?".(2)

Quizá oculta en la callada e impenetrable armonía del poema, es una duda que aún persiste. No olvidemos que la poesía nace del silencio.

Pasaremos a hablar un poco de la estructura versal del poema. Los versos en su mayoría son amétricos, polirrítmicos y acentuales. La ametría de los versos es relativa, estamos frente a un verso libre trabajado. Podemos decir que son versos fluctuantes en donde la ametría no excede de un margen limitado en torno a ciertas medidas con las cuales suele coincidir(3). Algunos de ellos son versos compuestos, es decir, versos de 11 sílabas o más, integrados por versos menores: de 7 y 4, 7 y 5, 3 y 11, 5 y 11 y otras modalidades.

La extensión de los versos no corresponde a un plan rígido, estilo clásico o clasicista por ejemplo, sino que responde al pulso rítmico y al pensamiento dramático del poema.

Predomina tanto en la estructura como en la temática de "A la del Sur", una continuidad y homogeneidad, las cuales brindan una simetría regulada al texto.

Contiene de igual manera una notoria repetición de frases (estructuras lingüísticas idénticas) e ideas, que son imprescindibles para la construcción musical del poema.

En cuanto al vocabulario contenido en el texto, presentaremos algunos conjuntos de palabras que hemos seleccionado. En el libro de La semántica, Lyons expone algunas de las complicaciones que intervienen en la definición de campo semántico.

Para Mounin el campo semántico lo constituyen todas las palabras conmutables por la palabra que especifica el campo, así por ejemplo el paradigma del campo semántico de asno, estaría constituido por todas las palabras conmutables por asno. Para Coseriu, el campo es la estructura paradigmática formada por unidades léxicas que poseen una zona de significación en común, y para Lyons esa zona común puede incluso clasificarse por las funciones gramaticales de la palabra. Este es el caso que hemos elegido.

Tenemos dos grandes campos semánticos que destacan a primera vista: los nombres de la flora y la fauna silvestres. Entre el primero están por ejemplo: fronda, flores, musgo, helechos, carrizo, ramón, hojas y otros. Entre los animales: tapires, cocodrilos, tigres, venados, conejos, chachalacas, micos, tlacuaches e innumerables especies más.

En otro campo podemos agrupar elementos de la naturaleza que no propiamente tiene que ver con el incendio. Por su función gramatical pertenecen a la primera categoría, son sustantivos: río, noche, aire, luna, ala, cielo, tarde, de alguna manera son elementos neutrales o niveladores.

Hay también un segundo campo de sustantivos, que a juicio nuestro, tiene una relación más íntima con la noción del fuego: llamas, humo, ramas, ráfagas, brasas, incendio, rayo, comal, ceniza.

En contraposición con el grupo anterior, sólo hay dos palabras que denotan vida, frescura o tranquilidad, como son por ejemplo: rocío y agua, ya que el manatí y el río -que podrían incluirse- no caben aquí porque son de fuego.

Encontramos también un campo semántico de verbos relacionados con el fuego o el dolor: se cocieron, se deshicieron, se asaron, se encendieron, bramar, aullar, arder, hervir, golpear,

crepitar.

Y por último en cuanto a los adjetivos vemos la posibilidad de englobarlos en dos grupos antónimos. El primero está representado por adjetivos que denotan desamparo o violencia: grande, rojizo, estéril, herida, inmóvil, densas, ciego, desolado, solitario, etc.

El otro está formado por adjetivos como: generosa, dulce, tierna, sensual, amorosa, tersa, soberbios, los cuales, de alguna manera contrastan con el ambiente de tragedia y agonía.

D) Análisis explicativo del poema:

I

- 1 La gran selva dormida:
- 2 gritos bramar de monos
- 3 crujir de ramas leves
- 4 y un silencio magnífico después
- 5 Desde la fronda
- 6 un billón de ojos miran el estrellado cielo:
- 7 su reflejo
- 8 El ancho río fluye como una vena dulce en la espesura
- 9 La densa noche tropical
- 10 y su vaho amoroso
- 11 bajo la blanca Luna

En esta primera estrofa se nos da una ubicación espacio-temporal. Estamos situados frente al anochecer en la jungla. La caída de la noche en la selva es extraña, en tanto que es diferente del anochecer de cualquier otro lugar, cada sitio tiene sus propias características, de ahí que en la selva pueda haber ruidos y luego silencio.

Del primero al segundo verso notamos una elipsis, la omisión del verbo y los dos puntos indican que por lo menos esa primera sección representa a la selva que duerme.

En los versos 2 y 3 penetramos en el mundo de los sonidos imposibles, todo lo que se oye conforma el murmullo subterráneo del poema, se percibe un flujo continuo de sonidos y en seguida vibra la gran onda del silencio (verso 4).

El apoyo rítmico de los versos 1 al 4 se establece de la siguiente manera:

- (1) a - e - i
- (2) i - a - o
- (3) i - a - e
- (4) e - i - e

Casi se presentan exclusivamente las vocales a, e, i, como acentuadas. En los versos 2 y 3 los dos primeros acentos son iguales: i-a. El enlace rítmico se presenta equilibrado, de los versos 1 al 2 tenemos la i y del 3 al 4 está la e, y con esa misma disposición vocálica concluye el verso 4: i-e. Este esquema, junto con la repetición de la consonante "m" ofrecen

desde el inicio un texto regido por la eufonía y la eurrítmia.

Tanto la esquematización reiterativa de los apoyos rítmicos, como las aliteraciones se repiten a lo largo de todo el poema, aunque claro está que cada estrofa tiene su fisonomía, aplicación e historia propias.

Pasaremos a revisar la disposición estructural de los adjetivos. Existen en esta primera sección, adjetivos antepuestos como pospuestos, pero sobre todo los primeros se dan en ese orden por razones rítmicas, por ejemplo:

"la gran selva dormida"

"el estrellado cielo"

"el ancho río"

"la densa noche tropical"

La condición sonora hace que se desprenda una determinada significación. Sin la condición sonora, no hay poema. Para que pese el verso debe conjuntar imagen, sentido y sonido, como ya se ha mencionado.

La adjetivación poética puede clasificarse en tres tipos de calificadores:

- 1) Adjetivación redundante: añade al sustantivo un adjetivo que ya estaba implícito en él, como por ejemplo: luna lunera.
- 2) Adjetivación complementaria: aclara una cualidad que no forzosamente tenía el sustantivo y así lo individualiza.
- 3) Adjetivación metafórica: le confiere al nombre una

cualidad que lo transforma, cumple la función de desquiciar las palabras para hacerlas renacer.

En el poema podemos encontrar de los tres tipos como veremos en los ejemplos a continuación:

- 1) " vasto mar", "solitarios tejones", "blanca Luna".
- 2) "pumas soberbios", "carnoso fruto", "ramas tiernas", "tarde gris". A esta categoría corresponden la mayoría de los adjetivos del texto cuya adjetivación, por cierto, es profusa.
- 3) "(vasto) mar inmóvil de ceniza" , se trata no de un océano de agua, sino de un nuevo e inmenso mar de fuego .

"brota el rojizo manantial" , rojizo distorciona el significado de manantial y lo transforma en chispa de fuego.

Con "lengua llameante" se da el mismo fenómeno.

Pasamos a revisar brevemente el significado del silencio, el cual como ya hemos dicho se menciona desde el epígrafe del libro.

Retomamos el momento cuando la selva acalla y surge repentinamente el silencio. Aceptemos por el momento que el hombre común teme al silencio y busca el barullo social, en cambio el poeta tiende al silencio por su naturaleza mítica, porque en él se reencuentra con el origen.

El poeta busca el silencio través de los signos de la naturaleza, conoce los sonidos y los silencios de la naturale-

za. Así, el poema debe privilegiar el retorno al origen guiándose por las manifestaciones del silencio. El poema es la manifestación de silencios a palabras, como la música que es silencio y sonido.

El estruendo mundano y ciudadano nos impide encontrar el silencio: la otra voz que tienen las cosas. El poeta puede hacer que las cosas hablen con la voz que las liga al silencio y esa voz adquiere una nueva sonoridad.

Continuamos ahora con los versos 5 y 6 donde se aprecia una transposición de espacios entre las palabras "fronda" y "billón". La fronda representa la singularidad y billón es un número que denota pluralidad e infinito, pero ese billón de ojos que son plurales están situados dentro de la fronda que es una y a su vez se reflejan en el cielo que también es uno solo e inmenso. Así se ofrece un doble escenario de dimensiones.

Por otro lado no olvidemos el título del libro, en donde se menciona la palabra ojo. El ojo busca los detalles, es un órgano indispensable, pero recordemos que el reflejo de la luz da una chispa en el ojo. Entonces el ojo puede ser esa chispa que cae del cielo e incendia (versos 19 y 20).

"El reflejo" del verso 7 está referido al sujeto del verso anterior "billón de ojos", las estrellas son los ojos que están mirando a la altura desde la oscura selva y el cielo se toma como un gran espejo.

En el símil del verso 8 encontramos gran sonoridad y armonía silábica contenidas dentro de los apoyos rítmicos con la vocal u intercalada entre cláusulas que llevan a o e. La musicalidad se sustenta con el equilibrio de las vocales lográndose así una perfecta asonancia.

"El ancho río fluye como una vena dulce en la espesura"

Además la comparación es muy representativa, es una imagen rica porque el río nutre la vegetación como la sangre que va por las venas y arterias nutre al cuerpo.

En los versos 9 al 11 se hace la primera mención a la Luna, que es símbolo para el poeta. Vemos como Bartolomé no desaprovecha oportunidad para rendirle culto pues la mayúscula tipográfica indica que esta Luna amerita respeto e infunde temor tal como la Lluvia y el Fuego. Siempre dándole su lugar, vigilante y eterna en el cielo y sin dejar de admirarla desde la tierra al hablar del ambiente de un ecosistema.

II

12 ¿Cuándo vendrá?

13 Te ofrezco nueces secas

14 flautas pobres encendidas palabras

15 flores débiles

16 ¿Cuándo vendrá la Lluvia?

- 17 La tarde gris corteja a los relámpagos
18 Escuchen cómo canta el ave de la Luna

La segunda estrofa abre con una duda y se plantea la espera, no se sabe a quién se aguarda, aunque se tiene conocimiento de la sequía representada en el sinaforismo de los versos 13 a 15, donde se expresa sequía, debilidad y pobreza.

El verso 12 presenta una correlación por simetría con el verso 16 y en este último la duda inicial se vuelve más específica, se aguarda a la Lluvia. La petición tiene que ser con las palabras adecuadas para convencer.

Con la metatoge del verso 17 apreciamos señales más claras de la llegada de Luvia. La tarde gris busca cortejar, tomar forma de hombre para enamorar a los relámpagos y sin embargo sigue siendo esa tarde enorme, vacía, desamparada e impotente en el escenario.

En el verso 18 hay un nuevo cambio de persona. En todos está presente una expectativa por saber si lloverá o no. Se refleja alegría en el canto porque se cumple la promesa y se anuncia la Lluvia cual música del universo. Todo el ambiente se alegra con el ave, como con el Ave María o el ave diluviana, que en este caso pertenece a la Luna que es el poder femenino del universo.

La eufonía se encuentra de nuevo muy marcada en los versos

19 y 20, se basa en las repeticiones fónicas, tanto de los periodos rítmicos internos como de los enlaces en donde se conjuntan repetidamente las vocales acentuadas a-o-i-a-o-i-a.

III

19 Del magno tronco herido por el rayo
20 brota el rojizo manatíal

En relación a los elementos o palabras que se repiten, por ejemplo en la estrofa IV, apunta Lotman: "Puesto que todo texto se forma como la ligazón combinatoria de un número limitado de elementos, es inevitable la presencia de repeticiones en él"⁴. La repetición no se toma como casual sino es una característica de la estructura del texto.

Esta estrofa nos brinda el nacimiento del incendio.

IV

21 Rama de luz estéril
22 la mañana golpea las ijadas del Fuego
23 La rabia crece al interior del más carnoso fruto
24 ¿Quién galopa en el lomo del incendio?
25 ¿Quién grita? ¿Quién aúlla?
26 ¿Quién hace arder el esplendor el brillo
27 de la materia viva que se abrasa?
28 Rama de luz estéril
29 la mañana
30 que puebla un vasto mar inmóvil de ceniza

- 31 En ella quiebra la serpiente su colmillo
32 En ella enciende su cigarro la noche
33 En ella hace la Muerte su signo y su conjuro
34 ¿Has visto cómo el águila se posa
35 sobre la blanca Luna?

"Rama de luz estéril", la llama que no da vida y la presencia del sol matutino que arrecia la fuerza del Fuego que no se toma como elemento natural o primigenio cuando se trata de un accidente o descontrol. El enojo y el dolor de los frutos y árboles sale a la superficie y todo se abrasa sin saber por qué ocurrió la desgracia. La pregunta "quién" contiene un conjunto abierto de respuestas. Se comunica la desesperación de ignorar por qué se quema lo bello, "el esplendor" , "el brillo", implica una crueldad mayor. Y el verbo galopar nos remite al jinete apocalíptico, quien es el mismo que mientras cabalga grita y aúlla.

Y se repite el verso "rama de luz estéril" , la mañana y la selva ya no darán vida ni fruto. Este verso presenta un periodo rítmico similar al del verso 8. "El ancho río fluye..." Los apoyos rítmico se dan en las vocales a, u, e.

Entre los versos 31 a 33 existe una correlación por simetría por la semejanza en su estructura sintáctica, en donde se presenta el ritual de la muerte a través de metáforas. La serpiente es enemiga natural de la mujer y por lo tanto del régimen matriarcal, pero también es la lengua de la Naturaleza.

La serpiente, como lengua reptante, inyecta su veneno en la mañana incendiada; la muerte incuba su placer en una "noche" oscura por cenicienta y humeante.

En los siguientes versos continúa la manifestación de la desgracia. El águila, como signo masculino de los dioses, como símbolo del progreso de los hombres, trata de sobrepasar a la Luna, de ser superior a ella.

La parte que va del inicio hasta el verso 35 sirve como un proemio, a partir de allí se empieza a hablar del incendio en sí y no de cómo inició.

V

- 36 Un río de brasas las dulces ramas tiernas
37 y las macollas de carrizo que el tapir ramoneaba
38 (En el río de brasas el carrizo se enciende inesperadamente:
39 sus ramas esbeltísimas chisporrotean y animan en incendio
40 Y uno guarda en los ojos aquel pez volador que brotaba del
agua:
41 aquel pez de otor tiempo)
42 Un río de brasas: hojarasca raíces musgo helechos
43 palmas anteriormente cargadas de rocío
44 bejucos gruesos tallos hojas gigantes plantas trepadoras
45 densas ramas de sombra:
46 la alta floración del verano y el verano mismo
47 ardiendo.

Empieza la descripción con la idea de movimiento al conjuntar en el río de brasas todas las plantas que se van quemando. La aliteración de la consonante r de los versos 36 y 37 crean un trasfondo sonoro como de algo que cruje constantemente, por ejemplo crujen las ramas tiernas en el hocico del animal y en las llamas del fuego.

De los versos 36 a 42 tenemos una repetición de palabras que sirven para encadenar el conjunto versal: río-brasas-ramas-carrizo y luego a la inversa, carrizo-ramas-pep-pep-río-brasas y se crea la imagen de un remolino. "El pez volador" es la misma lumbre que salta del carrizo inflamado. "El pez de otro tiempo" es el recuerdo de paz, belleza dulce, viva, calmante del agua que hubo antes, es la nostalgia. El paréntesis cumple la función de una aposición en donde explica por qué adquiere tanta fuerza el fuego.

"Las ramas de sombra", "la alta floración del verano" de pronto se convirtieron en "y el verano mismo /ardiendo" en donde "ardiendo" es un verso de una sola palabra que adquiere mucha fuerza por ser el único en el poema con estas características. Hay una aproximación a la figura de la epifora en estos versos con el doble uso de la palabra verano.

Aquí ya se hace referencia a los árboles y cabe añadir las palabras de Bachelard quien se admira de la grandeza y el tamaño de los árboles: "Así el árbol tiene siempre un destino

de grandeza. Difunde ese destino. El árbol engrandece lo que rodea" (5). La omnipotencia y majestuosidad del árbol es reducida a cenizas y el destino de grandeza muere.

VI

48 Y hubo un galope largo de jaguares manchados
49 y hubo un galope largo de ocelotes manchados
50 y hubo un galope largo de tigrillos manchados
51 y la mañana entera tuvo la piel manchada.

De los versos 48 a 51 está presente la figura del polisínteton con la conjunción inicial "y". Además finalizan con la figura de la epífora, todos con la palabra "manchados", excepto el 51 que dice "y la mañana entera tuvo la piel manchada" por el incendio y la ceniza. En "entera" se da una dilogía pues significa toda la mañana en tiempo y espacio. Estas figuras se utilizan con el objeto de mantener el ritmo y la sonoridad del poema, aunque no se eligen ni se acomodan previamente.

VII

52 Los pumas soberbios fueron amigos de los venados
53 El hurón escapó con los conejos
54 Y las tortugas y los tapires también lo intentaron
55 Y se reintegraron a la manada los solitarios tejones viejos.

VIII

56 Todos llevaban el incendio en los ojos

onomatopéyico de la combustión de la leña.

X

61 Atrás venía galopando el Fuego

62 opacando al crepúsculo

XI

63 Aún los más grandes árboles querían correr

XII

64 Y hubo una hoguera capaz de calentar el comal del cielo

En la estrofa X se menciona el verbo galopar, lo cual nos remite al jinete apocalíptico de los versos 24 a 26, y se habla de un fuego tan grande que fue capaz de tapar al crepúsculo, cambió el tiempo y el clima, y el claro cielo del día se manchó y permaneció oscuro.

De inmediato tenemos la presencia de otra figura que bien puede ser metatoge o prosopopeya, en donde los árboles anhelan humanizarse, tener piernas para poder huir y correr (verso 63). Las cursivas sirven para enfatizar el deseo de otorgar vida a los árboles. Quizá dando a entender que sólo el hombre, en situaciones favorables, puede salvarse de morir quemado, pero las plantas y animales no tienen remedio. Y se incrementa así la imposibilidad de salvarse, de algún modo crecen el dolor y la angustia.

Y en el verso 64 nos percatamos otra vez que el dolor se puede presentar en una forma cruel e irónica, pues este verso

brinda una reminiscencia al origen, al hogar, al hablar de hoguera y sin embargo es una hoguera que aniquila y devora. La fuerza sonora la adquiere con la paronomasia de las palabras que inician con el sonido k.

XIII

- 65 La cojolite lo dijo al tucán
- 66 las chahcalacas a la codorniz
- 67 y las tórtolas al faisán
- 68 El zopilote lo dijo al pavón
- 69 los loros pequeños a las guacamayas
- 70 y la lechuga al picaflores
- 71 Lo dijeron las ranas a las salamandras
- 72 Lo dijeron los grillos a las nauyacas
- 73 Lo dijeron los sapos a las iguanas
- 74 y las mariposas a las arañas
- 75 y las abejas a las hormigas
- 76 y los insectos a los reptiles
- 77 y las ardillas a los tlacuaches
- 78 y los tlacuaches a los mapaches
- 79 y los mapaches al oso hormiguero
- 80 y el oso hormiguero al caracol
- 81 y las lombrices al puercoespín
- 82 y el puerco espín al armadillo
- 83 y el armadillo al tepescuintle y al aguti
- 84 Y los que viven bajo la tierra allá se escondieron
- 85 y se cocieron
- 86 Y los que viven en la hojarasca se sorprendieron

87 y se encendieron

88 y se integraron a la ceniza:

89 se deshicieron

90 Y los que viven entre la fronda se espantaron

91 y se quedaron entre la fronda

92 y allí se asaron.

De los versos 65 al 83 hay una enumeración profusa que representa la búsqueda de la fuga, un tropel desquiciante en donde los animales moribundos se van comunicando la destrucción que el fuego ha traído consigo. Esta serie enumerativa denota el miedo, la locura y la violencia que provoca el escape repentino e imposible. La serie funciona de buena manera a nivel fonológico porque los animales fueron seleccionados con precisión. Los nombres de la fauna son palabras agudas y graves. Los animales que abren la serie y que están a final de verso son palabras agudas, los de los versos intermedios son palabras graves y los que cierran la enumeración son -aunque pocos- también palabras agudas. Los acentos y los periodos rítmicos apoyan para crear el efecto sonoro que pareciera reproducir la música de tambores.

En la estructura de los versos hay una correlación por simetría, por ejemplo de los versos 71 a 73, o del 74 al 83. Predominan los versos de diez sílabas y los endecasílabos, pero se intercalan versos de nueve, doce y trece sílabas. Casi todos presentan rima asonante, si no con el verso anterior, sí

con otro cercano.

En los versos 77 a 80 podemos apreciar la figura de la anadiplosis, en donde el último sustantivo de un verso es el primero en el verso siguiente, siguiendo así con el uso de las repeticiones y esto, asimismo, produce el efecto de la aliteración con la repetición de sonido ch.

De nuevo tenemos una repetición con el esquema de la anadiplosis en los versos 81, 82 y 83, con un rompimiento en la estructura silábica y sintáctica en el verso 83, rompimiento que marca el fin de la enumeración.

Pero dentro de esa misma estrofa continúa la descripción lenta y detallada de la muerte de los animales. En la segunda parte de esta sección destacamos la función de la rima.

La rima es aparentemente simple pues tanto ésta como el ritmo están regidos por el lexema verbal del pretérito de la tercera persona del plural en modo indicativo, pero esta aparente inocencia realza el efecto físico del dolor y la muerte.

De igual manera, el efecto psicológico que produce esta rima - elemental en apariencia- es muy profundo porque deja huella de cómo se van acabando los animales, de cómo la extinción de las especies es un hecho con una connotación simple, y de cómo no terminamos de asimilar la trascendencia de la trage-

día.

XIV

93 Había guacamayas empollando en un hueco de ramón
94 cuando el humo llegó
95 y hubo un piar desolado que nadie escuchó
96 porque un nutrido crepitar de rams bajas lo borró
97 Y las guacamayas volaron un rato junto a la copa del ramón
98 pero no dejaron el nido con huevos que se derrumbó
99 ni murieron solas las crías desoladas que nadie escuchó
100 Y con los colores de la guacamaya
101 toda lengua llameante se coloreó
102 y el feroz incendio se incendió.

Esta sección presenta un caso particular dentro del caos general. Vemos aquí como el instinto natural de los animales por proteger a sus crías es más fuerte que el instinto de sobrevivencia. La guacamaya no se aleja del nido aunque pueda volar. Aquí predomina de nuevo la rima asonante representada por la vocal o acentuada, incluso algunos versos tienen la misma terminación para enfatizar con las repeticiones el cuadro de sufrimiento y desesperación.

De los versos 100 al 102 se percibe un sentimiento de ironía, en donde vemos cómo los colores hermosos de las flamas provienen de los colores de la guacamaya. Se detecta dos veces la figura de la epanalepsis: los colores colorean y el incendio incendia. Esta figura sirve para reforzar el sentido de las

imágenes.

XV

- 103 Los frutos generosos: el mamey el zapote las anonas
104 la pomarrosa de aliento afrodisiaco y la guanábana sensual
105 sintieron las primeras oleadas del humo y del calor
106 y poco a poco se doraron
107 y poco a poco se partió su piel
108 y los frutos gotearon desde sus rajaduras una miel amorosa
109 (pero su miel otrora fresca hirvió
110 lamida por las lenguas insaciables del Fuego)
11 Los frutos dieron humo se secaron
112 y empezaron a arder con amargas llamitas azulosas y verdes
113 Luego cayeron con un ciego rencor
114 al río rojo de las brasas

Nos ceñimos en este fragmento al microcosmos de los frutos dulces y generosos propios de la región, pero que tampoco se salvarán de desaparecer. La pomarrosa semejante a la manzana, la anona parecida a la chirimoya, poseen un aliento afrodisiaco y sensual que simboliza la vida en contraposición con el contexto. Esta sección se caracteriza además por las imágenes antropomórficas: "sintieron el humo", "se partió su piel", "las lenguas lamieron", "cayeron con un ciego rencor", siendo el sentimiento de rencor netamente humano.

Continúa el poeta con la misma línea de representar la desgracia en toda su potencialidad. El destino de los frutos es

el de quemarse y ese destino no permite que sigan una existencia aparentemente lenta y sin esfuerzo. Se mantiene dentro del texto el uso de los contrastes, los frutos gotean una miel amorosa a pesar de su agonía. El paréntesis cumple la función de aposición, dentro de la cual se explica cómo el fuego busca el interior de los frutos, la frescura de su jugo interno.

En el verso 112 notamos la figura de la aliteración apoyada en el sonido r , lo mismo en los versos 113 y 114. Este verso (112) contiene una descripción irónica, sarcástica, cruel que se percibe con la intervención de los colores. La tierra entera pareciera brillar por la vegetación verde que la cubre y alcanzar el cielo azulado, pero los colores provienen del plumaje incendiado de la guacamaya (versos 100 y 101).

XVI

- 115 Los micos de noche tuvieron tos
116 El ma'x y el ba'ts cayeron asfixiados
117 Desde lo alto del humo hasta las brasas se derrumbaron
118 Cuando tocaron brasa ya su pelambre se había quemado
119 En las brasas quedaron los cuerpos retorcidos y reventados
120 Se hacía blanca su sangre negra
121 Sus huesos blancos se ennegrecian
122 Y a carne asada olian la tarde y la ceniza

El poeta utiliza el nombre maya para designar a los micos. El ma'x, moco o simio es el mono araña y el bat's es el mono saraguato; estos nombres con de uso cotidiano en el sureste del

país y de tal modo se enfatiza la localización geográfica.

Las sinalefas que se forman en el verso 117, unión de o-a, de alguna manera colaboran para crear la impresión de la altura donde se encuentran los monos y desde donde se derrumban y caen también con rencor como los frutos.

En los versos siguientes (118 a 121) predomina algún sonido consonántico respectivo, m en el 118, r en el 119 y s en los dos últimos, sonidos que mantienen el ritmo a pesar de ser versos largos; más los dos primeros, aunque bien pudieran tomarse como versos compuestos. La composición en el 118 sería de 7 y 10 sílabas en donde se forma una sinéresis en la segunda parte del verso: seha-bía-que-ma-do; no se desliga el hiato ía.

Los versos 120 y 121 están unidos en correlación por contraposición o antítesis. Vemos claramente la figura del onoxímoron, es decir unión de contrarios: la sangre negra se hace blanca, y los huesos blancos se hacen negros y nos brindan una descripción detallada y amplia.

Y por último la reiterada ironía del verso 122, la carne asada con la posible interpretación de festín, convivio, etc., pero que en este caso es sólo la carne achicharrada de los monos muertos con dolor.

- 123 Se hizo brasa la mano de cinco dedos
124 Y las nobles barbas del mono aullador

Detectamos el uso del hipérbaton en este pareado que nos ofrece la culminación de cómo se deformaron los cuerpos de los monos inocentes.

XVIII

- 125 Y el pantano más grande se secó
126 Y el cocodrilo se coció
127 Y la tersa superficie de la laguna hirvió
128 Y el pequeño caimán se deshidrató
129 Y el tapir ciego perdió la orientación
130 Y se arrojó entre el humo y se trabó
131 en las ramas rojizas del incendio
132 que lo quemó.

Esta sección vuelve al uso de la rima más elemental para transmitir el dolor más elemental y reiterar la gran quemazón, eje principal del poema que se crece conforme avanza el texto.

Tenemos de manifiesto el empleo del polisíndeton en los inicios versales, la rima asonante en o acentuada y el paralelismo más elemental, en el cual el poeta descubre la relación entre la esencia de la existencia y lo informe del fuego.

Las cosas se ven empujadas por el fuego a una evolución, a

un movimiento continuo hacia la muerte, no hay descanso. Y el mismo juego estructural se utiliza en la siguiente estrofa, la misma simetría en la construcción basada en un paralelismo sencillo, pero en donde las enumeraciones producen el efecto de algo infinito.

XIX

- 133 Se incendió regiamente la palma real
- 134 Se incendiaron la jimba y chacaj
- 135 se quemaron el guanacastle y el corzal
- 136 Ardieron la caoba colosal
- 137 los contrafuertes de la ceiba
- 138 el rojo cedro y el canshán
- 139 El humo traía a veces
- 140 ráfagas de pimienta
- 141 y de copal.

De nuevo incorpora el poeta la flora de la región, como por ejemplo la jimba que es un tipo de bambú, el chacaj parecido al carrizo y el corzal que es una especie de palma. No se pierde cualquier planta sino se extingue la flora propia de una determinada región, con su nombre propio y sin un ejemplar similar en otro lugar.

La forma, la disposición de los elementos van cuajando como un dibujo la sustancia sobre el papel. El poeta busca la forma pura porque el perfeccionamiento dará una permanencia sólida al poema.

Ala del sur representa el estado de Chiapas y por ende alguna selva chiapaneca. Se trata de un ala que puede volar pero que si se rompe, se le hace daño y no se eleva, no se salva. El palo sirve para subrayar el dolor que causa tener un ala quebrada, la piedra pone de manifiesto la insensibilidad y la brutalidad con que podemos tratar a un ser inocente y frágil y la bala es la aparición de la civilización, es decir, cuando hubo más destrucción y no quedó nada vivo.

La muerte es palpable casi desde el inicio del texto hasta el final en donde se remarca. La muerte es una vuelta a la tierra, no sólo en términos bíblicos sino por la costumbre de sepultar a los muertos y si "ala" se asocia con la tierra chiapaneca, podemos leer entre líneas el verso 149 como "tierra mía" o incluso como "muerte mía". La posesión obligada a la que está el lector a través de la lectura hace que comparta el daño que ha sufrido esa región.

Se ha ofrecido mucho dolor y mucho dolor a la Luna y el fenómeno de la combustión puede sugerir que el poema se autoinmole, se sacrifica el texto a sí mismo por medio de todos sus elementos, figuras y recursos para compartir el daño con el lector.

CONCLUSIONES

En nuestro trabajo hemos intentado poner de manifiesto algunos puntos relevantes sobre Bartolomé y su obra con el apoyo teórico indispensable. El objeto de esta investigación no es el de concluir si "Ala del Sur" es o no un texto poético -se da por hecho-, sino aderezar al lector elementos que permitan un disfrute más profundo del texto y acercarlo a la Poética del autor.

La apreciación estética de un texto requiere de una lectura despaciosa, múltiple y analítica para apreciar la combinación de diferentes aspectos del discurso y la conjunción de los efectos producidos por todos los elementos del mismo, ya que cada elemento desempeña una función específica y se interrelaciona con los demás.

La lengua poética está orientada hacia sí misma, hacia el mensaje cuya realidad se sustenta en la estructura lingüística y por lo mismo posee gran capacidad de síntesis. Esta capacidad de síntesis permite a la lengua poética comunicar y sugerir de manera simultánea conceptos, sensaciones y fantasías que pueden ser asimiladas también en forma simultánea o separadamente por el lector para obtener diversidad en la apreciación estética.

La creación de imágenes que sean a su vez una ruptura es fundamental en el quehacer poético, pues, ¿cómo acercarse a la

Poesía, si no es rompiendo los moldes prefabricados, si no es saltando hacia lo aparentemente increíble?

Concluimos también que el verso libre no es prosa, y en caso de ser mal usado, por ejemplo, que designe lugares comunes, y por lo tanto que vaya en detrimento de la Poesía y de sus lectores, suele ser por la culpabilidad de los impostores, ya que por ellos surgen las malas interpretaciones.

A nuestro parecer una buena interpretación depende, entre otras cosas, del acercamiento que se tenga al texto a través de los múltiples elementos que se han manejado en el trabajo. La obligación del lector, si anhela a considerarse un lector ideal, es compenetrarse con la Poética del autor y deslindar sus diferencias y semejanzas con el mismo. En el caso en particular que hemos manejado en esta tesis, reconozco mi postura frente a la obra y a la poética de Bartolomé como una postura regida por la simpatía y la semejanza en el pensamiento y en los juicios de valor.

En la actualidad el discurso poético ha sido privado de toda finalidad exclusivamente literaria, así el autor se ve obligado a tomar alguna postura ante el mundo como un acto mediante el cual coopera con el curso de la historia. Así, por ejemplo, Bartolomé se alinea con el pensamiento de Graves, lo hace suyo y gracias a la existencia autónoma en su persona de la gramática del mito poético, él crea un nuevo discurso que

está siempre avalado por una tradición poética milenaria.

Para finalizar abordamos ya brevemente el aspecto lingüístico. El aparato analítico de la lingüística, así como el uso de las figuras retóricas y su nomenclatura deben constituir un material auxiliar y de consulta para el mejor estudio de los textos literarios.

El objetivo de un acercamiento integral a un discurso poético es procurar que la admiración -provocada por el texto- promueva el alumbramiento de nuevos conocimientos y refuerce los adquiridos con anterioridad.

NOTAS

Notas del capítulo uno:

- 1) Novalis, Fragmentos, p. 104.
- 2) Paz, Octavio, La otra voz, p. 71.
- 3) Ibidem, p. 73.
- 4) Bousoño, Carlos, Teoría de la expresión poética, p. 23.
- 5) Emmanuel, Pierre, La Poesía ¿Arte moribundo?, p. 12.
- 6) Ibidem, p. 13.
- 7) Ibidem, p. 19.
- 8) Bousoño, Carlos, Opus cit., p. 19.
- 9) Ibidem, p. 23.
- 10) Paz, El arco y la lira, p. 24.
- 11) Eliot, T. S., Función de la poesía y función de la crítica, p. 44.
- 12) Portuondo, Juan Antonio, Concepto de la poesía y otros ensayos, p. 41.
- 13) Ibidem, p. 91.
- 14) Eliot, T. S. Opus cit., p. 44.
- 15) Reyes Alfonso, Antología de Alfonso Reyes, p. 40.
- 16) Segre, Cesare, Principios de análisis del texto literario, p. 314.
- 17) Ducrot Oswald et al., Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, p. 98.
- 18) Segre, Cesare, Opus cit., p. 314.
- 19) Ducrot Oswald et al., Opus cit., p. 101.
- 20) Ibidem, p. 100.
- 21) Segre, Cesare, Opus cit., p. 316.

- 22) Jakobson, Roman, Lingüística y Poética, p. 15.
- 23) Ibidem, p. 40.
- 24) Ibidem, p. 41.
- 25) Pagnini, Marcello, Estructura literaria y método crítico, p. 16.
- 26) Carreter, Lázaro, Diccionario de Términos Filológicos, p. 407.
- 27) Bachelard, Gaston, La poética del espacio, p.
- 28) Lotman, Yuri, Estructura del texto artístico, p. 132.
- 29) Ibidem, p. 132.
- 30) El poeta y su trabajo IV, p. 130.
- 31) Pound, Ezra, El arte de la poesía, p. 21.
- 32) González Lanuza, Eduardo, Variaciones sobre poesía, p. 39.
- 33) Pound, Ezra, Opus cit., p. 40.
- 34) Lotman, Yuri, Opus cit., p. 153.
- 35) Pound, Ezra, Opus cit., p. 16.
- 36) El poeta y su trabajo IV, p. 131.
- 37) Ibidem, p. 131.
- 38) Amado Alonso, Poesía y Estilo de Pablo Neruda, p. 87.
- 39) Ibidem, p. 87.
- 40) Jiménez, Juan Ramón, Crítica paralela, p. 195.
- 41) Paz, Octavio, Opus cit., p. 98.
- 42) Ibidem, p. 99.
- 43) Ibidem, p. 99.
- 44) Sartre, Jean Paul, ¿Qué es la literatura?, p. 50.
- 45) Hegel, G. W. F., Poética, p. 58.
- 46) Ibidem, p. 60.

- 47) Jakobson, Roman, Lingüística, poética y tiempo, p. 108.
- 48) Lotman, Yuri, Opus cit., p. 133.
- 49) Ibidem, p. 136.
- 50) Ibidem, p. 137.
- 51) Jakobson, Roman, Opus cit., p. 109.

Notas del capítulo dos:

- 1) Beguin, Albert, Creación y Destino, p.
- 2) Luviano, Rafael, "El poeta, un rey en las alturas", El Búho,
núm. 315, p.6.
- 3) F.G.W., Hegel, La Poética, p. 51.
- 4) Eliot, T. S., Función de la poesía y función de la crítica,
p. 39.
- 5) Ibidem, p. 39.
- 6) Ibidem, p. 164.
- 7) Novalis, Fragmentos, p. 25.
- 8) González Lanuza, Eduardo, Variaciones sobre poesía, p. 45.
- 9) Beguin, Opus cit. p. 166.
- 10) Alonso Martín, Ciencia del lenguaje y arte del estilo, p.
365.
- 11) Jimenez, Juan Ramón, Crítica paralela, 164.
- 12) Pascal, Pensamientos I, p. 40.
- 13) Vasconcelos, José, En el ocaso de mi vida, p. 277.
- 14) Ibidem, p. 279.
- 15) Luviano, Rafael, "La poesía como exuberante geografía de
paisajes inhóspitos", El Búho, núm. 316, p. 4.
- 16)
- 17) Emmanuel, Pierre, La poesía y Arte moribundo?, p. 18.
- 18) Borges, Jorge Luis, Obra completa, p. 275, tomo II.

- 19) Bremond, Henri, Poesía Pura, p. 149.
- 20) Pascal, Opus cit., p. 39.
- 21) González Lanuza, Eduardo, Opus cit., pp. 9 y 10.
- 22) Argüelles, Juan Domingo, "Efraín Bartolomé: Hacia la música lunar", Mar de Tinta, núm. 1, pp. 38 y 39.
- 23) Lavín, Cerda, Hernán, "Efraín Bartolomé, la música lunar y la joven concubina", Sábado, núm. 755, p. 4.
- 24) Ibidem, p. 4.
- 25) Luviano, Rafael, Opus cit., p. 4.
- 26) Rall, Dietrich, (compilador), En busca del texto. Teoría de la recepción, p. 206.
- 27) Ibidem, p. 175.
- 28) Ibidem, p. 203.
- 29) Alonso, Martín, Opus cit., p. 513.

Notas del capítulo tres:

- 1) Díaz Mirón, Salvador, Lascas, p. 7.
- 2) Tercero Magali, "La poesía, presagio de incendio", ICACH, p. 119.
- 3) Argüelles, J. D., "Efraín Bartolomé: Hacia la música lunar", Mar Tinta, núm. 1, p. 38.
- 4) Ibidem, p. 40.
- 5) Luviano, Rafael, "La poesía, invocación religiosa de la Musa", El Búho, núm. 318, p. 7.
- 6) Ibidem, p. 7.
- 7) Martínez R., Carlos, "Una piel demasiado frágil", ICACH, p. 125.
- 8) Bataille, George, El erotismo, p. 23.
- 9) Arredondo, Inés, "De amores", Los espejos, p. 109.
- 10) Cásares, Rafael, "Efraín Bartolomé: Música Lunar", Sábado, núm. 759, p. 14.
- 11) Lavín C., Hernán, "Efraín Bartolomé, La música lunar", Sábado, núm. 755, p. 4.
- 12) Luviano, Rafael, "Efraín Bartolomé: El poeta un rey en las alturas", El Búho, núm. 315, p. 6.
- 13) Argüelles, J. D., Opus cit., p. 42.

- 14) Tercero, Magali, Opus cit., p. 117.
- 15) Beguin, Albert, Creación y destino, p. 146.
- 16) Tercero, Magali, Opus cit., p. 117.
- 17) Cásares, Rafael, Opus cit., p. 14.
- 18) Lavín C., Hernán, Comentario expresado en el encuentro "Urbe poética", celebrado en la XIII Feria Internacional del Libro, Palacio de Minería, México, D. F., marzo 1992.
- 19) Luviano, Rafael, "La poesía como exuberante geografía", El Búho, núm. 316, p. 4.
- 20) Jakobson, Roman, Lingüística, poética y tiempo, p. 109.
- 21) Barthes, Roland, Mitologías, p. 199.
- 22) Ibidem, p. 199.
- 23) Ibidem, p. 201.
- 24) González Lanuza, Eduardo, Variaciones sobre poesía, p. 83.
- 25) Graves, Robert, La Diosa Blanca, p. 24.

Notas al capítulo cuatro:

- 1) Tercero Magali, "La poesía, presagio de incendio", Revista del ICACH, p. 116.
- 2) Bachelard, Gastón, La poética del espacio, p. 217.
- 3) Navarro, Tomás, Arte del verso, p. 12.
- 4) Lotman, Yuri, Estructura del texto artístico, p. 136.
- 5) Bachelard, Gastón, Op. cit., p. 239.

BIBLIOGRAFIA DIRECTA

- 1) BARTOLOME, Efraín, Ojo de jaguar, 1982.
- 2) _____, Ciudad bajo el relámpago, Katún, México, 1983.
- 3) _____, Música Solar, Joaquín Mortiz, México, 1983.
- 4) _____, Cuadernos contra el ángel. Universidad Autónoma de Querétaro, México, 1987.
- 5) _____, Ojo de Jaguar, UNAM, México, 1990, Col. Ala del Tigre 1.
- 6) _____, Cantos para la joven concubina, Praxis, México, 1990, Col. Cuarto Creciente 12.
- 7) _____, Música Solar, Joaquín Mortiz e Instituto Chiapaneco de Cultura, México, 1991.
- 8) _____, Mínima Animalia, ConacultaCIDCLI, México, 1991, Col. Reloj de versos 5.

BIBLIOGRAFIA INDIRECTA

- 1) ACEVES, Manuel, El mexicano: Alquimia y mito de una raza, Cuadernos de J. Mortiz, México, 1991.
- 2) ALONSO, Martín, Ciencia del lenguaje y arte del estilo, Aguilar, Madrid, 1967.
- 3) AMADO, Alonso, Poesía y estilo de Pablo Neruda, Edhasa, Barcelona, 1979.
- 4) APULEYO, Lucio, La metamorfosis o el asno de oro, trad. de Diego López Cortegana, Talleres Calpe, Madrid, 1920.
- 5) ARISTOTELES, Poética, trad., pról. y notas de Francisco de P. Samaranch, Aguilar, Madrid, 1972.

- 6) ARREDONDO, Inés, "De amores", Los espejos, Joaquín Mortiz, México, 1988.
- 7) BACHELARD, Gastón, La poética del espacio, FCE, México, 1983, Brevarios 183.
- 8) BARTHES, Roland, El placer del texto, Siglo XXI, México, 1989.
- 9) _____, El grado cero de la escritura, Siglo XXI, México, 1988.
- 10) _____, Mitologías, Siglo XXI, México, 1989.
- 11) BATAILLE, George, El erotismo, Tusquets, Barcelona, 1979.
- 12) BEGUIN, Albert, creación y Destino, Ensayos de crítica literaria, FCE, México, 1986.
- 13) BREMOND, Henri, Poesía Pura, Argos, Buenos Aires, 1947.
- 14) BORGES, Jorge Luis, Obra Completa, Emecé Editores, Argentina, 1989.
- 15) BOUSOÑO, Carlos, Teoría de la expresión poética, Gredos, Madrid, 1974.
- 16) CAILLOIS, Roger, El hombre y lo sagrado, FCE, México, 1984.
- 17) CHUMACERO, Ali, Acerca del poeta y su mundo, Academia Mexicana, México, 1965.
- 18) DARIO, Rubén, Obras Completas, Aguilar, Madrid, 1966.
- 19) DUCROT, Oswald et al., Diccionario Enciclopédico de las ciencias del lenguaje, Siglo XXI, México, 1989.
- 20) DIAZ Mirón, Salvador, Laccas, Premia, México, 1984, Col. Libros del Bicho 3.
- 21) DILTHEY, Wilhelm, Poética. La imaginación del poeta. Las tres épocas de la estética moderna y su problema actual, Losada, Buenos Aires, 1945.
- 22) ECO, Umberto, Apocalípticos e integrados, Lumen, Madrid, 1987.

- 23) EMMANUEL, Pierre, La Poesía ¿Arte moribundo?, alfa, Uruguay, 1965, Col. Mundo Actual 2.
- 24) ESCOBEDO, J. C., Enciclopedia completa de la mitología, Editorial de Vecchi, Barcelona, 1986.
- 25) El poeta y su trabajo I. II. III. IV, Universidad Autónoma de Puebla, México, 1985, Col. Signo y Sociedad 4, 5, 6 y 10.
- 26) ELIOT, T. S., Función de la poesía y función de la crítica, Seis Barral, Barcelona, 1968.
- 27) FRAZER, James George, La rama dorada. Magia y Religión, FCE, México, 1991.
- 28) GIROLAMO, Constanzo di, Teoría crítica de la literatura, Crítica, Barcelona, 1982.
- 29) GONZALEZ Lanuza, Eduardo, Variaciones sobre poesía, Sudameri cana, Argentina, 1965.
- 30) GIRAUD, Pierre, La semántica, FCE, México, 1983, Brevarios 153.
- 31) GRAVES, Robert, La Diosa Blanca, Alianza, México, 1988, Col. El libro de Bolsillo 948.
- 32) _____, Los mitos griegos, Alianza, México, 1988, Col. El libro de Bolsillo 1110 y 1111.
- 33) HEGEL, W., La Poética, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1947, Col. Austral 773.
- 34) JAKOBSON, Roman, Ensayos de Poética, FCE, México, 1977.
- 35) _____, Lingüística poética. tiempo. conversaciones con Krystina Pomorska, Crítica, Barcelona, 1981.
- 36) _____, Lingüística y poética, Cátedra, Madrid, 1988.
- 37) JARMY Sumano, Myriam, Diccionario de escritores mexicanos del

S. XX Desde las generaciones del Ateneo y Novelistas de la Revolución hasta nuestros días, tomo 1 (A-CH). Dirección y asesoría Aurora Ocampo, México, UNAM, IIF-CEL, 1988.

38) JIMENEZ, Juan Ramón, Crítica Paralela, Narcea S. A. de Ediciones, Madrid, 1975.

39) KAISER, Wolfgang, Interpretación y análisis de la obra literaria, Gredos, Madrid, 1985.

40) LAZARO, Carreter, Fernando, De poética y poéticas, Cátedra, Madrid, 1990.

41) _____, Diccionario de Términos Filológicos, Gredos, Madrid, 1987.

42) LOTMAN, Yuri, Estructura del Texto Artístico, Istmo, Madrid, 1970, Col. Fundamentos 58.

43) NOVALIS, Fragmentos, Juan Pablos Editor, México, 1984.

44) PAGNINI, Marcello, Estructura literaria y método crítico, Cátedra, Madrid, 1975.

45) PASCAL, Pensamientos, Aguilar, Buenos Aires, 1959.

46) PAZ, Octavio, Cuadrivio, Joaquín Mortiz, México, 1965.

47) _____, El arco y la lira, FCE, México, 1970.

48) _____, La otra voz. Poesía y fin de siglo, Seisx Barral, México, 1990.

49) PFEIFFER, Johannes, La poesía, FCE, México, 1986, Brevarios 41.

50) PORTUONDO, Juan Antonio, Concepto de la poesía y otros ensayos, Grijalbo, México, 1974.

51) POUND, Ezra, El arte de la poesía, Joaquín Mortiz, México, 1978.

52) REYES, Alfonso, Antología de Alfonso Reyes, FCE, México,

1965, Col. Popular 46.

53) SAPIR, Edward, El Lenguaje, FCE, México, 1984, Brevarios 96.

54) SARTRE, Jean Paul, ¿Qué es la literatura?, Losada, Buenos Aires, 1981.

55) SEGRE, Cesare, Principios de análisis del texto literario, Crítica, Barcelona, 1985.

56) SUCRE, Guillermo, La Máscara. la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana, FCE, México, 1985.

57) VASCONCELOS, José, En el ocaso de mi vida, Populibros La Prensa, México, 1957.

58) WARREN Austin et al., Teoría Literaria, Gredos, Madrid, 1985.

59) XIRAU, Ramón, Poesía Iberoamericana Contemporánea, SEP, México, 1972.

60) ZIEGLER, Jorge von, Literatura y decepción, UNAM, México, 1984.

HEMEROGRAFIA

- 1) ARGUELLES, Juan Domingo, "Efraín Bartolomé: Hacia la música lunar" , Mar de Tinta, núm. 1, Verano 1992, págs. 37-42.
- 2) CACERES Carenzo, Raúl, "Efraín Bartolomé: Música Lunar", Sábado, núm. 759, UNO MAS UNO, 18 abril 1992, pág. 14.
- 3) LAVIN Cerda, Hernán, "Efraín Bartolomé, la música lunar y la joven concubina", Sábado, núm. 755, UNO MAS UNO, 21 marzo 1992, pág. 4.
- 4) LUVIANO, Rafael, "Efraín Bartolomé. El poeta, en rey en las alturas; en tierra sus alas de gigante le impiden caminar", El Búho, núm. 315, EXCELSIOR, 22 septiembre 1991, págs. 1 y 6.
- 5) LUVIANO, Rafael, "Efraín Bartolomé. La poesía como exuberante geografía de paisajes inhóspitos", El Búho, núm. 316, EXCELSIOR, 29 septiembre 1991, pág. 4.
- 6) LUVIANO, Rafael, "La poesía, invocación religiosa de la Musa y un nudo infinito de placar", El Búho, núm. 318, EXCELSIOR, 13 octubre 1991, pág. 7.
- 7) LLano del, Ramón, "Efraín Bartolomé: De la psicoterapia al dorado vino de la poesía", Revista del Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas, 3ª época, núm. 3, julio-diciembre 1988, págs. 109-114.
- 8) MARTINEZ Rentería, Carlos, "Una piel demasiado frágil. Conversación con el poeta Efraín Bartolomé", Revista del Instituto de Ciencias y artes de Chiapas, 3ª época, núm. 3, julio-diciembre

1988, págs. 120-125.

9) TERCERO, Magali, " La Poesía: Presagio de incendio", Efraín Bartolomé", Revista del Instituto de Ciencias y Artes de Chispas, 3ª época, núm. 3, julio-diciembre 1988, págs. 115-119.