

RECIBIDA EN LA SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA
MEXICO D.F. 26/01/1995



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Facultad de Filosofía y Letras



EN EL DESIERTO. IDILIO SALVAJE, DE
MANUEL JOSE OTHON.

T E S I S
Que para obtener el Título de:
Licenciado en Lengua y Literatura Española
p r e s e n t a

MARIA CRISTINA CARMONA Y ZUÑIGA

México, D. F.

1994

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.

A la memoria de mis padres

A mis pedagogos

José de J. Bazán
Helena Beristáin

por su ejemplar desempeño
profesional y personal
por su generoso estímulo

I N D I C E

EL <i>IDILIO SALVAJE</i> FRENTE A LA CRITICA	1
Notas	9
EL <i>IDILIO SALVAJE</i> Y LA OBRA DE OTHON	10
Aproximación a partir de la lengua natural	10
Poema Único en la obra de Othón	13
Notas	24
EL POEMA COMO TEXTO	25
El corpus	25
Titulo. Modelos clásicos	26
Lo autobiográfico	29
Notas	33
OBJETIVIDAD IMPOSIBLE Y OBJETIVIDAD POSIBLE	34
Concepción religiosa	36
Crepuscularidad	40
Paisaje	42
Lo erótico	42
El tejido	44
Notas	46
INVOCACION	47
Naturaleza	47
Infierno	52
Modernismo	59
Notas	64
UNION	66
Lo muerto-vivo	66
Culpa	71
Unión	74
Notas	78
SEPARACION	79
Distanciamiento	79
Extrañamiento moral	85
Conciencia del pecado	90
Notas	93
LA DISTANCIA ARTISTICA	95
Dedicatoria y sistema del texto	95
El texto y el sistema de la literatura	102
Notas	105

APENDICE: El poema según la edición de la Revista Moderna

BIBLIOGRAFIA

EL IDILIO SALVAJE FRENTE A LA CRITICA.

El *Idilio salvaje*, de Manuel José Othón es un poema altamente reconocido por la crítica literaria. Ramón Xirau, por ejemplo, dice: "No es posible analizar aquí todas las tendencias de la poesía mexicana. dejemos que nos ilustren algunos espíritus que, en cuatro poemas, nos dan una síntesis del tiempo en que vivieron: el *Primero sueño*, de Sor Juana; *Idilio salvaje*, de Manuel José Othón; *Suave patria*, de López Velarde y *Muerte sin fin* de José Gorostiza" (Xirau 1961: 12).

Por su parte, José Emilio Pacheco en *La poesía mexicana del siglo XIX* afirma: "El *Idilio salvaje* es el mejor poema en el lapso que abarca esta antología. Díaz Mirón, autor mucho más rico y hábil y complejo que Othón, no escribió una página semejante" (Pacheco 1965:378). Y en la *Antología del modernismo*, al introducir los poemas que elige de Othón: "Toda su obra parece un ejercicio de estilo para escribir el *Idilio salvaje*. Es su mejor obra y uno de nuestros grandes poemas" (Pacheco 1970: 1,39).

La opinión de Octavio Paz es la siguiente: "Mas los sonetos del *Idilio salvaje*, *A una estepa del Nazas* y alguno otro representan algo más que esa (poesía de la naturaleza) en que se complacía, petrificándose, la escuela académica" (Paz 1944:25).

En fin, abundan las ponderaciones del poema. Son contados los juicios que lo trivializan. Como uno de ellos mencionaremos el de José Joaquín Blanco: "... Como (idilio salvaje) el texto no importa para nada: ni es idilio (una vaguísima anécdota amorosa, con personajes abstractos, y muchísimos versos, la mayoría totalmente generalizantes), ni es salvaje; ¡apenas una trenza y una falda!" (Blanco 1977: 76).

Juicios como los anteriores resultan inquietantes, plantean el problema de qué hay que buscar en la poesía. Qué le da valor literario problema muy complejo para abordarse aquí, puesto que esta parte sólo pretende dar una panorámica de la crítica del *Idilio salvaje*. Sin embargo, si es necesario tener una explicación del sentido de las valoraciones del poema y para ello se requiere tomar una distancia que permita mirar el poema y sus valoraciones como un conjunto.

Una posibilidad es considerar este conjunto como fenómeno semiótico, es decir, un proceso de producción social de significación que procede a modo de una red o entramado de las distintas prácticas sociales expresadas en sistemas o códigos. Así, todo texto es un lugar de manifestación de determinadas prácticas, un lugar de cruce de códigos y por ello susceptible de diversas interpretaciones, de pluralidad de significados. Ante esta peculiaridad hay dos opciones extremas, dar validez a todas las significaciones o sólo a una. La primera lleva a la anarquía, la segunda a una jerarquía.

En el artículo *Algunas consideraciones sobre la expresión "Discurso literario"*, César González plantea, siguiendo a Stierle, que el concepto de discurso posee una estabilización pública y normativa y un estatuto institucional y, apoyándose en Verón: "existe, por un lado la posibilidad de múltiples lecturas para un texto dado, especialmente si se trata de un texto reconocido como literario; por otro lado, existe la normatividad impuesta por la formación discursiva en la cual ese texto está inserto, la cual privilegia una lectura y reprime las demás". (1) En relación con este problema, dice González, Foucault muestra que el conflicto se resuelve generalmente a favor del orden, de la sujeción de los textos al discurso como normatividad. Para ello existen procedimientos de control que se ejercen desde el exterior del discurso como son lo prohibido, el establecimiento de una línea de separación entre la razón y la locura y el establecimiento de una línea de separación entre lo

verdadero y lo falso. Hay procedimientos de control que se ejercen al interior del discurso para someter la pluralidad de lecturas posibles de un texto literario: el comentario de textos considera que no cualquier persona puede hacerlo, sino un especialista y su función es conjurar la multiplicidad abierta de las lecturas, controlando así lo que se dice en los textos; el principio del autor considera al autor como origen de significaciones y foco de coherencia; la disciplina es un ejercicio de reactualización permanente de la regulación de los textos dentro de ciertos límites, lo cual constituye la institución de la literatura.

Mediante estos procedimientos de control se legitiman algunas significaciones en detrimento de otras. Siguiendo este enfoque, los procedimientos de control mencionados para determinar lo literario y establecer el sentido, operan en los juicios sobre el *Idilio salvaje*. Veamos por ejemplo algunos de los que se clasificarían en el principio del autor, procedimiento de control interno al discurso, según el cual, "Al autor se le pide que dé cuenta de la unidad del texto, que revele su sentido oculto; por ello se recurre al estudio de su historia". (2)

En este orden de ideas, dice Alfonso Reyes: "No sabemos los tesoros que dormirán con él. Pero poco antes de morir quiso, todavía, como para asombrarnos definitivamente con un grito de su corazón, acaso el más sincero, soltar a las hojas periódicas su *Idilio salvaje*. Un divino pudor de su alma y el deseo de no lastimar a su compañera con versos de aventura (lo oí yo de sus propios labios), le han impedido publicarlos antes. Por fin, escribió un soneto al frente de los demás, donde aplicó la historia a un amigo, cuyos sentimientos fingía cantar, y los dió a la estampa". (Reyes 1910:55)

Jesús Zavala en su Comentario a la edición de 1952 del poema, dice: "Con ese despilfarro, con esa torpeza y con esa sencillez de un hombre justo, vivía el poeta en Ciudad Lerdo,

sumergido en su soledad, cuando de improviso se apareció ante sus ojos la encantadora Circe encarnada en india brava. El poeta se enamoró sensualmente de ella. Enloqueció. De ese amor sensual -contrario a sus creencias religiosas y a sus deberes éticos surgió *En el desierto. Idilio salvaje*" (Zavala 1952: 23)

Tales comentarios parecían explicar, el de Reyes, la existencia y sentido del soneto inicial y el de Zavala, la "vaguísima anécdota amorosa" (como dice José Joaquín Blanco) que contiene. Sin embargo, dichas explicaciones son insuficientes para aceptar que se trata de un poema que merece juicios como los de Xirau y Pacheco ya citados. Esta remisión al principio del autor nos sitúa en una concepción de la literatura que fácilmente lleva a concebir el poema como algo inefable. Así, se explica tautológicamente; en el caso extremo tenemos estas palabras de Castro Leal: "El *Idilio salvaje* -uno de los más grandes poemas de la lengua española- presenta un cuadro sombrío, arrebatado y pavoroso en que su espíritu conturbado se pinta con una sabia sucesión de trazos y perspectivas naturales: crepúsculos grises y soles muertos, cielos de plomo y húmedas neblinas, bloques gigantes rodados por los terremotos, planicies adustas sin una senda ni un atajo, estepas malditas que azota el viento, llanadas amarguísimas y salobres, enfermas y doloridas lontananzas; paisajes donde el alma es un camino entre ruinas y entre fosas, y en donde el corazón, deshecho por el terremoto humano, no es más que un inacabable desierto..."(Castro Leal 1964: 6) Es cierto que dichas palabras se inscriben en un discurso pronunciado durante la recepción de los restos del poeta en la Rotonda de los Hombres Ilustres, circunstancia poco propicia para un análisis literario. No obstante, en dicho discurso Castro Leal no vacila en hacer historia literaria casi desde el origen del hombre americano.

En el orden de la misma concepción, según la cual la poesía es expresión de vida, se sitúa el comentario de Ma. del Carmen Millán: "Aquí [en el *Idilio salvaje*] se sirve de ella [la

naturaleza] para la expresión de sentimientos; lo que describe son reacciones sentimentales: desazón, arrepentimiento, angustia, dolor, y el paisaje va a prestarle arideces, soledad, contrastes, que representan con intensa realidad aquellos estados de ánimo. La naturaleza que tan bien conoció y cantó es, en este caso, un medio no un fin; es la representación no la realidad; es la imagen, el eco, el procedimiento, el artificio". (Millán 1959: 133) Asimismo, estas palabras de Jesús Zavala: "Asombra cómo de un episodio vulgar, surgió este poema grandioso, tremendo y maldiciente, que carece de par en nuestra poesía; más si nos situamos dentro del espíritu del poeta, normalmente incapaz de transgredir los preceptos de la moral cristiana, comprenderemos por qué se engendró en él el dolor y con el dolor el remordimiento./ El dolor le hizo llorar. El poema es la expresión viva y desgarradora de su llanto, El poeta tenía conciencia de su pecado. Para expiarlo necesitó cantar. Sólo así mitigó su pena. En el desierto. Idilio salvaje fue para él el puñal, bálsamo y venda". (Zavala 1952: 24-25) El poema cobraría sentido por ser expresión de una vida y un sentir individual. Esta idea dió origen a toda una corriente teórica y metodológica representada por Dámaso Alonso y Amado Alonso. Sin embargo, aunque los comentarios citados harían suponer una poética semejante a la estilística, ninguno de los autores citados (Reyes, Castro Leal, Zavala, Millán) tiene un análisis estilístico del poema que pueda dar consistencia a sus comentarios.

Otro de los procedimientos de control interno al discurso es el comentario de textos que "permite construir otros discursos, pero no tiene otra finalidad que decir lo que ya estaba dicho; es decir, el comentario de textos permite decir otra cosa acerca del texto pero con la condición de que sea el texto mismo el que se repita". (3) En las valoraciones sobre el *Idilio salvaje* hay el señalamiento de dos grandes temas, la pasión o amor culpable y el paisaje.

El motivo de la pasión o amor culpable es muy complejo, se asocia a la religiosidad. Por ello le pertenecen también los motivos carne-pecado, culpa-remordimiento, castigo-purificación. Diversos comentaristas identifican, en el *Idilio salvaje*, los motivos mencionados. Por ejemplo Zavala citado arriba (Zavala 1952: 24-25); Dromundo: "Asomado a la turbadora elocuencia de la carne, no se mostró transportado al antiguo estilo del *Cantar de los cantares*, sino que, como quería Rodin, cantó la profundidad dramática del tema, como esencia activa de aquel sentido místico y erótico que habría de marcar la intensa grandeza de su desolación" (Dromundo 1964: 3); Xirau: "La dureza que Othón percibía en el paisaje es la dureza misma del hombre en esta tierra, de este hombre bueno y culpable y fundamentalmente solo que pide olvido en la oración erótica del *Idilio salvaje*. Es el mundo en que estamos, el de los recuerdos perdidos, el del amor pasado, el paraiso abandonado: «la llanada amarguísima y salobre»" (Xirau 1958: 31-32).

También sobre el tema del paisaje hay numerosos señalamientos. Citemos al menos dos: "...la variedad mayor de motivos que sugieren estados anímicos tiene su correspondencia en la naturaleza y en el *Idilio salvaje*, Othón acierta a dar, con el menor número de recursos, una síntesis completa y la idea más intensa y trágica de desolación" (Millán 1952: 177). "Mas si en el *Idilio salvaje* se rompe, en cierto modo, la continuidad de su poesía, lo hace conservando elementos y motivos del paisaje latentes en ella. No busca, no descubre, un horizonte nuevo, sino que, sobre el existente, afina, arrancándolo de la sinfonía anterior, el perfil de uno suyo más preciso" (Calvillo 1944: XXIX).

Ambos temas permiten legitimar el estatuto "poético" del *Idilio salvaje*, ya que es posible insertarlo en tradiciones: poesía de paisaje, poesía erótica. Lo dicho indudablemente tiene validez. Cuando se lee el poema se entiende o se intuye que eso está ahí. Pero la tarea de la crítica y de la teoría no debiera

limitarse a señalarlo, a riesgo de ser un mero ejercicio institucional que valida una lectura y cierra la obra a otros sentidos posibles.

Un aspecto más que da idea de la valoración del poema es el hecho de que el *Idilio salvaje* se incluye en la mayoría, si no en todas, las antologías importantes. La seleccionan ya en la Antología de la poesía mexicana moderna Jorge Cuesta (1928: 11-12) y Genaro Estrada en Poetas nuevos de México (1916: 210-214). Según cita Castro Leal (Castro Leal 1963: XIV,XV), tanto Pedro Henríquez Ureña en Cien de las mejores poesías castellanas (Buenos Aires 1931) como Federico de Onís en Antología de la poesía española e hispanoamericana (Madrid 1934), lo incluyen. Lo contienen también Omnibus de poesía mexicana (1971: 450-453) de Gabriel Zaid, así como Museo poético (1974: 73-76) de Salvador Elizondo. No sólo el hecho de que el *Idilio salvaje* se incluya en antologías, sino por los criterios de selección se da una idea de la valoración que de el poema se tiene.

Por ejemplo, Alberto Valenzuela Rodarte presenta el poema sin el soneto IV. La razón de ello puede deducirse de las palabras de la presentación y del prólogo: "El *Idilio salvaje*, con la *Noche de Walpurgis*, el *Himno de los bosques* y *Pastoral*, son los más altos entre los poemas de Othón. Pero aquí hay algo más que coloración precisa: hay pasión y hay un pensamiento profundo: el pensamiento de que nada hay más triste que el pecado. Se omite el poema IV", "Queda excluida de esta colección, toda poesía que pueda ser incentivo al mal... Tratándose de descripciones erótico-sexuales hemos sido más implacables..." (Valenzuela Rodarte 1963: 158,9)

Por otro lado, las palabras que Alfonso Reyes pronunciara en 1910: "Por fin, escribió un soneto al frente de los demás donde aplicó la historia a un amigo..." (Reyes 1910) son quizá la justificación a la que, implícitamente, algunos se atienen para no incluir el soneto inicial precedido por la

dedicatoria "A Alfonso Toro"; es el caso por ejemplo de Jorge Cuesta en la antología citada.

En otros casos la selección puede obedecer a criterios diferentes. Gabriel Zaid no incluye el soneto inicial en *Omnibus de poesía mexicana*, probablemente porque a su decir hizo: "Una antología de lector: un buen tomo de versos, donde leer y releer con gusto, con emoción y con asombro, palabras memorables, imágenes que hieran para siempre los ojos, músicas del oído, la articulación, el espacio, la sintaxis felicidades de expresión que liberan porque son libres." (Zaid 1971:3)

En Museo poético, Salvador Elizondo presenta el poema completo y entre paréntesis, después de *Idilio salvaje*, *En el desierto*, lo cual puede interpretarse como una intención de ser, al menos, más objetivo, puesto que el título del poema es *En el desierto*. *Idilio salvaje*. Es decir, el poema ha pasado a ser identificado por lo que originalmente fue subtítulo (situación indicativa de "lecturas" y valoraciones ¿correctas? ¿pertinentes?) El criterio de Salvador Elizondo es: "El autor de la presente antología didáctica se ve en la obligación de recalcar el hecho de que se trata aquí de una selección de poemas y no de poetas. Entre los dos términos media el abismo que es preciso salvar para conseguir lo que en la opinión del antólogo es la reunión de obras perfectas." (Elizondo 1974: XII)

En la introducción a *Poetas nuevos de México*, Géraldo Estrada dice: "Pensamos que una antología, por extensa y elaborada que sea, no debe estar formada solamente por una agrupación de trabajos escogidos, sino también de escritores escogidos; y si a este concepto unimos el de limitación anejo a un corto período literario, y a este último sumamos el de representación y significación de un grupo determinado de poetas, huelga explicar que, hasta donde permiten los aciertos y los errores ambientes, nuestro libro será un huerto sellado y no un catálogo popular en donde encuentren cómodo abrigo y cordial recibimiento todos los que en México hayan escrito versos

durante la época a la que se contrae la antología. Por lo mismo, no es la nuestra una obra de complacencia literaria..." (Estrada 1916: VII)

Las antologías forman parte de un procedimiento de control interno al discurso que es la disciplina. "Existe, pues, una disciplina que estudia los textos literarios (que adopta en las universidades diversos nombres, entre ellos el de teoría literaria): esta disciplina, junto con todo el soporte formado por los profesores de literatura, estudiantes, suplementos culturales, críticos, etc., configura el sistema de reglas que determina cuáles textos son literarios y quién puede hablar sobre ellos". (4)

Con este análisis no se pretende descalificar los juicios sobre el poema sino ordenarlos para entender su sentido. En conjunto parecen incompletos, son insuficientes para tener en plenitud un conocimiento de la poderosa construcción y la intensa poeticidad del texto.

N O T A S

1. GONZALEZ, César, *Algunas consideraciones sobre la expresión "Discurso literario"* en Acta poética, vol. 3, 1981, UNAM, pp.163-180, p. 168
2. *Idem.* p. 170
3. *Loc. cit.*
4. *Idem.* pp. 170-171

EL IDILIO SALVAJE Y LA OBRA DE OTHON

Aproximación a partir de la lengua natural.

Segmentaré el poema en partes a las cuales asigno un título con fines de identificación. El poema organiza, a lo largo de los ocho sonetos, una interpelación, de esta, habría que distinguir dos niveles.

Distancia: A Alfonso Toro.

Uno de los niveles de la interpelación, al que corresponde al soneto inicial, tiene la función de establecer distancia entre el emisor externo y el enunciado puesto que éste es: *tus historias, goce extraño, ajeno lloro*, atribuido a un destinatario externo marcado en la dedicatoria. En un nivel pragmático (el sentido "público" del poema) orienta una interpretación dándole validez.

Otro nivel es el de la interpelación interna a través de la cual se "cuenta una historia" (lo que José Joaquín Blanco llama una "vaguísima anécdota amorosa"), el *designatum*, es decir, el sentido literal. En relación a la exposición de la anécdota o topos del discurso, agrupamos los sonetos como sigue:

Soledad e invocación: Sonetos I y II.

El se dirige a ella mediante una interlocución directa, con ello se presentan los amantes. El, definido en el campo semántico de la soledad, aridez, tristeza, en las postrimerias de la madurez; ella en el de lo mundano, la plenitud y juventud.

Por otro lado, tenemos el paisaje como componente explícito y determinante del sentido, pero, como veremos más adelante, no como mero escenario. Es un paisaje duro, inanimado, solitario; hay apenas una nota de vida, las águilas y los berrendos.

Aproximación: Soneto III.

En el desolado paisaje, la presencia de ella parece mimetizarse con el mismo. Ya no se le llama, está ahí.

Unión: Sonetos IV y V.

Nuevamente el peculiar paisaje ocupa la mayoría del desarrollo del soneto IV. En el segundo terceto se da la única nota vital del poema: la unión física de los amantes.

En el soneto V seguimos en el desierto y con los amantes unidos, pero en la culpa: hay un giro hacia lo tremendo.

Separación: Soneto VI.

Los amantes se separan. Así como antes él invocaba la presencia de ella, ahora mira su alejamiento.

Soledad y culpa: Soneto *Envío*.

La separación deja a los amantes de nuevo en la soledad, pero en una soledad distinta. Ella vuelve a lo mundano, de donde procedía, sin alteración en su ser; él, a la desolación, pero ya no tan sólo a la tristeza y aridez, sino a la condenación que corresponde a la culpa.

He elegido algunos lexemas y enunciados como marcas en las cuales puede sostenerse esta aproximación al poema. He categorizado las marcas en: acción, amantes, ella, él, paisaje, porque me parece que constituyen isotopias a través de las cuales, en el nivel sintagmático, se va desarrollando la significación que da coherencia al topos del discurso. Aparecen ordenadas en el Cuadro de isotopias anexo (En la primera columna, anoto el número del soneto y un título que identifica las partes):

EN EL DESIERTO. IDILIO SALVAJE
 CUADRO DE ISOTOPIAS

SUNETO	ACCION	AMANTES	ELLA	EL	PAISAJE
I INVO- CA- CION	ven	Mira	tu alma aun delpiacer tu revuelto mundo tu cipryo manto	mi helada soledad mi juventud (miraje)	salvaie desierto
II	hunden	Mira	* las aguilas serenas	* galope triunfal	sabana pensativa
III APROX.	clava		tu talla escultural y fina tus ojos tu bruna cabellera de india brava	mi carne mi espiritu	estepe maldita
IV UNION	subyuga	nuestro amor	tu piel * las lianas	mi semblante yerto * torso viril	Llanada amarantissima y salobre/enjuta cuenca
V	estamos	nosotros nuestros (desgarrados corazones)			inexorable y hosca la llanura del desierto!
VI SEPA- RA- CION	vas	columbro/ miró/ huye/aleja	vas bruna y austera tu cabellera tu espalda tu falda tu frente/ tu espalda	mi adios mis desolaciones mi corazon (destruido)	planicies que el bochorno escalda
Envio CULPA	resta ya	ti/mi	tu alma	mi ultimo incienso mis postimeras robas disgusto de mi mismo	arenal inmenso

En una lectura vertical, se ven claramente las isotopías aludidas. Salta a la vista que la densidad semántica del poema, si bien tiene como punto de partida las iteraciones consignadas, se construye además con otros elementos.

La presencia de ella se manifiesta principalmente por medio de sinécdoques (parte por todo): ojos, cabellera, piel, espalda, falda, frente, alma, casi todas ellas referidas al cuerpo. Su presencia es, pues, física, corpórea, la descomposición del cuerpo en partes introduce en la dimensión erótica que erige las distintas partes en objetos de disfrute sensual a diferencia del amor que tiende a la integración. En el soneto I tenemos metonimias que configuran el campo semántico de lo mundano (con connotaciones de erotismo): *aun del placer queden los dejos, cyprío manto, revuelto mundo*. Dicho campo semántico se refuerza en el soneto *Envío: tu alma, ¡qué descenso, qué andar entre ruinas y entre fosas!*. Es decir, un alma condenada ya que no quedan *En tí ni la moral dolencia, ni el deajo impuro, ni el sabor del llanto*. No hay "parte" espiritual en ella, es un mero cuerpo.

Y todavía más, tiene la elementalidad de lo salvaje: *india brava, bruna y austera*. Casi la materialidad inanimada: *talla escultural y fina, como un relieve en el confin impreso, el cobre y el sepia de las rocas del desierto*.

Las sinécdoques que lo definen a él en cambio, son *carne* y *espíritu*, concreto-abstracto. Hay una "parte" espiritual en él y su materialidad es más esencial (por otro lado con toda una carga religiosa). Las metonimias como: *helada soledad, Último incienso, postrimeras rosas* lo sitúan en el campo semántico de la última madurez.

He aquí definidos a los amantes. No pueden ser más opuestos. Esto es lo que prefigura la calidad de la experiencia que expresa el poema. Si, en efecto, se trata del tema de la tentación de la carne, el "demonio del mediodía", en el caso de un poeta del que se dice es tan religioso, sencillo y

esencialmente bueno, adquiere proporciones de profundidad vital muy destacables, importantes. La intensidad de tal experiencia se expresa de manera casi desnuda por la economía de elementos en los que descansa la presentación de la "anécdota", las isotopías que he llamado acción y amantes.

La isotopía amantes conduce al lector por la línea de significación de los grandes momentos de la relación entre los amantes. Un primer momento de convocación del ser amado: *Mira*; un segundo momento de unión: *nosotros*, ser uno solo; un tercer momento, de separación, ser dos: *ti, mi*.

Las acciones mediante las que se da cuenta de los tres grandes momentos serían los verbos: *ven, estamos, vas*.

Lo desnudo y esencial de la relación se violenta con la heterogeneidad de los amantes, en el intercambio no hay equidad. La materialidad y plenitud de ella y el agostamiento y continencia de él dan a la relación un carácter en verdad trágico. Así, los verbos clava (*tus ojos un dardo negro de pasión y enojos que en mi carne y mi espíritu se clava*) y subyuga (*las lianas de tu cuerpo retorcidas en el torso viril que te subyuga*) hacen presente una carga pasional por un lado y pecaminosa por otro.

La significación de lo pasional y pecaminoso se configura en relación con la isotopía del paisaje; pero no sólo propiamente por el campo semántico de */desierto-sabana-estepa-llanada-llanura-planicies-arenal/* sino por la adjetivación que los acompaña, especialmente *salvaje, maldita, inexorable y bochorno escalda* que evocan a Dante.

Poema único en la obra de Othon.

Se puede considerar lo anterior como una primera aproximación al poema a partir de lo que dice, si consideramos que el material de base que lo constituye, es la lengua natural; es decir, la estructura primaria o estructura lingüística. Dice

Lotman en *Estructura del texto artístico*: "...el texto artístico se inserta necesariamente en una construcción extratextual más compleja, constituyendo con ella una oposición binaria." (1) Por eso, para dar sentido al texto, importan sus relaciones con una tradición. De ella, lo más cercano y determinante es la propia obra del autor, en la medida en que, nuevamente siguiendo a Lotman: "Las conexiones extratextuales de la obra pueden ser descritas como la relación del conjunto de elementos fijados en el texto respecto al conjunto de elementos del cual se efectuó la elección del elemento empleado dado." (2)

Pasaré entonces a proponer algunos aspectos que en la obra de Othón se relacionan con el *Idilio salvaje*.

En el sistema de la poesía conocida de Othón, básicamente los Poemas rústicos, el tema de la vida aparece en una concepción animista. La naturaleza como fecundidad primaria; en ese sentido, pura, con la pureza de lo inocente y natural. Es la concepción que encontramos en *Pastoral*, donde trata de la naturaleza salvaje y deshabitada, pero siempre fecunda y con una vida sagrada y casta, nunca árida. El hombre, en la figura de un pastor, acorde con esa vida, es un justo y es casto, porque está en armonía:

IV

Impera

majestad absoluta y verdadera,
sobre aquella región, casi perdida
y extraña de los hombres a la vida;
pero donde otra vida omnipotente
del seno augusto de la tierra brota,
como alma inmensa por el aire flota,
y do la madre universal se siente
rayo en el éter y en las auras nota.
Bajo aquel dilatado firmamento,
nada el poder vivificante turba,
ni suspende el eterno movimiento.
Desde el hondo nivel de la planicie,
igual y recta, hasta la excelsa curva
trazada en la cerúlea superficie,
todo es fuerza y calor. todo es aliento.

La tierra ardiente se desborda en olas
 de resonantes hierbas y corolas
 y, cuando empieza a modular el viento
 los himnos de su agreste sinfonia,
 circula de la sierra por la espalda
 un divino temblor. La selva umbría
 que festonea la sinuosa falda,
 esponja muellemente su ropaje
 de pomposo y verdísimo follaje
 como un ala de trémula esmeralda;
 y son las frondas vírgenes, el grano
 y la yema y el óvulo que duermen,
 se despiertan al soplo soberano
 ¡y todo vibra en la explosión del germen!
 Nada yace en la calma y el reposo;
 donde un átomo alienta hay un sonido,
 un estremecimiento portentoso,
 ya brisa, ya huracán, ¡siempre latido!
 Al rodar, de las cumbres, desprendido,
 sobre los campos en fecundo riego,
 el torrente, seméjase a un coloso
 que se despeña desatado y ciego;
 y, mientras el espacio enrojecido
 arde como una bodega de fuego,
 y reverbera el sol en las opacas
 moles de piedra, por el bosque añoso
 aún se siente pasar el poderoso
 aliento de las ondas genésicas.

Othón, Manuel José, *Poesías y cuentos*,
 Selección, estudio y notas de Antonio Castro
 Leal, México, 1963, Porrúa (Col. Escritores
 Mexicanos, 5), *Pastoral* IV frg. pp 114-115

Tenemos aquí un mundo poético en el que la Vida se
 inscribe en el ámbito de lo natural, en el sentido de que no hay
 bien ni mal, sino la vida, por el sólo hecho de serlo, es pura y
 casta. ¿Cuál es el espacio del ser humano aquí? En general
 prevalece una actitud contemplativa de la magna naturaleza, hay
 una especie de armonía en los impulsos humanos que son tan
 inocentes y castos como los de la naturaleza. Veamos por ejemplo
Cántico Nupcial:

Un nuevo hogar es huerto florecido
 de jazmines, y lirios, y azahares,

entre cuyas alburas estelares
se estremece el amor como un latido.

.....
Son las ansias sin fin, las esperanzas,
las ilusiones del amor, venidas
de azules y profundas lontananzas.

Todas alzan un himno al varón fuerte
que ha de llevar dos almas y dos vidas
a través de la vida y de la muerte.

Op. cit. *Cántico Nupcial* frg. pp. 71-72

El ser humano está incluido como soporte de esta peculiar vivencia de la naturaleza que no es sólo un sentimiento, sino casi una declaración de principios vitales, morales y estéticos. Por ello Othón pertenece a la estirpe de los poetas bucólicos: Longo, Virgilio, Garcilaso, Chenier, Pagaza, según declara él mismo en *A Clearco Meonio*. Por si solo habla el inicio de *Himno de los bosques*:

En este sosegado apartamiento,
lejos de cortesanas ambiciones,
libre curso dejando al pensamiento
quiero escuchar suspiros y canciones

Op. cit. *Himno a los bosques* frg. p. 55

Este es uno de los aspectos por los que se califica a Othón, autor del *Idilio salvaje*, de clasicista. Hay, en efecto, un gusto por lo clásico en el sentido de amor por la forma, la armonía y la justeza. En *Poemas rústicos* se encuentran varios poemas que claramente muestran una inclinación clásica. Por ejemplo, *A Clearco Meonio* integrado por tres sonetos, se refiere a la estirpe de los poetas bucólicos; *Angelus Domini* se refiere a tres ángeles: el de la mañana, el del mediodía y el de la noche. Cada parte está integrada por dos sonetos; *Procul negotiis*, tres momentos del día: matinal, vespertino y nocturno, y tres sonetos que les corresponden; *Poema de vida*: *Idilio*,

Epitalamio, *Elegía*, tres sonetos integran cada una de estas partes que se refieren a tres momentos de la vida ilustrados con la naturaleza (El amor siempre es fecundo y natural. En *Epitalamio* se lee: *Naturaleza entera es una boca/ donde palpitan besos inmortales*, tal fecundidad es inagotable, en *Elegía*: *Nada sucumbe: el escondido germen,/ la crisálida envuelta en su capullo,/ la célula y el grano... itodos duermen!*). Es destacable la composición a partir del número tres como elemento armónico, quizá siguiendo a Dante.

Son las muestras más evidentes. Carmen de la Fuente, en *Las armas secretas de Manuel José Othón*, dice: "...En sus comentarios al modernismo, se advierte la seguridad de quien conoce y sabe manejar su instrumento idiomático. En tal sentido Othón es un clásico, no a la manera latina, sino a la castellana... Entre el idioma de Othón y el de Pagaza, -a quien se considera su antecesor- hay, a este respecto significativa diferencia: el autor de *Murmurios de la selva* acude con frecuencia a las fuentes latinas en su empeño de innovar el idioma: hiedra y *labrusca*, dice en su magnífico soneto "El río"; límpido y *superno*, en "Palo verde". Othón prefiere obedecer a la ascendencia castellana y derivar según las leyes que le son propias: *gramales*, dice en "Himno de los bosques" empleando con propiedad el colectivo; *irruyendo*, en otro poema, gerundio que deriva de irruir, invadir un lugar; *occiduo*, cultismo aceptado por la gramática". (Fuente 1964: 11) No cabe duda, pues, de que Othón es un clásico, pero en un sentido particular: en sus poemas podemos reconocer el pathos clásico a través de la evocación bucólica, de la búsqueda de armonía, del uso de formas consagradas (el soneto, mucho más al estilo del Siglo de Oro que del Modernismo).

Como se ve en los ejemplos, Othón no expresa pasiones, sino un júbilo vital muy sublimado, suena falso a fuerza de ser puro, a fuerza de ser construido con tanta maestría. En el artículo citado, Carmen de la Fuente dice: "Los poemas de Othón

me han hecho reflexionar hondamente en el arduo trabajo de la creación. ¡Cuán verdad es que el genio no brota solamente del numen, sino de un prolongado trabajo de selección y acarreo!". (Fuente 1964: 10) La selección y acarreo, la destilación y acendramiento del clasicismo, tanto latino como español, se notan en la poesía de Othón. Pero es un mundo distante; para admirarse, no para vivirse.

Lo anterior importa en cuanto se relaciona con el *Idilio salvaje*, pero no en el sentido en que lo propone Xirau: "Aceptamos, por el momento, que Othón es un poeta del paisaje. El paisaje que Othón describe es, en general, el paisaje del norte. La primera impresión que tenemos es de un paisaje duro, áspero, salobre. Palabras como "petrificarse", "barrancos", "seco", "ardiente", "escarpadas", "serranías", "peñascal", "salvaje", "granito", "tronco retorcido" (en *Idilio salvaje*, violentamente ligadas al acto amoroso: "las lianas de tu cuerpo retorcidas"), "rojo peñón", "árido y gris", "llanada amargísima y salobre" revelan un mundo hecho de sequedad, de piedra y sol ardiente, dureza de roca impenetrable". (Xirau 1985: 29) De esta opinión se desprende que el paisaje de Othón es, en general, el del *Idilio salvaje*, es decir, desértico, áspero y duro. Yo pienso que no es así, sino por el contrario es la naturaleza fecunda y terrible en su magnificencia. Veamos un ejemplo más:

¡Oh, mi naturaleza azul y verde!
 ¿dónde están tus profundas lontananzas
 en que en otros días engolfé mi vista,
 anhelante de sombras y de ráfagas?
 ¿Dónde están tus arroyos bullidores,
 tus negras y espantosas hondonadas
 que poblaron mi espíritu de ensueños
 o a los hondos abismos lo arrojaban?

 Y allá en tus bosques, madre mía,
 bajo tu cielo azul, madre adorada,
 podré morir al golpe de un peñasco
 descuajado de la áspera montaña,
 o derrumbarme de la alta cima

donde crecen los pinos y las águilas
 viendo de frente al sol labran el nido
 y el corvo pico entre las grietas clavan,
 hasta el fondo terrible del barranco
 donde se arrastren con furor las aguas.
 Quiero morir allá: que me triture
 el craneo un golpe de tus fuertes ramas
 que, por el ronco viento retorcidas,
 formen, al distenderse, ruda maza;
 o bien, quiero sentir sobre mi pecho
 de tus fieras los dientes y las garras,
 madre naturaleza de los campos,
 de cielo azul y espléndidas montañas.

Y si quieres que muera poco a poco,
 tienes pantanos de aguas estancadas...
 ¡Infiltrame en las venas el mortífero
 hálito pestilente de tus aguas!

Op. cit. *Nostálgica* frg. pp. 50-51

No es la sequedad, sino la feracidad lo que canta el poeta, una feracidad propiamente salvaje, la naturaleza bajo la advocación de Cibeles, ni más ni menos que la Madre Tierra.

La contraparte de esta manera de concebir la vida no está representada por la aridez, sino más bien por el exceso: la violencia como un sentimiento de terror, de espeluznamiento, que adquiere su nota más alta frente a la máxima violencia, la muerte, según se aprecia en *Lobreguez*:

El relámpago azul fosforece
 una cárdena herida trazando
 en la lóbrega nube, que se abre
 al sentir el feroz latigazo;
 y en las sombras que envuelven y cifien
 valle y bosques, montañas y llanos,
 va a clavar, a intervalos, furente
 sus sangrientos puñales el rayo.
 Todo es negro: la noche profunda
 va extendiendo sus alas de cárabo
 y el terror culebrea en los nervios,
 el cabello y la piel erizando.
 A lo lejos, al fin de la senda
 que se incrusta en los duros peñascos,
 donde empieza a afilar la montaña

sus aristas de p6rfido y cuarzo,
empotradas en la 6spera roca
y asom6ndose al hondo barranco,
sus ruinosas paredes levanta
el humilde y rural camposanto.

En la l6gubre noche, las hienas
espantoso fest6n husmeando,
el silencio de muerte profanan
con aullido espasm6dico y largo.
A trav6s de los rotos sepulcros,
en la l6vida faz de los craneos
icon qu6 horror, con qu6 horror aparece
terror6fica mueca de espanto!
Tal vez sienten la garra acercarse,
y all6 est6n, impot6ntes y tr6gicos...
¡Y del mundo, y del cielo, y del alma
olvidados, oh Dios, olvidados!

Op. cit. Lobreguez frg. pp.47-48

Podemos reconocer tambi6n lo rom6ntico, particularmente la truculencia asociada a los muertos y lo macabro en general; basta como ejemplo *La noche r6stica de Walpurgis*. En el art6culo ya citado, Carmen de la Fuente dice: "Indice de lo disc6mbolo de sus lecturas es el libro *Poemas y Leyendas*. El t6tulo ya es sugerente, por all6 andan Zorrilla y N6ñez de Arce con sus truculencias hist6ricas; pero por encima de este influjo se capta el acendrado conocimiento de los rom6nticos alemanes y de los inseparables maestros de Manuel Oth6n, Dante y Shakespeare". (Fuente 1964: 10) El acarreo rom6ntico en relaci6n con la naturaleza se manifiesta en la tempestad, tan cara al romanticismo. De las muchas que describe Oth6n, he aqu6 una muestra:

M6s ya Aquil6n sus furias apareja
y su pulm6n la tempestad inflama.
Ronco alarido y angustiosa queja
por sus gargantas de granito deja
la mont6ña escapar; maldice, clama,
el bosque ruge y el torrente brama
y, de las altas cimas despeñado,

por el espasmo trágico rompido,
 rueda el vertiginoso acantilado
 donde han hecho las águilas el nido
 y su salvaje amor depositado;
 y al mirarle por tierra destruido,
 expresión de su cólera sombría,
 aterrador y lúgubre graznido
 unen a la tremenda sinfonía.

Bajo hasta la llanura. Hinchado el río
 arrastra, en pos, peñascos y troncos
 que con las ondas encrespadas luchan.
 En las entrañas del abismo frío
 que parecen hervir, palpitaciones
 de una monstruosa viscera se escuchan.
 Retorcidas raíces, al empuje
 feroz, rompen su cárcel de terrones.
 Se desgaja el espléndido follaje
 del viejo tronco que al rajarse cruje;
 el huracán golpea los peñones,
 su última racha entre las grietas zumba
 y es su postrer rugido de coraje
 el trueno que, alejándose, retumba
 sobre el desierto y lóbrego paisaje...

Op. cit. *Himno de los bosques* frg. pp. 61-62.

Si en el contexto de la poesía de Othón encontramos estos elementos, uno se pregunta: ¿por qué no eligió una tempestad, sino un desierto, para expresar la pasión? Desde luego por que Othón no es romántico ni por circunstancia histórica, ni por inclinación, como ya hemos visto. El sentimiento terrífico, que en primera instancia asimilamos al romanticismo, proviene también de otra fuente, quizá más significativa: el Infierno de Dante. Aquí, la muerte aparece como una prolongación de la vida, su manifestación culpable. Como tal, transcurre signada por el dolor y la pena, bajo el peso de la amargura y desolación que produce el castigo. El escenario que encontramos es, asimismo, desolado, sombrío y sin término. Esta es la atmósfera cercana al *Idilio salvaje*.

En Estructura del texto artístico Yuri M. Lotman plantea que entre las posibilidades de percibir una obra como texto

artístico, encontramos aquella en la que el autor crea el texto como obra de arte y el lector la percibe como tal. Sin embargo, esto no está exento de problemas ya que en la relación entre la estructura real de la obra y la esperada por el oyente (así lo llama Lotman) se configuran dos clases de sistemas: la "clase de la estética de la identidad" y la "clase de la estética de la oposición".

En la "clase de la estética de la identidad", la obra se relaciona con estructuras fijadas de antemano y la expectación del oyente queda justificada por toda la construcción de la obra. "Las reglas de elección del léxico, las reglas de construcción de las metáforas, el ritual de la narración, las posibilidades de combinaciones argumentales, rigurosamente definidas y que el lector conocía de antemano, *loci communi* - trozos enteros de texto fijo- forman un sistema artístico absolutamente particular. Y, lo que es muy importante, el lector dispone no sólo de una gama completa de posibilidades, sino también de una gama completa, opuesta por parejas, de imposibilidades para cada nivel de construcción artística. La destrucción de la estructura que espera el oyente, y que surgiría si el autor eligiera una situación <imposible> desde el punto de vista de las reglas del código en un sistema dado de educación artística, determinaría la idea acerca de la baja calidad de la obra, acerca de la incapacidad, ignorancia o incluso sacrilegio e insolencia pecaminosa por parte del autor".

(3)

En la "clase de la estética de la oposición", la obra se relaciona con estructuras constituidas por sistemas cuya naturaleza de código es desconocida antes de empezar la percepción artística. "Subjetivamente, tanto el autor como su auditorio, pueden sentir el deseo de destruir el sistema habitual de reglas como un rechazo de toda clase de normas estructurales, como una creación <sin reglas>. Sin embargo, la creación al margen de las reglas, al margen de las relaciones

estructuralés, es imposible. Estaría en contradicción con el carácter de la obra de arte como modelo y con su carácter como signo, es decir, haría imposible el conocimiento del mundo mediante el arte y la transmisión de este conocimiento a su auditorio. Cuando tal o cual autor o tal o cual corriente, en su lucha contra (lo literario), recurren al ensayo, al reportaje, a la inclusión en el texto de documentos auténticos, claramente no artísticos, al rodaje de documentales, están destruyendo el *sistema habitual* pero no el *principio de sistematicidad*, ya que cualquier línea de un periódico, trasladada a un texto artístico (si no pierde su calidad de artística), *se convierte en elemento estructural.*" (4)

La poesía de Othón constituye un sistema en el que, como hemos visto, a reserva de un análisis más detallado, hay una serie de códigos, como la concepción de la naturaleza, fecunda y casta; la vida como principio genésico al margen del bien y del mal; la feracidad. Con este sistema, el *Idilio salvaje* se relaciona mediante el principio de oposición, se inscribe en la "clase de la estética de la oposición", por que allí no encontramos la vivencia sublimada de la naturaleza fecunda y casta, objeto de contemplación y gozo, sino la vida, violenta y dolorosa. Por eso mismo, tan concreta que sus consecuencias arrastran a un ser humano al bien o al mal, en este caso al mal, es un acto pecaminoso. Tampoco encontramos la feracidad, ni aun en sus excesos terribles, sino la aridez. Si bien las oposiciones no son tan tajantes, como las que ejemplifica Lotman, y no destruyen el *sistema habitual*, si son suficientes para decir que el *Idilio salvaje* es un poema único.

Tal vez si contáramos con los poemas no publicados, tendríamos más elementos para situar el *Idilio salvaje* en el contexto de su obra. Como dice Alfonso Reyes: "¿De qué nueva hondonada interior surgió ese poema trmendo y maldiciente? Acaso había en aquel espíritu muchas vetas desconocidas para nosotros. Los mismos títulos de la obra inédita parecen indicarlo muy

claramente... Quizá más tarde todo lo descifremos: quizá nos descubran el enigma los libros huérfanos". (Reyes 1910) Así podemos suponerlo también, si atendemos a las palabras del propio Othón en el prólogo a *Poemas rústicos*, único libro publicado: "Abordo, pues, la tarea [de presentar al público su obra], y doy comienzo con el primero de los cuatro volúmenes de que consta mi obra lírica; que si Dios me concede calma y espacio, continuaré publicando la serie de mis trabajos de otro género" (Castro Leal 1963: 31) Por el momento no es así, y esto lo hace, repito, un poema único, sin menoscabo de su valor, puesto que éste no se da sólo por oposición al resto de su obra.

Por otro lado, si consideramos al *Idilio salvaje* en relación con la obra de Othón según el principio de la "clase de la estética de la identidad", el sistema de lo clásico es determinante para percibirlo y valorarlo como texto artístico.

N O T A S

1. LOTMAN, Yuri M. *Estructura del texto artístico*. 2a. ed., 1982, Madrid, Ediciones Itsmo (Col. Fundamentos, 58) p.71
2. *Idem.* p. 69
3. *Idem.* p. 349
4. *Idem.* p. 352

EL POEMA COMO TEXTO

El corpus

Como se desprende de los capítulos anteriores, el *Idilio salvaje* plantea una serie de problemas ante los cuales es necesario tomar posición. Para ello un primer asunto es la delimitación del corpus. Ya en 1960 Joaquín Antonio Peñalosa en su artículo *El Idilio salvaje de Manuel José Othón* (Peñalosa 1960) hace importantes puntualizaciones. Alude a la primera edición del poema en la *Revista Moderna* correspondiente a enero de 1907 acompañado por una nota del poeta Rafael López: "Como lo anunciamos en nuestro número anterior, hoy publicamos el poema de este título, que el inolvidable Othón obsequió al director de esta *Revista*, días antes de morir. Fue corregida en pruebas por él mismo, así es que nuestros lectores pueden saborearlo en toda su integridad, y compararlo con la copia mutilada y contrahecha que un periódico, no obstante la caballerosidad que lo rige, tuvo la audacia de presentar a sus lectores, profanando sin misericordia la obra del insigne Poeta". Se refiere López a la publicación del poema el 16 de diciembre de 1906 en el periódico *El Mundo Ilustrado*.

Continúa Peñalosa: "Además de aquella nota con que la *Revista Moderna* mostraba su natural modestia y exhibía la mutilación del poema, Alfonso Toro envió una carta, con fecha del 24 de diciembre de 1906, escrita desde Aguascalientes y enviada a don Juan Sánchez Azcona, que dirigía en México el periódico *El Diario*. En ella Alfonso Toro concreta cuatro rectificaciones:

1) que el poema fue escrito para la *Revista Moderna* y que, sin embargo, se atrevió a publicarlo *El Mundo Ilustrado*;

2) que se suprime la dedicatoria que viene tras el título: "A Alfonso Toro";

3) que se mutila "la obra de un artista tan grande", al suprimir el inicial soneto introductorio;

4) que, en el principio del tercer soneto, los redactores escriben "brisa" en lugar de "grisa", creyendo que era una errata de imprenta y resultando así la composición disparata" (Peñalosa 1960: 64)

En el artículo, el autor menciona la confrontación de la edición de la Revista Moderna con la versión enviada por Othón a Delgado en 1904, donde el poema está casi completo y con variantes mínimas de términos. Las variantes son diferencias atribuibles al proceso de composición del poema. En dicha versión sólo falta el soneto VI y los términos modificados son: (Cf. APENDICE)

- 24: aun por *no*
- 31: perfil por *confín*
- 40: lobreguez por *espanto* y pavor por *soledad*
- 46: el confín por *la llanura*
- 54: muriente por *poniente*
- 61: unta por *unge*
- 62: lobreguez por *lividez*
- 68: retorcidas por *confundidas*
- 69: en por *con*
- 70: con por *en*
- 79: oprimidos por *retorcidos*
- 80: la angustia por *el dolor*
- 101: do se alzaban por *donde fueran*
- 102: ya por *hoy*

Título. Modelos clásicos

Peñalosa señala también: "Habrá que puntualizar que, desde que Othón envió el poema a Delgado, el título aparece En el desierto. Idilio salvaje; esto es, la ubicación y el hecho mismo que evoca el canto. Ediciones posteriores lo redujeron a *Idilio salvaje*". (Peñalosa 1960: 64)

Podemos entonces considerar la edición de la Revista Moderna como la definitiva y con ello tenemos un poema cuyo título es En el desierto. Idilio salvaje; integrado por ocho

sonetos, el soneto inicial lleva la dedicatoria "A Alfonso Toro", los siguientes van numerados del I al VI y el último lleva el título *Envío*.

Estas precisiones no son gratuitas, puesto que de ellas se derivan consecuencias para la construcción del sentido del poema, al menos desde la perspectiva de la teoría y la crítica literarias. El problema de la reducción del título a *Idilio salvaje* obedece probablemente a un fenómeno de recepción, ya que, al leer el poema, la impresión más intensa es la de la experiencia erótica y el sentimiento de culpa que ha producido. Parece confirmarse, así, que la interpretación dada al término *idilio* es la de relación amorosa, que es un significado derivado, figurado.

No obstante, tomando en cuenta la inclinación de Othón por lo clásico, se puede pensar que en primera instancia el término *idilio* fue asignado pensando en un modelo retórico, en el *idilio* como composición que canta los amores entre pastores y cuyo escenario es el campo, todo ello en un tono delicado. Pero Othón ha dado al modelo retórico un giro. El escenario no es el "ameno prado de aguas puras, cristalinas", sino la "enjuta cuenca de oceano muerto": el desierto. Los amores entre estos "pastores" no son la delicada, blanda queja, sino una experiencia devastadora. De ahí el calificativo *salvaje*. En el desierto. *Idilio salvaje*, tiene tras de sí, a mi modo de ver, un modelo retórico clásico refundido.

Peñalosa aporta otros elementos en favor de esta idea, al comentar los "seis sonetos medulares". Del primero, dice Peñalosa: "A la manera de los grandes poemas clásicos, Othón empieza por describir el escenario del drama" (Peñalosa 1960: 65); y después, a propósito de *Vibran en el crepusculo tus ojos*: "También aquí la otra preocupación de los clásicos por expresar la hora de los acontecimientos. No por simple afán de precisión cronológica, sino por el clima poético que establece la hora, y por las consecuencias anímicas que despierta... El escenario y

la hora son buscados de propósito, con un destino poético". (Peñalosa 1960: 66) Pero sobre todo: "Como en las églogas virgilianas, el amor hizo de las rocas "nido y caverna". Como en la Fábula de Góngora, Acis y Galatea celebraron sus nupcias bajo el dosel de las peñas y entre la frágil celosía de las yedras. Como los pastores de Garcilaso, que en esto se inspiró en Petrarca, que en el campo libran los combates del amor:

cama de campo y campo de batalla

Qué pura y larga tradición renacentista del Soneto IV:

*Y en el regazo donde sombra eterna
del peñascal bajo la enorme arruga,
es para nuestro amor nido y caverna.*

Y qué delicadeza espiritual para narrar el epitalamio con ritmo acelerado, no con morosa delectación". (Peñalosa 1960: 68)

Además del modelo clásico retórico, hay en En el desierto. Idilio salvaje otro modelo clásico, el de la versificación. En Métrica española, Tomás Navarro Tomás declara el siguiente propósito: "Ofrecer un resumen de los recursos y tendencias que se observan en el ejercicio del verso en cada uno de los periodos de la poesía española, señalando de la manera más objetiva posible las condiciones de cada forma en relación con las cualidades y circunstancias del idioma...". (1) Si nos atenemos a su autoridad, al revisar la exposición correspondiente al Siglo de Oro y al Modernismo y confrontar el poema de Othón, encontramos preponderancia de la versificación practicada en el Siglo de Oro: "...el endecasílabo del Siglo de Oro combinó con equilibrada proporción sus variedades heroica, melódica y sáfica...". (2) Los esquemas de la rima en el Siglo de Oro dice Navarro: "En los cuartetos se mantuvo estrictamente la disposición ABBA:ABBA. Las combinaciones más usadas en los tercetos fueron en orden de frecuencia CDC:DCD, CDE:CDE,

CDE:DCE, CDC:EDE, CDE:DEC, CDC:CDC, CDE:EDC". (3) En el desierto. *Idilio salvaje* presenta la siguiente disposición:

Siglo de Oro	Soneto Dedicatoria: ABBA:ABBA, CDC:DCD 3 heróicos, 7 melódicos, 3 sáficos
Modernismo	Soneto I: ABBA:ABBA, CCD:EDE 4 heróicos, 2 melódicos, 6 sáficos
Siglo de Oro	Soneto II: ABBA:ABBA, CDC:EDE 8 sáficos, 4 melódicos, 1 heróico
Modernismo	Soneto III: ABBA:ABBA, CCD:EED 2 melódicos, 6 sáficos, 3 heróicos, 1 enfático,
Siglo de Oro	Soneto IV: ABBA:BAAB, CDC:EDE 3 melódicos, 8 sáficos, 2 heróicos
Siglo de Oro	Soneto V: ABBA:ABBA, CDC:EDE 10 melódicos, 3 sáficos, 1 heróico
Siglo de Oro	Soneto VI: ABAB:ABAB, CDC:EDE cuartetos a la francesa, modernismo 4 melódicos, 7 sáficos, 3 heróicos
Siglo de Oro	Soneto <i>Envío</i> : ABBA:ABBA, CDC:EDE 4 melódicos, 5 sáficos, 4 heróicos

Como se observa, de los ocho sonetos sólo dos corresponden a modelos practicados en el Modernismo y el resto se inscriben en la más clásica tradición.

Lo autobiográfico

Hoy en día hay una tendencia a considerar las obras literarias como textos. En el artículo *De la obra al texto*, Roland Barthes establece algunas diferencias a partir de la reconceptualización del lenguaje: "Es un hecho: desde hace algunos años se ha operado (se opera) cierto cambio en la idea que tenemos del lenguaje y, por consiguiente, de la obra (literaria) que debe a este lenguaje por lo menos su existencia fenoménica". (4) Dicho cambio se relaciona con el desarrollo de otras disciplinas, "se produce la exigencia de un objeto nuevo, obtenido por deslizamiento o derrumbe de las categorías anteriores. Este objeto es el Texto." (5)

Por su parte Lotman en su obra *Estructura del texto artístico* concibe el arte como un lenguaje en el sentido de

"cualquier sistema de comunicación que emplea signos ordenados de un modo particular". (6) El arte es un sistema de modelización secundaria, porque constituye estructuras de comunicación que se superponen al nivel lingüístico natural. Más adelante dice Lotman que es difícil definir el concepto de texto, pero: "Ante todo es necesario oponerse a la identificación del texto con la idea de la totalidad de la obra de arte" (7) "el texto artístico se inserta necesariamente en una construcción extratextual más compleja, constituyendo con ella una oposición binaria". (8) Propone que la base del concepto de texto esté constituida por las definiciones de:

Expresión, "La expresión en oposición a la no expresión obliga a considerar el texto como la realización de un cierto sistema, como su encarnación material. En la antinomia saussuriana de lenguaje y habla el texto pertenece siempre al dominio del habla. Por ello el texto poseerá siempre, junto a los elementos sistémicos, elementos extrasistémicos". (9)

Delimitación, "el texto posee un significado indivisible. <Ser una novela>, <ser un documento>, <ser una oración> significa realizar una determinada función cultural y transmitir un significado íntegro. El lector define cada uno de estos textos por un conjunto de rasgos". (10)

Carácter estructural, "... Una organización interna que lo convierte a nivel sintagmático en un todo estructural, es inherente al texto". (11)

Barthes continúa en el artículo citado exponiendo algunas proposiciones que van configurando la noción de Texto. Algunas de ellas (aunque no en el orden en que él las expone) son: La obra funciona como signo y por ello está ligada a un significado, ya sea a un significado aparente, lo que instituye una filología; o a un significado secreto, último, instituye una hermenéutica. El Texto, en cambio se aleja del significado, su campo es el del significante que no es una parte del sentido. El engendramiento del significante perpetuo se liga a una lógica de

orden metonímico que reglamenta el texto: "la labor de las asociaciones, las contiguidades, las sumas anteriores coinciden con la liberación de la energía simbólica... El Texto es radicalmente simbólico: una obra cuya naturaleza es concebida, percibida, recibida de manera íntegramente simbólica es un Texto. Así el texto es restituido al lenguaje; como éste está estructurado pero descentrado, sin clausura". (12)

En relación con el problema de la significación en el texto artístico, Lotman apunta que el signo desempeña en la cultura de la humanidad la función de intermediario: "La finalidad de la actividad semiótica es transmitir un determinado contenido" (13) Se plantea así el problema de la manera como se organiza internamente (en una sintagmática) el texto artístico y sus relaciones semánticas con los fenómenos externos a él, es decir, cuál es su significado. Esto ocurre, dice Lotman, mediante procesos de transcodificación interna y externa; la transcodificación se liga al problema de la equivalencia: "Este problema adquiere una importancia particular debido a que la equivalencia de los elementos a distintos niveles constituye uno de los principios organizadores fundamentales de la poesía y, en un sentido más amplio, de la estructura artística en general... puesto que la estructura artística establece entre estos elementos diferentes una situación de equivalencia, el receptor comienza a adivinar la existencia de un sistema semántico, distinto respecto al sistema lingüístico general, en el cual estos elementos se hallan en una relación similar respecto al medio semántico. De este modo se crea una estructura semántica particular del texto artístico dado. Pero la cuestión no se limita a esto: la equivalencia de elementos no equivalentes hace presuponer que los signos que poseen, al nivel lingüístico, distintos *denotata*, al nivel de sistema secundario poseen un *denotatum* común". (14)

Otra peculiaridad del texto es su pluralidad, dice Barthes, pero una pluralidad que no tiene que ver con la

ambigüedad de los contenidos, no es coexistencia de sentidos sino, "pluralidad estereográfica de los significantes que lo tejen (etimológicamente el texto es un tejido)". (15) Los elementos que integran el tejido, son semiidentificables, provienen de códigos conocidos, pero su combinatoria es única, lo que identifica la travesía por el texto como una diferencia "que no podrá repetirse sino como diferencia". (16) Por eso: "El Texto es un campo metodológico", (17) se experimenta como un trabajo, una producción. La obra en cambio: "está aprisionada por un proceso de filiación... Se supone que el autor es el padre y propietario de su obra". (18) Enuncia Barthes la metáfora de la obra y del texto en relación con la biología: la obra, es un organismo que crece por "desarrollo"; "la metáfora del Texto es la de la red. Si el texto se extiende, esto se hace bajo el efecto de una combinatoria, de una sistemática". (19) En consecuencia no se debe al texto ningún "respeto" vital, el texto puede ser leído sin la garantía de su padre; así la "aparición" del autor en su Texto se convierte en un falso problema, se restituye a la "bio-grafia" su sentido etimológico y, desde el punto de vista de la enunciación, el yo que escribe el texto es un yo de papel.

En este orden de ideas el problema de lo autobiográfico en *En el desierto. Idilio salvaje* no es pertinente. Puede ser que la persona Manuel José Othón haya vivido un suceso semejante o idéntico al expresado en el poema, pero el yo que habla en él, es un yo de papel. Ni siquiera se puede pensar que es un suceso ocurrido a la persona Alfonso Toro. El juego de distanciamiento que el procedimiento de la dedicatoria produce, habría que enfocarlo como la búsqueda de un cierto efecto en el orden de lo artístico, del sistema del poema, de su semiosis.

Por lo anterior, la posición adoptada aquí es la de considerar el poema *En el desierto. Idilio salvaje* como un Texto, con las consecuencias de ubicarlo como un hecho de lengua (y quizá para mayor precisión como un hecho de habla). El poema

es un todo estructural, de ahí la importancia de la delimitación del corpus que lo integra como único y diferenciado. Si el Texto es radicalmente simbólico, su metáfora es la red, su etimología el tejido, lo caracteriza la pluralidad estereográfica de los significantes, y el enfoque filológico y el hermenéutico tampoco son pertinentes. En esta perspectiva el enfoque semiótico es adecuado, ya que se funda en la idea de combinación y "juega" con códigos reconocibles.

N O T A S

1. NAVARRO TOMAS, Tomás, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, 3a. ed. corregida y aumentada, 1972, Madrid, Ediciones Guadarrama, p. 34.
2. *Idem.* p. 302
3. *Idem.* p. 252
4. BARTHES, Roland, *De la obra al texto*, en *Diálogos*, 1973, julio-agosto, núm. 52, p. 5
5. *Loc. cit.*
6. LOTMAN, Yuri M., *Estructura del texto artístico*, 2a. ed., 1982, Madrid, Ediciones Itsmo (Col. Fundamentos, 59), p. 17
7. *Idem.* p. 69
8. *Idem.* p. 71
9. *Loc. cit.*
10. *Idem.* p. 72
11. *Idem.* p. 73
12. BARTHES, art. cit. p. 6
13. LOTMAN, op. cit. p. 47
14. *Idem.* p. 63
15. BARTHES, art. cit. p. 6
16. *Loc. cit.*
17. *Idem.* p. 5
18. *Idem.* p. 7
19. *Loc. cit.*

OBJETIVIDAD IMPOSIBLE Y OBJETIVIDAD POSIBLE

Leer un poema es dar cuenta de él, "jugarlo", diría Barthes. Es actualización, recepción. Explicar la lectura realizada es un problema donde se tienen que considerar los límites de la explicación. Tales límites son, por un lado, la objetividad imposible. Tanto los poetas como los teóricos coinciden en caracterizar a la poesía como algo inexplicable, pero que puede definirse por una especificidad que es ser algo experimentado; antes que nada la poesía es una vivencia que se comparte, que se pone en acción a través de la lectura del poema. Otra característica que define la especificidad de la poesía es la afectividad y como respuesta humana preponderante ante la lectura de un poema. Una característica más en la que coinciden poetas y teóricos, es la de que la poesía logra los efectos de vivencialidad y afectividad porque es una visión que se ofrece a la lectura por encima de la racionalidad que supone, por ejemplo, la exposición o la narración. Al respecto Barthes propone una tipología del discurso donde el discurso metonímico corresponde al relato, el entimemático a lo conceptual y el metafórico a lo lírico.

Por su parte, Cohen dice que en la poesía: "Lo que cambia no es el objeto, sino el sujeto, su estructura de recepción, el tipo de conciencia que percibe el discurso. Por esta razón podemos definir la poesía, con todo derecho, como lenguaje de acción". (1) Ello es posible porque el lenguaje de la poesía es el mismo, pero diferente, la poeticidad emana del sentido. (2) el lenguaje de la poesía es lo mismo y lo otro por lo que la dualidad es un problema, dice Cohen, que hay que situar en el "seno de la significación... la poesía tiene *no otro sentido sino un sentido diferente*". (3) Para abordar tal diferencia recurre a la noción «forma del sentido» de Mallarmé y

propone la noción de intensidad, así: "La palabra poética no cambia de sentido, es decir, de contenido. Cambia de forma. Pasa de la neutralidad a la intensidad" (4) y "La figura, [que "no es poética por ser frecuente en poesía sino que es frecuente en poesía por ser poética" (5)] sólo alcanza su finalidad si opera un cambio, no ya del contenido, sino de la forma del sentido, si transforma el concepto en imagen, lo inteligible en sensible" (6) e invoca a Valéry, quien dice que el arte "produce en nosotros un efecto sensible, pero no del mismo orden de la sensibilidad que el de la sensación original" (7) y con Marleau-Ponty: "(Aprender de nuevo a vivir); ésta es la finalidad profunda de la poesía. Por eso sigue estando conforme a la función retórica general, que es la de cambiar, mediante el discurso, el estado del que recibe. Pero, en la poesía, no se trata de cambiar la creencia, sino la visión. Su fin no es el de persuadir, sino, como decía ya la antigua retórica, el de <tocar>, en el sentido metafórico del término, por el que significa exactamente: hacer sentir." (8)

En este orden de ideas, el nivel de la experiencia subjetiva en la lectura de poesía es completamente pertinente, pero no analizable. Es el terreno de la objetividad imposible.

El trabajo de la teoría y la crítica tendría que desarrollarse en el ámbito de la objetividad posible, de lo que es posible mostrar, describir, para explicar la poeticidad de un poema.

Por el momento no consideraré el soneto inicial, la dedicatoria, en la descripción. En una primera aproximación a partir de la lengua natural propuse que el sentido literal del topos del poema *En el desierto. Idilio salvaje*, es una interpelación, se significa ya en el primer verso donde se abre una pregunta, el yo que enuncia introduce en su enunciado a un tú. Este dialoguismo yo-tú se mantendrá a lo largo del poema, se trata de una figura que da intensidad a lo enunciado. Así, la enunciación dará cuenta de una situación vivida entre dos. A

través de la interpelación, se da cuenta de una "anécdota" en relación con la tentación de la carne y se soporta en las isotopias que llamé acción, amantes, ella, él y paisaje. La estructura global del poema podría dividirse en tres grandes momentos de la relación amorosa: Invocación, integrada con los sonetos I, II y III; Unión, con los sonetos IV y V; y, Separación, sonetos VI y *Envío*. Las acciones mediante las cuales se da cuenta de los tres grandes momentos de la relación amorosa serían los verbos: *ven* (la integración erótica), *estamos* (la unión erótica culpable) y *vas* (la separación de los amantes e integración de la culpa). Es la estructura global del poema.

Concepción religiosa

Ahora bien, para que el sentido de tentación de la carne sea posible, en el nivel de la semiosis debe haber una estructura del mundo en la que subyace una concepción religiosa. Con propósitos de explicación me remito al artículo "El orden del universo: Dios y el Diablo" (9) de Luis Sala-Molins donde plantea que en el proceso de constitución del orden del universo en el nivel ideológico durante la Edad Media, la Iglesia está universalmente implantada y, según los doctores, "la efectividad de la salvación cubre la victoria del bien sobre el mal, de la luz sobre las tinieblas, de la razón sobre la sinrazón, ...de la vida sobre la muerte" (10) y, añade, de la dicha sobre el placer. Tal dualismo lo encuentra la Iglesia, dice Sala-Molins, ya en el Nuevo Testamento en la figura del Tentador, del Ángel caído y "el puesto que merece por la perfección de su naturaleza es colosal: le pertenecen las tinieblas, suya es la naturaleza, los aires son su morada, así como las profundidades de la tierra y las entrañas del hombre. Hay que llegar a una conclusión: el demonio posee totalmente la obra de Dios. El es el príncipe de este mundo". (11)

"Heredera de una simbología que brota de la noche de los tiempos, la Edad Media rebosa de representaciones artísticas y literarias del Maligno, que triunfa en el Renacimiento y llega a la modernidad.

"El cuerpo, con su maravillosa complejidad, es obra de Dios, y morada del Diablo. Más al cuerpo le pertenecen todas sus funciones." (12)

De su lucha con la gnosis resulta que al Diablo le pertenece también el dominio de la ciencia, conocimiento de la naturaleza que el hombre obtiene por sí mismo y no de Dios: la ciencia, en manos de demonios y mujeres a quienes, aquel, la ha dado. Más adelante pasa de poseer el Mundo a poseer las cosas que el sacerdote exorcisa al bendecirlas y "El demonio está por doquier. Feo como era, en el curso de los siglos XIII y XIV se vuelve hermoso: es más el maligno que el demonio." (13) "Príncipe de este mundo, él lo organiza (contra la ascesis, la renunciación, la contemplación) con vistas a la realización triforme de la que la vieja patristica y la vieja gnosis identificaban sus partes: ciencias, sexo, placer. El orden divino se ha mostrado incapaz, con su paraíso al final, de integrar el orden del cuerpo" (14)

El mundo se estructura dividido en dos potencias: Dios y el Diablo. Correspondiéndole al Diablo el dominio del mundo y la naturaleza y el de la carne y el sexo. Si bien podría decirse que esta concepción corresponde a un momento histórico muy alejado del poema, en el nivel ideológico concepciones como esta tienen plena vigencia, operan con bastante nitidez donde menos se espera. Particularmente esta ideología conforma parte de la visión romántica, dice Paul Van Tieghem cuando analiza lo que llama *elementos interiores* del Romanticismo: "Por primera vez, desde el Renacimiento, la religión cristiana vuelve a penetrar en el campo de la literatura propiamente dicha...", (15) "Muchos románticos, y de los más devotos, guardaron sobre todo del cristianismo la creencia en el Espíritu del mal, en el Angel

caído, en Satanás, causa primera del pecado original, tentador eterno de la flaqueza humana, simbolo de los instintos perversos y de las pasiones culpables; este enemigo de Dios aparece bajo diversas formas en la poesía de los románticos. Es una figura tan pronto ingenuamente popular, como elegante y refinada o sombríamente demoníaca que, con frecuencia, reviste una misteriosa imponentia...Terrible o seductor, consejero de emancipaciones intelectuales o de flaquezas carnales, el Maldito simboliza diversas inquietudes, diferentes protestas de los románticos o encarna simplemente el Mal o la Desgracia. Este palpel literario de Satanás no dejará de prolongarse después del Romanticismo." (16) Me parece que En el desierto. Idilio salvaje tiene mucho de esta visión romántica, como trataré de mostrar.

En este orden de ideas, la estructura del mundo que, a mi modo de ver, subyace en el poema, consiste en dos grandes dominios. En uno identifico lo que corresponde al bien, el orden, lo espiritual, lo acorde con lo divino que, de no cumplirse, constituye una trasgresión, conlleva la culpa y merece castigo. El otro dominio lo identifico como el Mal, potencia que permea la vida y aparece, no como figura definida, sino a través de la codificación romántica: lo oscuro, lo profundo, lo muerto. ámbitos de ese Mal, ya no encarnado en la figura del Diablo, pero presente y poderoso, enseñoreado de la naturaleza y la carne. Por eso en el soneto I la relación amorosa se puede leer como un conflicto entre lo material y lo espiritual:

¿Por que a mi helada soledad viniste

Iniciar con una pregunta de tal naturaleza nos habla de una necesidad de dar sentido al suceso porque se refiere a algo que no debió suceder. Supone la alteración de un orden, el orden del universo en el que el bien y el mal, lo espiritual y lo material, estan perfectamente separados. Dice T. Navarro Tomás: "La pregunta puede ser absoluta o relativa; en el primer caso

tiene por objeto saber si cada uno de los conceptos que en la frase se expresan corresponden o no a la realidad: la persona que pregunta ignora si la contestación ha de ser afirmativa o negativa...". (17) en este caso tendría que ser explicativa, la pregunta expresa una duda profunda; desde el punto de vista de la entonación: "En la pregunta absoluta, la voz, al llegar a la primera sílaba acentuada de la frase, se eleva de ordinario por encima del tono normal, desciende después gradualmente hasta la sílaba penúltima y vuelve a elevarse sobre la última sílaba...". (18) El poema inicia en un tono alto, el cual subraya el sentimiento de desubicación.

La isotopía de la acción, construida con el verbo *venir* y con conjunciones condicionales y adversativa, se desarrolla en el nivel morfosintáctico como una adversación: *Si vienes del dolor...*, condicional; *Más si acaso no vienes de tan lejos...*, adversativa; *Si no, ven a lavar tu cyprio manto*, condicional.

La ascesis, la renunciación y la contemplación constituyen la práctica que eleva el alma al orden espiritual. La metonimia *corazón* y la sinécdoque *dolor* representan la espiritualidad que, de existir, harán posible el amor, por ello:

Si vienes del dolor y en él nutriste
tu corazón, bien vengas...

La carnalidad en cambio, se introduce en:

Más si acaso no vienes de tan lejos
y en tu alma aún del placer quedan los dejos,
puedes tornar a tu revuelto mundo.

En el orden divino, las sinécdoques *placer* y *mundo*, acompañado del adjetivo *revuelto* que subraya lo espurio, lo mezclado, son los dominios del Maligno. Hay un rechazo a un amor no espiritual. Y, sin embargo, la imagen de la mujer-tentación es muy poderosa, se refuerza con la imagen de la mujer-diosa del placer del paganismo, Venus-Afrodita:

Si no, ven a lavar tu cyprio manto

Crepuscularidad

Dice Cohen que la significación poética es afectiva y no conceptual y propone "un término nuevo al distinguir dos tipos de sentido, conceptual o noético, afectivo o patético. Diciendo <sentido patético> devolvemos este término a su origen: <que hace sentir> (*pathein*)....ya que noético ha dado <noema>, propondré <patema> para designar el contenido experimentado de la significación, su tonalidad particular, variable, claro está, según los textos". (19) Y más adelante: "El conjunto de las significaciones patéticas aportadas por las palabras de la lengua tiene doble fundamento: 1o., el referente; 2o., el significante.". (20) Las primeras tienen un papel más importante y tienen un triple origen: a) natural, b) cultural, y c) personal. las cuales no son incompatibles entre sí. De esta manera podemos insertar los elementos del poema como patemas en códigos de índole natural, cultural o personal.

Así, la isotopía del paisaje en el nivel del sentido conceptual o "noema" permite "leer" el paisaje como escenario. Ella aparece:

cubierta con el último celaje
de un crepúsculo gris...

La crepuscularidad, según el código clásico al que me referí arriba, define el momento de la acción, "preocupación de los clásicos por expresar la hora de los acontecimientos. No por simple afán de precisión cronológica, sino por el clima poético que establece la hora, y por las consecuencias anímicas que despierta". (21) En este sentido, hay patemas de un código cultural que permitirían leer el poema como modelo clásico refundido.

La crepuscularidad remite también, según un código natural, a un momento de la vida, la última madurez. Es necesario considerar, dentro de las posibilidades amorosas, la peculiaridad de la relación expresada en el poema. Se trata de la relación entre un hombre maduro (22: *miraje=espejismo*, se trata de un galicismo según consigna Pascual Bloise Campoy) y una mujer joven. Hay indicios de ello:

.....donde apenas un miraje
de lo que fue mi juventud existe

Aunque no los hay de la condición del hombre, es presumible algún impedimento moral. ¿Es casado? Sabemos que Manuel José Othón lo era, y que ello dió pie a comentarios ya revisados. Sin embargo, recurrir a la biografía personal, como ya dije, no me parece pertinente y en el texto ningún indicio es lo bastante claro para afirmarlo; a no ser el sentimiento de culpa del amante. En todo caso la idea de tentación conlleva ya la de impedimento moral, la de trasgresión; sobre todo si recurrimos a la estructura ideológica aludida, donde el cuerpo es morada del Diablo. Así, la *helada soledad*, lo *árido y triste* y el *salvaje desierto donde apenas un miraje de lo que fue mi juventud existe* se organizan en el campo semántico del último momento de la madurez, del agostamiento.

Por otro lado, la crepuscularidad, umbral de lo oscuro, remite también, según la codificación romántica, al dominio del Mal. El hecho de que la aparición de ella se destaque en *el último celaje de un crepúsculo gris* evoca un tipo de mujer típicamente romántico, no la mujer-ángel, sino la mujer fatal, dice Van Tieghem que algunos románticos "ven en la mujer a quien les une una funesta pasión no un ángel sino un demonio al que les ha encadenado una implacable fatalidad para perderles y hacerles desgraciados...mujeres fatales, detestables hechiceras, cuyos encantos hacen perder el juicio a los seres jóvenes e ingenuos que seducen". (23) Si bien, como ya se dijo, se trata

de un hombre maduro, no por eso menos vulnerable; la pregunta (¿Por que?), así lo indica.

Paisaje

Como dije arriba, la isotopía del paisaje en el nivel del sentido conceptual o "noema" permite "leer" el paisaje como escenario, por lo que hay que entender su adjetivación como descriptiva: *brido y triste, salvaje desierto*. Pero, como también ya dije, En el desierto. Idilio salvaje en ese aspecto se relaciona con el resto de la obra de Othón mediante la estética de la oposición; (24) ya que, en general en el resto de su poesía la naturaleza es feraz y lo opuesto es el exceso, el significado afectivo en su código personal. En éste poema sí encontramos la aridez en sentido expreso; en el nivel fonológico se subraya con la aspereza del fonema velar sordo X (letra j), incluido en las sílabas *aje* de la rima: *celaje, paisaje, salvaje, miraje*. Por otro lado, la naturaleza en el resto de su poesía suele ser un objeto de contemplación y de gozo, cercano al misticismo y panteísmo romántico, pero no expresa actos humanos; aquí, en cambio, la isotopía del paisaje y la del amante se empatan. Al describir el desierto, describe, en el nivel de la significación afectiva, su paisaje interior, remiten al código natural de la última madurez como situación vital de agostamiento: la helada soledad y lo triste, no tienen un carácter ni evasivo ni de meditación, sino de situación vital correspondiente a un momento crítico de la vida. Mas adelante el paisaje tendrá, además, otros valores de sentido.

Lo erótico

La constitución de lo erótico en el soneto I tiene como punto de partida una interrogación combinada con apóstrofe a

través de las cuales se expresa la invocación, la llamada. Un yo, el amante, invoca a un tú, la amada. La entonación del apóstrofe */Mira/ el paisaje*, es la de un mandato que coincide con la forma exclamativa según T. Navarro Tomás y sería del tipo: "...la palabra */señora/*, pronunciada con firmeza y dignidad, como en */Señora/, /un hombre como yo es incapaz de cometer tal indiscreción/*, presenta la forma de una afirmación categórica, con elevación rápida de la voz sobre la *o* acentuada y con gran descenso sobre la *a* final", (25) en este caso, la elevación rápida de la voz recae sobre la *i* y el descenso sobre la *a*. Con este énfasis se concentra la atención en el tú.

¿Por que a mi helada soledad viniste
 cubierta con el último celaje
 de un crepúsculo gris? Mira el paisaje,
 árido y triste, inmensamente triste.

Ver y gustar se presentan como acciones con sentido erótico. Ver el objeto físico del amor, por los valores de sentido de la crepuscularidad expuestos, representan un conflicto espiritual: "amor puro", espiritual o "amor espurio", carnal. El paisaje, si es algo más que escenario, expresaría la situación vital de él y se revitalizaría con la pureza de un amor espiritual, dichoso. Pero nuevamente se introduce la dimensión maligna, en el orden de la relación erótica por la mirada, cobra sentido el adjetivo hiperbólico *inmensamente triste*. Es una mirada en perspectiva, se abisma; con la imagen del abismo, de lo profundo y sin término, se convoca nuevamente el Mal, la tristeza como signo de la lejanía o ausencia de Dios. ¿qué puede haber más triste para el alma que estar lejos del orden divino? Si en el alma (sinécdoque con la que se hace referencia a lo espiritual) de ella *aun del placer quedan los dejos*, en la de él hay también cierta proclividad a la tentación, una delectación, una morosidad dolorosa y placentera en lo triste de un amor espurio. El *triste amor*, se degusta:

Si no, ven a lavar tu cyprio manto
 en el mar amarguisimo y profundo
 de un triste amor o de un inmenso llanto.

Lo amargo y lo profundo se refieren a *mar* y a *llanto* pero también a amor, al aspecto carnal, sexual del amor. El mar, como imagen, remite según un código natural al sentimiento de lo inconmensurable, lo abismal, con una carga afectiva temible; es también una imagen del abismo según un código romántico. Abismo de la carne, en el orden del universo donde lo espiritual y lo material no se integran, la degustación solo puede ser amarga, más aun: *amarguisima y profunda*, hipéboles que le dan intensidad y correlacionan con *aun del placer quedan los dejos*, regusto de la carne. La metonimia *llanto*, por otro lado, da intensidad a las consecuencias de un triste amor.

El tejido

¿Cómo pasar al nivel de la objetividad posible? ¿Cómo describir el tejido estereográfico de los significantes que propone Barthes? En el análisis del soneto I hasta aquí realizado puede parecer que hay contradicciones graves: ¿El poema se lee de acuerdo a un código clásico o a uno romántico? Me parece que ambos, y aún otros, son válidos. Cito nuevamente a Barthes: "etimológicamente el texto es un tejido", (26) los elementos que integran el tejido son semiidentificables, provienen de códigos conocidos pero su combinatoria es única lo que identifica la travesía por el texto como una diferencia. (27) Es importante puntualizar el término *significante* empleado por Barthes: "el significante no debe imaginarse como «la primera parte del sentido», como su vestibulo material, sino muy al contrario como su «después»", (28) el engendramiento del significante perpetuo se realiza "más bien según un movimiento serial de desenganches, encabalgamientos, variaciones. La lógica que reglamenta el Texto no es comprensiva (definir «lo que

quiere decir) la obra) sino metonimica: la labor de las asociaciones, las contigüidades, las sumas anteriores coinciden con una liberación de la energía simbólica". (29) Por eso la lectura del Texto "es semelfáctica... y sin embargo enteramente tejida de citas, referencias, ecos: lenguajes culturales (¿qué lenguaje no lo sería?), antecedentes o elementos contemporáneos que lo atraviesan de un lado a otro en una vasta estereofonia". (30)

El terreno de la objetividad posible se sostiene por la referencia a códigos conocidos, los valores de sentido tanto del nivel fónico-fonológico, morfosintáctico, léxico-semántico y paradigmático no se inventan sino provienen de tradiciones culturales. Su único límite es el del lector, en este caso, el de quien esto escribe.

Los códigos corresponden a un nivel paradigmático, el contexto, aunque constituye el nivel más global de análisis es lo primero que se ofrece a una descripción, pues es lo más fácil de identificar en el complejo tejido del texto. Desde luego si partimos de lo que el poema dice, del nivel léxico-semántico, del significante; o, como dicen poetas y teóricos, de esas palabras, esas y no otras en las que, por su referencia a códigos, se soportan valores de sentido e integran el sistema del texto.

Por eso he iniciado la descripción del poema con la explicitación de una lectura a partir de códigos que, en lo personal, identifico. Tal lectura no es exhaustiva, tiene como finalidad establecer algunos elementos que, mas adelante, se integran con otros segmentos del poema para configurar su semiósis, la visión que el poema hace sensible; no tanto lo que quiere decir, sino la liberación de su energía simbólica.

NOTAS

1. COHEN, Jean, El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad, Versión española de Soledad García Mouton, 1982, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), p. 156
2. *Idem.* p. 119
3. *Idem.* p. 123
4. *Idem.* p. 126
5. *Idem.* p. 122
6. *Idem.* p. 129
7. *Idem.* p. 139
8. *Idem.* p. 156
9. SALA-MOLINS, Luis, *El orden del universo: Dios y el Diablo en Historia de las ideologías*. Tomo II, bajo la dirección de François Chatelet, 3a. ed., 1990, México, Premia (La red de Jonas)
10. *Idem.* p. 122
11. *Loc. cit.*
12. *Art. cit.* p. 124
13. *Idem.* p. 128
14. *Idem.* p. 129
15. VAN TIEGHEM, Paul, *La era romántica. El romanticismo en la literatura europea*, 1958, México, UTEHA, (La evolución de la humanidad) p.212
16. *Idem.* pp. 214-215
17. NAVARRO TOMAS, Tomás, *Manual de pronunciación española*, 1977, 19a. ed., Madrid, Publicaciones de la Revista de Filología Española núm III. p. 225
18. *Idem.* p. 226
19. COHEN, Op. cit. p.142
20. *Idem.* p. 144
21. *Supra.* Peñalosa, 1960:66, *EL POEMA COMO TEXTO. Título. Modelos clásicos*
22. BLOISE CAMPOY, Pascual, *Diccionario de la rima*, 1946, Madrid, Aguilar, p. 357
23. VAN TIEGHEM, Op. cit. p. 218
24. *Supra.* *EL IDILIO SALVAJE Y LA OBRA DE OTHON. Poema unico en la obra de Othon.*
25. NAVARRO TOMAS, Op. cit. p. 213
26. BARTHES, Roland, *De la obra al texto en Diálogos*, 1973, julio-agosto, núm 52, p. 6
27. *Loc. cit.*
28. *Loc. cit.*
29. *Loc. cit.*
30. *Loc. cit.*

INVOCACION

Naturaleza

El sentido noético o conceptual de la isotopía del paisaje se desarrolla a lo largo de todo el poema con una coherencia muy consistente; en el nivel léxico, en cada uno de los sonetos se menciona algún término del campo isotópico de desierto: *sabana, estepa, llanada, llanura, planicies, arenal*. En el soneto I los adjetivos eran *árido* y *triste* (con el sentido de poca vegetación), y *salvaje*, con el sentido de inculto. Es el atardecer y por ello el *ultimo celaje* refiere al aspecto del cielo y *miraje*, con el sentido de espejismo, es coherente como fenómeno propio del desierto.

En el soneto II se hace una descripción de la naturaleza:

Mira el paisaje: inmensidad abajo,
inmensidad, inmensidad arriba
en el hondo perfil, la sierra altiva

Encontramos una reduplicación: *inmensidad abajo, / inmensidad, inmensidad arriba*. El término da coherencia a la isotopía del paisaje. Aquí la inmensidad y los adjetivos *hondo* y *altiva* son atributos de la dimensión del desierto desde el punto de vista lógico, su sentido conceptual. En el nivel del patema o sentido afectivo según el código personal, se identifica con la concepción de la naturaleza magnificente en la obra de Othón, como dice Salvador Elizondo: "...Othón fue el primero en experimentar la amplitud del desierto como cosa de la poesía. Es, sin duda, de todos nuestros poetas el que ha concebido las imágenes de mayor amplitud espacial. Fue, fundamentalmente un poeta del paisaje..." (Elizondo 1974: 6) La magnificencia se denota no sólo por las dimensiones sino por las huellas de la acción violenta que ha sufrido la naturaleza:

al pie minada por horrendo tajo.

Bloques gigantes que arrancó de cuajo
el terremoto, de la roca viva;

La palabra *minada* refiere a romper con violencia para hacer minas. El *terremoto* es también un fenómeno violento, se sugiere con el encabalgamiento *cuajo/ el terremoto* y se subraya, además, con la aliteración onomatopéyica de la *rr*, alveolar vibrante múltiple en *horrendo*, *arrancó* y *terremoto* y, nuevamente, con la aspereza de la rima en *abajo*, *tajo*, *cuajo*. *Roca viva* puede leerse con un sentido geológico. Con estos recursos se percibe la magnificencia de la naturaleza vista como escenario, muy propio de la poesía de Othón.

En otro nivel, la reduplicación cumple otros propósitos. El propio Othón señala la importancia del recurso en la carta enviada a Juan B. Delgado el 21 de agosto de 1904: "Notará usted la repetición de determinados vocablos, pero es como el motivo o frase principal que he querido den el tono del poema"; (1) como no hay mayor especificación, podemos inferir que vale para todo tipo de repeticiones de vocablos que se encuentran en *En el desierto*. *Idilio salvaje*. En este caso, la figura opera en el nivel morfosintáctico y se "Produce un efecto de insistencia, de prolongación...": (2) En el nivel del sentido afectivo o patema, la *inmensidad* remite, según un código romántico, a la idea de abismo que produce vértigo y la figura intensifica ese efecto. Recordemos que en el soneto I ya se ha empleado el vocablo: *inmensamente triste e inmenso llanto* a los cuales les di el valor de sentido de abismo de la carne en el orden del universo donde lo espiritual y lo material no se integran.

Hay que considerar también que el soneto II retoma al inicio la apóstrofe: *Mira el paisaje*, por lo que no estamos ante una mera descripción del paisaje-escenario, sino se coloca al lector en la situación de dialoguismo donde un yo introduce en

su enunciado a un *tú* de manera imperativa, es la invocación mediante la cual se presenta a los amantes en aproximación.

A partir del verso siguiente el paisaje adquiere un patema de animación al atribuirle al sustantivo *sabana* adjetivos que designan cualidades humanas, unidos por la conjunción *y*, y además por encabalgamiento:

y en aquella sabana pensativa
y adusta, ni una senda, ni un atajo.

La animación se intensifica también por las figuras de los verbos antecedentes; un hipérbaton: *Bloques gigantes que arranco de cuajo/ el terremoto, de la roca viva* para aproximar el sentido de animación contenida en la paradoja *roca viva* que aquí no se lee con un sentido geológico, sino como paradoja, animación de lo material. A continuación el polisíndeton *ni una senda, ni un atajo*, por un lado, es coherente con lo inhóspito del desierto; y por otro, si el paisaje se empata con el yo que habla, representaría una situación de soledad extrema e imposibilidad de salir de ella, pues el polisíndeton es una figura que afecta el nivel morfosintáctico y "hace más patentes y distintos entre sí los terminos enumerados". (3) Tendría un valor de sentido paralelo al de *helada soledad*, última madurez perturbada por la presencia de un *triste amor*, espurio, carnal.

Los dos cuartetos del soneto II parecen descriptivos, y lo son. Pero también hay otros valores de sentido. La magnificencia y la violencia dan un tono y preparan el ánimo para lo que ocurrirá, algo trascendente, de importancia afectiva. En esto también identifiqué una filiación romántica, en el análisis de los *elementos exteriores* del romanticismo, Paul Van Tieghem dice que los románticos se caracterizan por nuevos gustos, uno de ellos es por lo enorme y excepcional: "El auténtico neoclásico...se sentía a disgusto ante el infinito y agitado mar, a la vista de las montañas de alturas de vértigo, frente a los bosques inmensos, es decir, a la vista de todos los

espectáculos ante los cuales el hombre resulta pequeño, insignificante. En cambio, el romanticismo se complace en esta desproporción; le gusta lo que sorprende o asombra por su grandeza, lo que da la impresión de infinito, de ese infinito al que le vimos inclinarse por hondo sentimiento de su alma." (4) Sabemos del amor de Othón por la naturaleza y por ello siempre es significativa, no meramente descriptiva; no es sólo "fundamentalmente un poeta del paisaje", la naturaleza cumple un papel. Arriba propuse (5) que En el desierto. Idilio salvaje puede leerse como un modelo clásico retórico refundido, el *idilio*, composición que canta los amores entre pastores y cuyo escenario es el campo. Aquí no es el campo, por eso el calificativo de *salvaje*; es el desierto, con todas sus peculiaridades de aspereza, magnificencia y violencia, escenario de los amores que cantará. Es la:

Asoladora atmósfera candente

Hace referencia, en el nivel del sentido conceptual al calor del desierto, coherente con esa isotopia. De alguna manera, por la remisión a un código natural, adquiere el patema o sentido afectivo de padecimiento, la naturaleza sufre la violencia del terremoto pero también la desecación y el abrazar del calor como un fenómeno de agobio, algo que padece un ser vivo. No obstante su aridez, la vida en el desierto tiene sus peculiaridades:

do se incrustan las águilas serenas,

Las águilas son animales machos y hembras, pero en este caso por los morfemas en a refieren de inmediato al patema de lo femenino. evocan una presencia femenina, pero serena. Simplemente está ahí, sin perturbación, como en ofrecimiento, expuesta a la mirada. El verso siguiente es una comparación:

como clavos que se hunden lentamente

En esta comparación, *o* hay una remisión a un código cristiano, ¿cuáles clavos se hunden lentamente? Los de la crucifixión, la Pasión. Se introduce de otra manera el patema o sentido afectivo de la carne como algo frágil, lo más susceptible al desgarramiento y dolor físico, lo débil.

Así, con la descripción del escenario idílico se va configurando el campo del erotismo: Ver, como acción con sentido erótico aproxima a los amantes mediante la apóstrofe pero la mirada introduce el patema de la profundidad, el vértigo, el abismo de la carne. La presencia femenina está ahí, en el paisaje violento y su serenidad resulta provocativa. Y la carne padece como padece la naturaleza, en el padecimiento hay una delectación morbosa: los clavos *se hunden lentamente* para prolongar el dolor y en esa prolongación se diluyen los límites entre dolor y placer. Preparado el escenario, en el terceto:

Silencio, lobreguez, pavor tremendos
que viene sólo a interrumpir apenas
el galope triunfal de los berrendos.

El silencio es coherente con la desolación del desierto en el atardecer, pero hace sentir una pausa, una especie de detención en medio de la violencia y el padecimiento; la *lobreguez* convoca la sombra, lo oscuro, patemas de un código romántico, el Mal representado por la irrupción del instinto: *el galope triunfal de los berrendos*. Los berrendos son venados salvajes, habitan en los estados del norte de la república; el término también designa a toros manchados, el toro, tiene una carga de significación que lo identifica como símbolo del instinto ciego, que podría extenderse a los venados salvajes. Igual que el término águilas, el término berrendos designa a machos y hembras, pero por el morfema en *o* adquiere el patema de lo masculino. Los fonemas vocálicos *e* y *o* y las sílabas con *r* de *tremendos* y *berrendos* refuerzan el valor de sentido de la masculinidad. La presencia de *águilas* y *berrendos* en el desierto

es consistente con la isotopia en un nivel conceptual. Pero la descripción de la naturaleza en los cuartetos ha dispuesto el ánimo para algo trascendente, el encuentro de los amantes: la presencia femenina provoca la respuesta del instinto masculino.

Infierno

En el soneto III encuentro patemas del código de la Divina comedia de Dante, del Infierno. Antes cité a Carmen de la Fuente, quien dice que Dante y Sakespeare son los inseparables maestros de Othón (Fuente 1964: 10). Por su parte, María del Carmen Millán dice: "(Urente) y (De un poema), inmediatamente anteriores al idilio salvaje, parecen ser, por su tema e idéntica emoción, parte del mismo..." (Millán 1952: 178). He aquí los poemas:

URENTE

Por el claro de la rústica avenida
resonante de pedrisco y de serojo,
va undulando, como llama ennegrecida,
el airón de tu cabello lacio y flojo.

En tus ojos arden ráfagas de vida
o de muerte que me infiernan en su arrojó,
y es tu boca floreciente y encendida
cual un coágulo de sangre rojo, rojo.

Todo el polen de una flora te circunda
y crujiente de furor, la sementera,
al sentirte, vibra cálida y fecunda.

Humareda es tu cabello flojo y lacio,
y eres brasa, no mujer, bajo la hoguera
y los oros infinitos del espacio.

Othón. Manuel José. Poesías y cuentos. Selección, estudio y notas de Antonio Castro Leal. 1963. 2a. ed., México, Porrúa, (Col. Escritores Mexicanos, 5) p. 140

DE UN POEMA

Per me si va nella città dolente,
per me si va nell'eterno dolore,
per me si va tra la perduta gente.

Dante. Infierno, Canto III.

¿Que vienes del infierno? Bien venida
si a mí te acercas en divino vuelo,
el consuelo a traer para mi vida
del país del eterno desconsuelo.

¿Cómo venir de la nación perdida,
de la ciudad del infinito duelo,
tú, que tienes a mi alma sumergida
en luz de aurora y esplendor de cielo?

Pero, ay, que a veces, cuando a ti se lanza,
como los condenados al abismo,
deja mi corazón toda esperanza...

Mas vayas a la muerte o a la vida,
es lo mismo. ¡Te adoro! Y es lo mismo
que vengas del infierno... ¡Bien venida!

26 de febrero 1905.

Op. cit. p. 141

Como se puede ver, en efecto estos poemas son muy próximos a *En el desierto. Idilio salvaje*. Ello da consistencia a la suposición de que hay referencia al Infierno. Por un lado está la cita expresa que sirve de epigrafe a «De un poema», es parte de las palabras escritas en lo alto de la puerta del Infierno, las cuales lee Dante al disponerse a descender, guiado por Virgilio. Por otro lado, en el mismo poema encontramos, como en *En el desierto. Idilio salvaje*, la llamada expresada con el verbo *venir* y con preguntas donde claramente se hace referencia al Infierno: "¿Que vienes del infierno?... país del eterno desconsuelo", "¿cómo venir de la nación perdida, de la ciudad del infinito duelo", "Y es lo mismo/ que vengas del

infierno... ¡Bienvenida!". En «Urente», *me infernan* habla de que Othón probablemente tiene en mente el Infierno: "En tus ojos arden ráfagas de vida/ o de muerte que me infernan con su arrojó".

En el Canto V de la Divina comedia, el Poeta desciende al segundo círculo donde Minos juzga a las almas y les asigna el lugar de su castigo. A continuación ve que un viento trae a los espíritus:

La borrasca infernal, que nunca cesa,
en su rapiña lleva a los espíritus;
volviendo y golpeando los acosa.

.....

Comprendí que a tal clase de martirio
los lujuriosos eran condenados,
que la razón someten al deseo.

.....

Y yo dije «Maestro, quién son esas
gentes que el aire negro así castiga?»

Alighieri, Dante, Divina comedia, Edición de
Giorgio Petrocchi, Traducción y notas de Luis
Martínez de Merlo, 1988, Madrid, Cátedra
(Letras universales) p. 104

Encuentran a Semiramis, Dido, Cleopatra, Elena, Paris, Tristán y mil almas más. Encuentran también a Francesca da Rimini y a Paolo Malatesta con quienes Dante habla para enterarse del por qué de su suerte: Francesca, hija de un amigo de Dante, había sido casada por motivos políticos con Gianciotto Malatesta, señor de Rimini, Paolo era hermano de este. Francesca y Paolo se enamoran, y al descubrirlo el marido, los mata. Dante pregunta cómo se enamoraron y Francesca responde:

Más si saber la primera raíz
de nuestro amor deseas de tal modo,
hablame como aquel que llora y habla:

Leíamos un día por deleite,
 cómo hería el amor a Lanzarote;
 solos los dos y sin recelo alguno.

Al leer que la risa deseada
 era besada por tan gran amante,
 éste, que de mí nunca ha de apartarse,

la boca me beso, todo él temblando.
 Galeotto fue el libro y quien lo hizo;
 no seguimos leyendo ya ese día

Op. cit. p. 108

El pasaje aludido corresponde a la novela del ciclo artúrico que cuenta la historia de Lancelot y la reina Ginebra donde el caballero Galeotto, "sin saber su secreto amor, condujo a uno a la presencia del otro, e indujo a la reina a que besara al caballero." (6)

La digresión es necesaria para leer el soneto III en la perspectiva del sentido de la tentación de la carne. La estructura del mundo donde subyace una concepción religiosa se concreta aquí con la remisión a la Divina comedia como código que permite dar valores de sentido a los versos:

En la estepa maldita, bajo el peso
 de sibilante gris que asesina,

Como se dijo antes, *estepa* es un término del campo isótopo de desierto pero el adjetivo *maldita*, en su acepción de condenado por la Justicia Divina, adquiere un patema que nos sitúa en el Infierno y con ello en el lado oscuro del mundo, en el dominio del Mal, del amor condenado.

El término *grisa* no parece tener sentido pues se trata de una ardilla siberiana y, por extensión, su piel. Seguramente por eso en la publicación que hizo del poema El Mundo Ilustrado se corrige como *brisa* (también se consigna así en la edición de 1928 de las obras completas de Othón), creyendo que se trataba de una errata de imprenta pero de la que Alfonso Toro dice es una corrección de la cual resulta una composición disparatada.

(7) Si nos atenemos al comentario de Toro, habrá que darle otro sentido a *grisa*.

El término *gris* se utiliza familiarmente en castellano para designar un viento frío; hay una forma derivada: *grisa*, adjetivo en su forma primitiva que significa color gris. (8) En su acepción de color, remite al ámbito de lo oscuro; recordemos, además, *crepusculo gris*. Si consideramos la coherencia de la isotopía de desierto, viento frío se opondría al verso: *Asoladora atmosfera candente*; este, por otro lado, contiene también el patema que remite al Infierno, al calor como castigo. Pero es el atardecer y, como se sabe, el clima del desierto es extremo, la noche es fría. *Grisa*, a mi modo de ver, refiere al viento negro que trae a los lujuriosos en el Canto V del Infierno. La aliteración de las *s* en *sibilante*, *grisa* y *asesina* reforzaría la hipótesis.

A continuación la presencia de ella:

irgues tu talla escultural y fina
como un relieve en el confin impreso.

Con *confin* (termino que sustituye a *la llanura*, de la versión sin terminar, enviada en la carta de Othón a Delgado antes citada), la comparación introduce nuevamente la mirada en perspectiva, la profundidad como patema; y con ella la delectación por la vista, el pasmo ante el abismo que es también pasmo ante la presencia femenina de la cual se resalta su belleza como objeto, como figura material. El patema de la materialidad contrasta con la animación de la naturaleza que encontramos en segmentos anteriores. Es así porque se trata de una amada que se ama con un amor ilegítimo en el orden del universo donde se separa lo material de lo espiritual, es lo muerto para el espíritu; por eso es de piedra. Por otro lado, la materialidad la hace coherente con el paisaje, la naturaleza tiene ya claramente el patema de castigo por su remisión al

código del Infierno, es el escenario de la aproximación lujuriosa.

El viento, entre los médanos opreso,
 canta cual una música divina,
 y finge, bajo la húmeda neblina,
 un infinito y solitario beso.

Es el beso de Francesca y Paolo. En este cuarteto hay un contraste con la violencia y la aspereza anteriores. En primer término está lo húmedo en oposición a la desecación, a lo abrasador donde la única humedad es la de *el mar amarguísimo y profundo/ de un triste amor o de un inmenso llanto*. Si bien en el orden de lo conceptual, del noema, la isotopía sigue siendo coherente pues, repito, es el atardecer. Pero en el orden de lo patético, del significado afectivo, la humedad remite a lo erótico, la sensual degustación del beso.

En el nivel fonológico hay patemas importantes. Por el contraste sonoro de la rima: *-ina-eso*, *-ina* tiene el patema de lo femenino y *-eso*, el de lo masculino, introducen también un contraste con la aspereza de *-aje*, el efecto se suaviza. Hay armonía vocálica por la repetición de las *a* y *u* en la comparación: *canta cual una música divina*, produce un efecto de claridad, un patema de deleite (Por cierto, en la edición de Castro Leal, donde se sustituye *cual* por *como*, se altera la armonía).

Deleite que se prolonga en el beso, *infinito y solitario*. Othón emplea la construcción de dos adjetivos unidos por la conjunción copulativa y profusamente; además de *infinito y solitario* hasta aquí hemos encontrado *arido y triste*, *amarguísimo y profundo*, *pensativa y adusta*, *escultural y fina*. Más adelante seguiremos encontrando esta construcción. En el nivel sintagmático la construcción produce el efecto de prolongación pues la conjunción copulativa une elementos de la misma clase, pero en el nivel paradigmático introduce matices que orientan o especifican el sentido afectivo o patema; sin

embargo, ambos valores de sentido, el sintagmático y el paradigmático, contribuyen a la semiosis del poema.

Por otra parte, en la edición Obras de Manuel José Othón, realizada por la Secretaría de Educación Pública en 1928, se incluye el siguiente poema en el apartado *Poesías antiguas*. 1877-1880:

PAOLO Y FRANCESCA

Paolo llevando a su inmortal amante
de Dios llegó delante,
a padecer la pena
de que nos habla en su poema el Dante.

Y cuando el sabe su castigo eterno,
dice con voz satánica y vehemente:
¡Qué me importan las penas del Infierno
si allí puedo besarla eternamente!

1879

Obras de Manuel José Othón. Tomo I. Poesía,
1928, México, Publicaciones de la Secretaría
de Educación Pública, pp. 70-71.

En este poema, encontramos indicios de la relevancia que tiene la figura de estos amantes malditos para Othón y, en particular, el erotismo de su beso, ligado a la blasfemia. Reaparece, de manera sutil, en *En el desierto*. *Idilio salvaje*.

Es el beso de Francesca y Paolo. No se trata sólo de cumplir con la necesidad de incluir un cuarteto y abundar en la descripción del escenario. El erotismo, tentación de la carne que cimbra una vida humana, abismándola en el Mal por los principios éticos que profesa, adquiere consistencia aquí, merced a los elementos patéticos introducidos a través del código del Infierno de Dante. Tejido estereográfico de los significantes para dar sentido a las palabras, y mediante una lógica metonímica, las asociaciones, contiguidades, sumas, liberan la energía simbólica del texto.(9)

Modernismo

Los tercetos del soneto III son el equivalente verbal de los dibujos de Julio Ruelas. En la introducción a la Antología del modernismo (donde incluye al *Idilio salvaje*) dice José Emilio Pacheco: "La Revista Moderna enfrenta su spleen y su desesperanza inconsolable al entusiasmo positivista de la oligarquía y reta con poemas y dibujos llenos de erotismo, exotismo y diabolismo a una sociedad en que la Iglesia ha retomado su influencia... La gran figura de la Revista Moderna es el dibujante Julio Ruelas. Entre los poetas sobresalientes que colaboraron en ella se cuentan Tablada y Nervo (copropietario y codirector en la segunda época), Manuel José Othón, Salvador Díaz Mirón, Urbina, Enrique González Martínez, Efrén Rebolledo, Balbino Dávalos, Rafael López, Olaguibel, Manuel de la Parra y Roberto Argüelles Bringas ... entre 1898 y 1911 aparecen *El Florilegio*, *Perlas negras*, *Lascas*, *Poemas rústicos*, *La Hermana Agua*, *Idilio salvaje*, *El poema del lago*, *Rimas japonesas*, *La canción del camino*, *Los jardines interiores*, *Puesta de sol*, *Los senderos ocultos*..."(10)

¿Es Othón modernista? Si el modernismo es: "el mundo poético hispanoamericano se llena con imágenes de todas las mitologías, se puebla de palacios versallescos, jardines e interiores orientales, dioses, ondinas, ninfas, sátiros, efebos, cisnes, náyades, centauros, libélulas, princesas, abates, colombinas -toda la utilería de la cultura humanista, *mise en scène* que hoy nos parece exótica y ajena al mundo americano...", (11) entonces Othón no es modernista. Dice Pacheco que siempre se opuso a los modernistas y los consideraba: "(vates históricos de morbosas inspiraciones) y su ortodoxia métrica le impedía admitir la belleza de las nuevas formas irregulares defendidas por Nervo". (12)

Continúa siguiendo a Pacheco, para quien el modernismo es entre las épocas literarias hispanoamericanas la más comentada, pero la menos entendida: "No hay modernismo sino modernismos... Como los románticos, parnasianos y simbolistas franceses, los poetas modernistas son distintos entre sí y adaptan a su propia circunstancia lecciones aprendidas en otras literaturas". (13) Una de las dificultades para explicar el modernismo es la carencia de manifiestos, algunos prólogos de Dario son lo más aproximado, de algunos de ellos, dice Pacheco: "se desprende una posible definición del modernismo no como escuela literaria sino como una completa renovación del idioma, una reforma total de la prosodia española, una nueva estética de libertad opuesta a la tiranía didáctica de la Academia que erige en norma del presente la obra maestra del pasado". (14) De las lecciones aprendidas de otras literaturas se hace una síntesis de las artes y: "el modernismo une la solitaria rebeldía romántica, la música de la palabra aprendida en los simbolistas y la precisión plástica tomada de los parnasianos" (15) "Tres modalidades que si en Europa fueron sucesivas y excluyentes son tres caras de un mismo fenómeno: la revolución romántica del siglo XVIII cuyas consecuencias aún no terminan y reaparecen con nuevas características en el arte de nuestros días" (16)

En relación con el modernismo y su circunstancia histórica dice Pacheco: "...los modernistas preservan la poesía contra el proceso industrial: harán arte por el arte. No escribirán para el burgués sino para un grupo que como toda minoría amenazada se cierra ante la hostilidad del medio. Al pragmatismo de la sociedad porfirista oponen un ideal aristocrático -el de una "aristocracia con harapos", dice Nervo-, pero también la posibilidad de consagrarse a la busca de valores no personales". (17)

Si Othón no es modernista en el sentido expresado arriba, de acuerdo a esta última característica sí lo es: "...su ideario comparte la tendencia aristocratizante de este

movimiento: «el arte es religión...el ideal estético de todas las épocas, y especialmente de la actual, es que el arte debe ser impopular, inaccesible al vulgo»

"Othón despojó al academicismo de los últimos restos eglógicos y una tradición que había comenzado en el artificio culminó en la naturalidad. Es el suyo un extraño caso de modernismo involuntario; a pesar de su esmero en no abandonar los cánones clásicos sus mejores momentos son aquellos que están más cerca de las imágenes y actitudes modernistas..." (18) Y en particular el soneto III de *En el desierto*. *Idilio salvaje* presenta características a la manera modernista. "...Buscó en las lecturas clásicas un ámbito de serenidad ante lo anticuado del romanticismo y la efímera moda literaria; trató de adaptar a sus necesidades expresivas la lengua poética del siglo de oro...y como Díaz Mirón, trabajó con voluntad de forma parnasiana y rigor simbolista..." (19) Volvamos a los tercetos del soneto III:

Vibran en el crepúsculo tus ojos
un dardo negro de pasión y enojos
que en mi carne y mi espíritu se clava;

y, destacada contra el sol muriente,
como un airón, flotando inmensamente,
tu bruna cabellera de india brava.

En los primeros versos de ambos tercetos se presenta a la mujer destacada en el crepúsculo en paralelismo con el soneto I. En el capítulo anterior hablé de los valores de sentido que se pueden dar a la crepuscularidad. Al menos los de momento de los acontecimientos, según un código clásico; el de última madurez, según un código natural; y, el de umbral del Mal, según uno romántico. Va tomando consistencia una pluriisotopia donde se introducen valores de sentido patéticos o sentido afectivo, a partir de una isotopia conceptual o noética, la del paisaje. Además, aquí el crepúsculo adquiere el patema de padecimiento. El sol es *muriente*. En la versión sin terminar (carta a Delgado)

era *poniente*, lo cual resaltaría el sentido de hora de los acontecimientos sin más; pero el cambio seguramente obedece a intenciones de sentido, pues desde el punto de vista métrico no hay razones que lo justifiquen.

El sentido de padecimiento dado a *muriente*, se refuerza por otros elementos. El núcleo expresivo de los tercetos, desde el punto de vista morfosintáctico, son los verbos *vibran* y *se clavan*. *Clavan*, evoca un verso anterior: *como clavos que se hunden lentamente*, al cual di el valor de sentido de padecimiento de la carne, según un código cristiano. La presencia femenina produce el mismo efecto: *que en mi carne y en mi espíritu se clava* es un hipérbaton por exigencias de la rima, pero principalmente para producir el efecto de intensificación de la acción, el padecimiento de la carne, con el verbo al final.

Carne y espíritu son sinécdoques que se refieren a él, con lo cual encontramos aquí nuevamente el conflicto espiritual-material puesto que estas dos esferas del ser no se integran en la concepción del mundo que, a mi modo de ver, subyace en el poema. Para él, la relación con la mujer no es sólo una cuestión carnal sino también espiritual, aunque sea principalmente la fuerza del instinto lo que lo aproxima a ella. La construcción de dos elementos de la misma clase, en este caso sustantivos, unidos por conjunción copulativa, y, produce en el nivel morfosintáctico un efecto de prolongación, de necesidad de completar.

Por eso la mujer es vista a través de imágenes provenientes del decadentismo: la metáfora *un dardo negro de pasión y enojos* referida a *ojos*, evoca a la mujer fatal. Por un lado, lo negro de los ojos conlleva el patema del Mal aportada por el romanticismo. La explicitación de *pasión y enojos*, otra vez la construcción de dos sustantivos unidos por la conjunción y que en el nivel sintagmático intensifica el patema de prolongación, introducen la imagen de la mujer caprichosa y

exigente, que juega con los hombres que tanto cantó el decadentismo; este sentido se refuerza con *dardo*, instrumento para herir, agresivo.

Otro de los elementos en que se complacen los decadentistas es la *bruna cabellera*, de regusto erótico desde Baudelaire. En la comparación referida a la cabellera: *como un airón flotando inmensamente*, encontramos de nuevo el adjetivo *inmensamente*, que contiene el sema de prolongación, y con él, de fruición. Ver, con sentido erótico, se presenta otra vez como deleite, y *airón* subraya la imponentia y belleza de la cabellera.

Por otro lado, *india brava* hace coherente a la mujer con el salvajismo del escenario, explica su presencia. La tendencia aristocratizante del modernismo y de Othón haría suponer cierto menosprecio a los indios y ésta es una mujer ante la cual hay un sentimiento ambivalente. Se exalta su belleza que inquieta, pero la inquietud que produce no es lícita, implica una trasgresión puesto que es emisaria del Mal, tentación de la carne; la imagen de la mujer-tentación y de la mujer-diosa del paganismo, se intensifica con la de la mujer-fatal del decadentismo. El erotismo ve el objeto del deseo a través de sus partes físicas; así se presenta esta imagen de mujer mediante las sinédoques parte-todo: *talla, ojos, cabellera*. Cada una de las sinédoques se acompaña de una comparación en las que se afecta el nivel semántico de la lengua y producen un efecto de extrañamiento. (20) introducen patemas de un erotismo peculiar.

Antes cité, como ejemplo de un juicio que trivializa el poema, el de José Joaquín Blanco: "...Como <idilio salvaje> el texto no importa para nada: ni es idilio (una vaguísima anécdota amorosa, con personajes abstractos, y muchísimos versos, la mayoría totalmente generalizantes), ni es salvaje: ¡apenas una trenza y una falda!" (Blanco, 1977: 76) Por su parte, en el prefacio a la Antología del modernismo, José Emilio Pacheco dice: "Para comprender el modernismo hay que estudiar el

lenguaje de fin de siglo. Sin el dominio de esta lengua muerta no hay entendimiento posible. Los poemas deben verse bajo las categorías de la literatura europea de la época y situarse en las condiciones locales en que se produjeron, evitando el peligro de que los contextos nos hagan perder de vista los textos." (21) La distancia entre una *trenza* (sic) y *como un airón, flotando inmensamente, / tu bruna cabellera de india brava* es la de darle sentido a una "lengua muerta" mediante una lectura semelfáctica "y sin embargo enteramente tejida de citas, referencias, ecos: lenguajes culturales (¿qué lenguaje no lo sería?), antecedentes o elementos contemporáneos que lo atraviesan [al Texto] de un lado a otro en una vasta estereofonia". (22) Por eso, el eros que encontramos en *En el desierto. Idilio salvaje* no es el de nuestra realidad contemporánea sino el eros del romanticismo y del decadentismo.

Según la esquematización de la primera aproximación al poema a partir de la lengua natural he propuesto que la estructura global del poema puede dividirse en tres grandes momentos de la relación amorosa, a la primera le he llamado *Invocación* y la integran los sonetos I, II, y III, es la parte hasta aquí expuesta.

NOTAS

1. OTHON, Manuel José, *Epistolario, Glosas, esquema, índices y notas de Jesús Zavala*, 1946, México, Ed. UNAM, p.95
2. BERISTAIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 1985, México, Porrúa, p. 415
3. *Idem*, p. 395
4. VAN TIEGHEN, Paul, *La era romántica. El romanticismo en la literatura europea*, 1958, México, UTEHA, (La evolución de la humanidad) p. 230
5. *Supra*, *EL POEMA COMO TEXTO. Título. Modelos clásicos*.
6. ALIGHIERI Dante, *Divina comedia*, Edición de Giorgio Petrocchi, Traducción y notas de Luis Martínez de Merlo, 1988, Madrid, Cátedra (Letras universales), nota 133, p. 108
7. *Supra*. *EL POEMA COMO TEXTO. Corpus*

8. COROMINAS, Joan, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispanico*, 1a. reimpresión 1984, Madrid, Gredos, vol. III, pp.218-219
9. BARTHES, Roland, *De la obra al texto*, en *Diálogos*, 1973, julio-agosto, núm. 52 p. 6
10. PACHECO, José Emilio, *Antología del modernismo. 1884-1921*, Selección, introducción y notas de, 1970, México, UNAM (Biblioteca del estudiante universitario, núms. 90 y 91) 2 vols., Vol. I, p.XLVI
11. *Idem.* pp. XLI-XLII
12. *Idem.* p. 58
13. *Idem.* p. XI
14. *Idem.*p. XVIII
15. *Loc. cit.*
16. *Idem.* pp. XX-XXI
17. *Idem.* p. XL
18. *Idem.* pp. 58-59
19. *Loc. cit.*
20. BERISTAIN, *op. cit.* p.100
21. PACHECO, *op. cit.* p. VIII
22. BARTHES, *art. cit.* p. 6

UNION

Lo muerto-vivo

La isotopía de base sobre la cual se desarrolla el poema es la del paisaje-escenario. Pero, como hemos visto, es también sobre la que se superponen otras isotopías para ir construyendo la semiosis del poema. Los valores de sentido de trasgresión aportados por los códigos del Infierno y del Romanticismo: el abismo de la carne, la crepuscularidad como ámbito del Mal. La isotopía de la acción presenta a los amantes en aproximación, transitada por semas de prolongación, fruición, padecimiento. La relación erótica se presenta como irrupción del instinto a partir de los semas de lo femenino y lo masculino evocado por los animales en el desierto. El valor erótico de la mujer descansa en la investidura decadente de su imagen. El soneto IV nuevamente inicia con una descripción, en el nivel del sentido noético, del paisaje-escenario:

La llanada amarguísima y salobre,
 enjuta cuenca de oceano muerto
 y, en la gris lontananza, como puerto,
 el peñascal, desamparado y pobre.

En el nivel del sentido patético o significado afectivo, se introduce el patema de lo muerto-vivo. La imagen *enjuta cuenca de oceano muerto* refiere al último momento del proceso de desecación, la muerte del mar, lo muerto que antes fue vivo. Por su significado conceptual, pertenecen al mismo campo semántico *la llanada* y *enjuta cuenca*: se verifica la coherencia de la isotopía y al mismo tiempo la de las isotopías superpuestas, o mejor dicho, la pluriisotopía donde se articulan diversos códigos: el patema del amor condenado aportada por *estepa maldita* según su remisión al código del Infierno. A su vez, el mar, como vimos en el soneto I convoca la imagen del abismo

según un código natural y uno romántico, abismo de la carne donde lo material y lo espiritual no se integran. Gustar, sigue presente con sentido erótico. El mar, en el soneto I, era: *en el mar amarguísimo y profundo/ de un triste amor, o de un inmenso llanto*. Aquí, de nuevo se explicita lo amargo y salobre, la degustación morbosa, el regusto de la carne. También sigue presente ver, con sentido erótico, donde se destaca una figura en la perspectiva en abismo; de la misma manera que en el soneto III: *irgues tu talla escultural y fina/ como un relieve en el confin impreso*, así se destaca el *peñascal* en la *gris* *lontananza* que contiene los semas de lo oscuro y de la prolongación. El *peñascal*, sustantivo al que se atribuyen adjetivos que dan animación a lo material: *desamparado* y *pobre*, dos adjetivos unidos por la conjunción copulativa y que, como dije antes es una construcción profusamente usada por Othón y produce en el nivel sintagmático el efecto de prolongación, pues une elementos de la misma clase, y en el nivel paradigmático matiza y orienta el significado afectivo o patema, en este caso hacia la soledad (*¿mi helada soledad del soneto I?*). La comparación *como puerto* también introduce el patema animación de lo material pues implica actividad humana, con lo cual se configura el sentido de lo muerto-vivo; lo material es muerto, pero en algún sentido, vivo. Si bien parece una mera descripción del paisaje-escenario, la pluriisotopia da a la descripción el sentido afectivo o patético de lo muerto-vivo.

En la separación de lo material y lo espiritual, lo material es lo muerto para el espíritu, de ahí que los semas de muerte cobren sentido patético, continúan apareciendo en el segundo cuarteto:

Unta la tarde en mi semblante yerto
 aterradora lobreguez, y sobre
 tu piel, tostada por el sol, el cobre
 y el sepia de las rocas del desierto.

En primer término presenta al amante como incompleto, la apariencia, no la totalidad del ser: *mi semblante yerto*; por lo mismo *unta* remite a superficie, la parte externa del ser. El sentido noético sigue sosteniéndose a través del momento de los acontecimientos: la tarde, el crepúsculo, naturalmente con los valores de sentido que conlleva (última madurez, umbral de lo oscuro), según hemos visto, y por eso lo oscuro, el Mal que se explicita en *aterradora lobreguez*, matices de lo oscuro; en la versión sin terminar, ya citada, era *lividez*, remite de manera más inmediata a lo muerto. Ella también se presenta aquí a través de la parte externa, *tu piel*, superficie "teñida", como él, por colores que evocan materialidad, patemas de lo metálico, quemantes: *el cobre y el sepia*, nuevamente la construcción dos sustantivos con función adjetiva unidos por *y*; la aposición de *las rocas del desierto* correlaciona con *yerto* de donde lo muerto de la materialidad toma consistencia. Por otro lado *tostada por el sol* remite a la desecación como proceso donde se implica padecimiento, es la misma desecación del mar. El *y* ella son presencias materiales, en ese sentido muertas para el espíritu; pero en estrecha unión, lo que se subraya con el encabalgamiento que une la presentación de él con la de ella: *y sobre/ tu piel*. Así empiezan a aparecer patemas de la unión de los amantes en este cuarteto.

En el primer terceto el patema de la unión vuelve a aparecer:

Y en el regazo donde sombra eterna,
del peñascal bajo la enorme arruga,
es para nuestro amor nido y caverna,

En el sintagma *es para nuestro amor* el pronombre posesivo *nuestro* designa ser uno; el dialoguismo *yo-tú* anterior, significando la aproximación a través de las apóstrofes y preguntas, se presenta aquí como una fusión: nosotros, el *tú* incluido en el *yo*.

El poema continúa con la descripción del paisaje-escenario pero los patemas o sentido afectivo que se reconocen siguen siendo lo muerto y lo vivo. En el nivel léxico-semántico los vocablos *regazo* y *nido* remiten, según un código natural, a la expresión más tierna del amor, el amor maternal; el amor que acoge con solicitud y ternura, introducen un patema de vida en su expresión más depurada, de refugio y protección. Es el aspecto espiritual de la unión: *es para nuestro amor*. Pero si es *nido*, también es *caverna*, dos sustantivos unidos por *y*; comparte con *nido* y con *regazo* el sema de receptáculo y de refugio y protección del calor del desierto, pero se diferencia por el sema de oscuridad, casi de oquedad, ámbito de la Sombra y por eso adquiere el patema de lo muerto. Encontramos también patemas de lo muerto en *sombra eterna*, imagen que identifica, según un código natural, a la muerte. El sema de receptáculo también se encuentra en *enjuta cuenca de oceano muerto*, correlaciona con *enorme arruga*, arruga que es la huella de una oquedad. El receptáculo que acoge a los amantes es una oquedad, la muerte, ellos mismos son muertos para el espíritu, se trata de una unión condenada en el orden del universo en el que lo material y lo espiritual no se integran.

Por otro lado, Joaquín Antonio Peñalosa cita este terceto para ilustrar su opinión respecto al soneto IV: "Qué pura y larga tradición renacentista del Soneto IV" (1) pues, a su modo de ver, se inscribe dentro de la poesía bucólica. Como ahí mismo mencioné, yo comparto esta opinión. En el desierto. Idilio salvaje tiene tras de sí un modelo clásico retórico refundido, el del idilio. (2) Pero este escenario bucólico lo constituye una naturaleza cargada con cicatrices de violencia, huellas de lo que antes fue vivo. Y, de alguna manera, contamina a los amantes con su mineralización, de manera que parecen comparsas sin identidad en este drama.

El segundo terceto del soneto IV establece un fuerte contraste con los patemas más determinantes desarrollados hasta aquí:

las lianas de tu cuerpo retorcidas
 en el torso viril que te subyuga,
 con una gran palpitación de vidas.

El contraste se da, en primer término, con los patemas de prolongación. De hecho, el verso *con una gran palpitación de vidas* es el único donde encontramos la concentración que supone, en el nivel semántico, el término *palpitación*, el cual también contiene semas de lo elemental de la vida, de su manifestación básica. *Lianas* es un término semejante pues remite, según un código natural a la vida vegetal, también manifestación básica de la vida. Frente a la minerlización de los amantes hasta aquí presentada, las *lianas* se caracterizan por su flexibilidad, evidencia de su intensa vitalidad, y *retorcidas*, alude a esa peculiaridad; con esta imagen se significa la fuerza de la unión, pues las *lianas* envuelven el cuerpo del amante, atándolo. El *torso viril* es una sinécdoque parte-todo, representa el elemento erótico del amante, con ello subraya la calidad del amor como algo incompleto, físico, pues él sólo participa como cuerpo. Por lo mismo, la unión de los amantes es una acción donde hay cierta violencia, *subyuga* implica dominar, ejercer fuerza. Así, a través de la metáfora *las lianas de tu cuerpo...* se introduce el patema o sentido afectivo de lo intensamente vivo del amor físico, vida en un nivel genésico.

Otro contraste con lo desarrollado hasta aquí en el poema es la aspereza del desierto, la desecación, en oposición a la concepción de la naturaleza feraz, de canto a la vida genésica al margen del bien y del mal, que encontramos en el resto de la poesía de Othón y que aquí reaparece.

Sin embargo, la concepción religiosa que subyace en el poema no hace posible que tal unión sea lícita, sino arrastra a

los amantes a la culpa. De ahí lo muerto-vivo, es vida que conlleva la muerte por que es la unión sólo de la parte material, unión carnal a través de la cual no se integra lo espiritual y constituye una trasgresión al orden del universo.

Culpa

Joaquín Antonio Peñalosa dice: "Otro poeta, quizá, hubiera clausurado el poema al concluir este verso:

con una gran palpitación de vidas,

ahí donde se consume el epitalamio. Pero Othón, no, que sabía la contradicción entre la conducta y la moral, y cuya fe religiosa, además de una creencia, se imponía como una vivencia.

"A la pasión sucede el arrepentimiento. Un arrepentimiento tan hondo y tan veraz que le conturba el paisaje circundante y le estremece la conciencia. Le duele el alma, le duele también el paisaje. El campo de amor es (campo de matanza)". (Peñalosa 1960: 68)

En efecto, en el soneto V asistimos al canto de la culpa, que "le conturba el paisaje". Paisaje que ha sido la isotopía de base, y continúa siéndolo:

¡Qué enferma y dolorida lontananza!
¡Qué inexorable y hosca llanura!
Flota en todo el paisaje tal pavora,
como si fuera un campo de matanza.

En el soneto anterior, lo muerto-vivo fue el patema dominante. Lo intensamente vivo del amor físico, vida en el nivel genésico, conlleva la muerte; no integra lo espiritual y lo material, amor carnal, muerto para el espíritu. Aquí la muerte, como en el Infierno, es la prolongación de la vida, su manifestación culpable, la otra vida, la pena del castigo.

Es el código del Infierno el que permite dar valores de sentido al poema. La comparación *campo de matanza* evoca el tránsito de Dante por las planicies donde yacen los condenados que, como sombras, se alzan para hablar con él. Por otro lado, la adjetivación también es característica del Infierno: *inexorable* y *hosca*, remite de inmediato a lo inapelable del castigo. En este caso, *hosca*, aplicado a la llanura enfatiza el triunfo de la sombra. En el desarrollo de la isotopía del paisaje es coherente, ya es de noche; pero no sólo la noche natural, sino el paso al lado oscuro del universo, puesto que, en la concepción religiosa que subyace en el poema, el mal se ha consumado, ha triunfado la carne.

Los temas de prolongación que hemos encontrado a todo lo largo del poema para constituir los patemas de fruición y padecimiento, constituyen aquí el patema del dolor de la culpa. Aparecen en *enferma* y *dolorida lontananza*, sustantivo con dos adjetivos unidos por la conjunción *y*, como en los casos anteriores, en el nivel sintagmático la construcción intensifica el patema de prolongación del dolor de la culpa. En el nivel semántico, refuerza la situación impura (si la enfermedad es impureza, como pretenden los clásicos) en que ahora se encuentran los amantes y que es necesario purgar. En el nivel sintáctico, la prolongación se reafirma con la correspondencia gramatical de las dos exclamaciones iniciales.

A partir de este soneto, se multiplican las hiperboles y exclamaciones: cinco hiperboles contra tres empleadas anteriormente; trece exclamaciones contra ninguna anterior. La cuantificación no es irrelevante, indica cierto tremendismo, a mi modo de ver, de filiación romántica. La estética tremendista cumple aquí la función de corresponder a la envergadura de la vivencia expresada, si consideramos la concepción religiosa que subyace en el poema no parecerá desmedido el sentimiento de culpa resultado de la unión erótica. A algunos lectores puede parecerles desmedido pero me parece que esa es la intención.

Como parte de la estética tremendista hay, lo que llamaría un patema ululante, el sentido afectivo de alarido o lloro en el nivel fonológico. Las dos exclamaciones de este cuarteto corresponden a las que Navarro Tomás identifica como: "las frases que por sí mismas empiezan con una forma exclamativa...colocan de ordinario el tono principal sobre dicha palabra, haciendo descendente el resto de la frase". (3) Sin embargo, por tratarse de versos, me parece que más que hacer descender el tono del resto de la frase lo que ocurre es que hay una marcada ondulación; siguiendo de nuevo a Navarro Tomás: "Cuando en una misma frase son dos o más las palabras que queremos poner de relieve, hacemos que cada una de ellas, dentro de la línea general de la entonación, ocupe una altura preeminente, resultando una ondulación muy marcada entre las sílabas fuertes de dichas palabras y las demás sílabas de la frase". (4) Se intensifica así el dolor, como alarido que expresa el sentimiento de culpa por la unión erótica. El patema ululante también se encuentra en la rima *-ura* de *llanura*, *pavura*, *envoltura*, *amargura*.

En el segundo cuarteto del soneto V, la noche natural, que es imagen del triunfo de la carne, del paso al lado oscuro del universo, corporiza la culpa:

Y la sombra que avanza...avanza...avanza,
parece, con su trágica envoltura,
el alma ingente, plena de amargura,
de los que han de morir sin esperanza.

La comparación: *parece, con su trágica envoltura*, da la idea de cuerpo y con ella el patema de concreción de la culpa; sin embargo, lo que envuelve es una oquedad, la sombra. Otro recurso para dar consistencia al patema de concreción de la culpa es la reduplicación con puntos suspensivos: *avanza...avanza...avanza*. Los puntos suspensivos y las comas después de *parece* y *envoltura*, que no aparecen en la versión sin terminar enviada en la carta a Delgado, sugieren una lentitud que

prolonga e intensifica el sentimiento y corporización de la culpa. Cabe recordar la expresividad que Othón atribuye al recurso de la repetición como consta en dicha carta: "Notará usted la repetición de determinados vocablos, pero es como el motivo o frase principal que he querido den el tono al poema."
(5)

Constituido el patema de la concreción de la culpa, el código del Infierno, la prolongación de la vida en su manifestación culpable, presenta a los amantes culpables como *los que han de morir sin esperanza*, formulación característica del código dantesco, entre otras, aparece en lo alto de la puerta de entrada al Infierno: "Dejad, los que aquí entráis, toda esperanza" (6), la formulación se refuerza con las hipérboles: *el alma ingente, plena de amargura*. La sinécdoque parte-todo *alma*, por otro lado, enfatiza la contradicción entre lo espiritual y lo material que ha atravesado todo el poema y nuevamente pone en primer plano lo espiritual con la hondura, prolongación en el nivel semántico, soportada en las hipérboles. La amargura del alma correlaciona con *en el mar amarguísimo y profundo/ de un triste amor, o de un inmenso llanto* del soneto I y con *La llanada amarguísima y salobre, / enjuta cuenca de océano muerto*, desecación del mar, del soneto IV, imágenes del amor carnal.

Unión

Hemos asistido a la unión física de los amantes y ahora a su unión en la culpa. La isotopía de la acción los presenta así en este terceto:

Y allí estamos nosotros, oprimidos
por la angustia de todas las pasiones,
bajo el peso de todos los olvidos.

Y allí estamos nosotros, en el nivel sintáctico, el verbo en indicativo y de aspecto perfectivo, sugiere la acción como un hecho; y el pronombre, donde el yo y el tú se hacen uno, constituyen el patema de la unión. Este verso es paralelo al del soneto IV: *es para nuestro amor nido y caverna*, por lo que en la estructura global del poema los sonetos IV y V, la unión erótica y la unión en la culpa, integran el segundo gran momento de la relación amorosa cuyo núcleo es el verbo *estamos*, correspondiente a la isotopía de la acción.

El patema de concreción de la culpa se constituye también con la idea de peso, le da casi existencia física. Los amantes aparecen *oprimidos y bajo el peso*, en el nivel semántico, la idea de peso se refuerza con las hipérbolés: *todas las pasiones, todos los olvidos*. El olvido es también una forma del castigo.

Como dije arriba (7), en Estructura del texto artístico, Lotman plantea que entre las posibilidades de percibir el sistema de un texto como artístico, está la relación de este con el resto de la obra del autor. La relación se da mediante la configuración de dos clases de sistemas: "la estética de la identidad" y "la estética de la oposición". Como allí dije, a mi modo de ver, En el desierto. Idilio salvaje, se relaciona con el resto de la obra conocida de Othón, en términos generales, mediante "la estética de la oposición", pues no encontramos la vivencia sublimada de la naturaleza fecunda y casta, la vida como principio genésico al margen del bien y del mal, la feracidad, sino la aridez y la vida violenta y dolorosa que arrastra a un ser humano al mal, como hemos visto. Sin embargo, en la obra de Othón hay una veta romántica, un código donde el olvido se identifica con la muerte. Así, por ejemplo, en *Para una romanza de P. Tosti*: "¡Qué profunda/ sepultura, el olvido!..." (8); y en *Lobreguez*: "¡Y del mundo, y del cielo y del alma/ olvidados, oh Dios, olvidados!" refiriéndose a los muertos. (9)

Por otro lado, en *In terra pax...*, elegía A la memoria de Marcos Vives (10) incluida en *Poemas rústicos*, encontramos:

.....
 -Hacer el bien sin término y sin tasa
 y hallar por premio la quietud que ofrecen
 la arada tierra y la modesta casa;

son ideales que jamás parecen
 cual los fantasmas de mentida gloria
 que al irlos a tocar, se desvanecen;

que es preferible a fatigar la historia
 cumplir con el deber, vivir honrado
 y reputar la muerte por victoria.-

.....
 que los que honrados mueren en la brecha,
 más honrados perduran en las almas.

Othón dice en la presentación del libro citado: "Sólo, sí, diré que todos los cantos que publico y publicaré, los he sentido, pensado y vivido muy intensamente y han brotado de las hondonadas más profundas de mi espíritu [...] Hoy suprimo las dedicatorias en el libro, pero no los nombres en mi corazón y en mis recuerdos. Dejo solamente aquellas necesarias para la inteligencia del poema, que son como parte integrante de su materia y su forma". (11) Ha habido una depuración significativa, por eso podemos confiar en que expresan su manera de pensar respecto a lo que es digno de recuerdo: "cumplir con el deber, vivir honrado", claramente opuesto a dejarse arrastrar por el instinto que lleva al pecado. De acuerdo con lo anterior, las hipérbolas *todas las pasiones, todos los olvidos* son indicio del patema o sentido afectivo de la concreción de la culpa, merced al código de la veta romántica en su obra.

En el segundo terceto, la isotopía del paisaje cierra la segunda parte del poema a la que he llamado Unión:

En un cielo de plomo el sol ya muerto;
 y en nuestros desgarrados corazones
 ¡el desierto, el desierto...y el desierto!

El *sol muriente* del soneto III, donde los amantes se presentan en aproximación, es el *sol ya muerto* del soneto V, puesto que la unión erótica se ha consumado. La muerte del sol se refuerza con la idea de peso, que contiene *En un cielo de plomo*, según un código natural connota el peso por antonomasia. El patema de la concreción de la culpa se intensifica, y con ello le da pleno sentido a *iel desierto, el desierto...y el desierto!* donde se integran los valores de sentido aportados por distintos códigos para constituir la pluriisotopia a través de la cual se hace sensible la vivencia expresada.

Así se puede rastrear la continuidad de la isotopia del paisaje-escenario y los patemas o sentido afectivo que se articulan en ella a lo largo de los sonetos: En el soneto I, *salvaje desierto* articula el patema de imagen de él, soledad y agostamiento, última madurez. En el soneto II, *sabana pensativa y adusta* articula el patema de animación e imagen de él, la violencia en la naturaleza y la prolongación, fruición de la aproximación. El soneto III, *estepa maldita* articula el patema de amor condenado, de lo maldito. En el soneto IV, *la llanada amarguísima y salobre* el patema de lo muerto-vivo, lo mineral y la consumación del amor físico, muerto para el espíritu. En el soneto V, *inexorable y hosca la llanura* articula el patema de la culpa. Finalmente, en el mismo soneto V, *el desierto* concentra el sentido, la experiencia erótica como trasgresión y condena.

La forma en que se expresa, a través de una reduplicación que "produce un efecto de insistencia, de prolongación" (12) contribuye a la intensificación del sentido. Pero, además, hay puntos suspensivos y la conjunción copulativa y antes de la última repetición, da un énfasis categórico a la expresión. El énfasis se refuerza con las admiraciones en que se enmarca el verso. La estética tremendista se identifica aquí.

La experiencia erótica como trasgresión y condena, sentido que se intensifica con *el desierto*, está en los amantes:

Y en nuestros desgarrados corazones, con elipsis del verbo correspondiente a la isotopía de la acción, nuevamente presenta a los amantes unidos, siendo uno a través del pronombre *nuestros*. La metonimia físico-moral *corazones* alude a la parte espiritual pero a través de una parte física, con la debilidad propia de la carne. La violencia de la experiencia erótica es paralela a la violencia de la naturaleza en el soneto II: *al pie minada por horrendo tajo*; y al soneto IV: *del peñascal bajo la enorme arruga*. El paisaje no es sólo escenario, sino va aportando patemas a la semiosis del poema.

De esta manera categórica e intensa asistimos a la unión de los amantes y el *idilio salvaje*, modelo clásico retórico refundido, adquiere pleno sentido. Aún hay un tercer momento de la relación amorosa, la Separación.

NOTAS

1. *Supra*. EL POEMA COMO TEXTO. Título. Modelos clásicos.
2. *Supra loc. cit.*
3. NAVARRO TOMAS, Tomás, Manual de pronunciación española, 1977, 19a. ed., Madrid, Publicaciones de la Revista de Filología Española núm III. p. 233.
4. *Idem*. pp. 233-234.
5. OTHON, Manuel José, Epistolario, Glosas, esquema, índices y notas de Jesús Zavala, 1946, México, Ed. UNAM, p. 95.
6. ALIGHIERI, Dante, Divina Comedia, Edición de Giorgio Petrocchi, Traducción y notas de Luis Martínez de Merlo, 1988, Madrid, Cátedra, (Letras universales), p. 90
7. *Supra* EL IDILIO SALVAJE Y LA OBRA DE OTHON. Poema Único en la obra de Othon.
8. OTHON, Manuel José, Poesías y cuentos, Selección, estudio y notas de Antonio Castro Leal, 1963, México, Porrúa (Escritores Mexicanos, 5) p. 26
9. *Idem*. p. 46
10. *Idem*. pp. 93-96
11. *Idem*. pp. 33-34
12. BERISTAIN, Helena, Diccionario de retórica y poética, 1985, México, Porrúa, p. 415

SEPARACION

Distanciamiento

De acuerdo a la estructura global identificada en el poema, que he seguido, el tercer momento de la relación amorosa, la Separación, lo integran los sonetos VI y *Envío*. Nuevamente, la isotopía del paisaje articula los patemas o sentido afectivo, en el segundo verso del primer cuarteto se le da continuidad:

¡Es mi adiós!... Allá vas, bruna y austera,
por las planicies que el bochorno escalda,
al verberar tu ardiente cabellera,
como una maldición sobre tu espalda.

Las *planicies*, el espacio donde aparecen los amantes, pertenece al campo isotopo de desierto; como he planteado, conlleva o articula el patema de castigo; la adjetiva *que el bochorno escalda*, al significar sendos términos calor por fuego, remiten al código del Infierno, prolongación culpable de la vida, el castigo. En su primera acepción, *bochorno*, significa aire caliente del estio, y en el verso siguiente, *verberar*, en su segunda acepción, azotar el viento el agua, introducen un significado donde también encuentro referencia al código del Infierno, el viento que arrastra a los lujuriosos en el círculo correspondiente, al que ya he aludido.

Se inicia ahora un proceso de desintegración de la relación, se da por distanciamiento entre los amantes. En primer término, en el nivel morfosintáctico con el delctico *Allá vas*, marca la distancia entre el yo que habla en relación con el tú a quien le habla; el dialoguismo vuelve a aparecer, un yo y un tú, él y ella, separados. El distanciamiento se expresa también con la mirada en perspectiva donde se destaca en la distancia la figura de ella a través de la sinecdoque *tu espalda* la cual enfatiza el alejamiento progresivo. Sin embargo, como en un

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

momento más del disfrute culpable, es una mirada erótica pues al verberar tu ardiente cabellera, / como una maldición sobre tu espalda, la amante conserva la investidura de la mujer-fatal, los valores de sentido o patemas aportados por la codificación romántica y del decadentismo en la comparación como una maldición y la adjetivación ardiente cabellera, es la mujer que quema, opuesta a los patemas de vitlidad del soneto IV. Es el último disfrute, la última fruición del objeto del deseo, de la mujer como objeto cuyas partes: cabellera, espalda, han proporcionado goce.

Y aun el distanciamiento se explicita en el nivel léxico-semántico con ¡Es mi adibs!... , donde el pronombre sitúa al amante en la conciencia plena de su individualidad, que implica separación, a la cual las admiraciones y los puntos suspensivos dan intensidad.

En el siguiente cuarteto, continúan apareciendo los patemas del distanciamiento:

En mis desolaciones ¿qué me espera?...
(ya apenas veo tu arrastrante falda)

Por un lado se reitera, mediante el uso del posesivo *mis*, la conciencia plena de la individualidad del amante en relación con la amada. Ella ya no está en primer plano sino, aunque hay una interpelación, ésta se encuentra entre paréntesis, y se alude a ella a través de la sinécdoque *falda*, la cual es muy sugerente pues escamotea el cuerpo en su parte sexual. El paréntesis subraya ese escamoteo, suprimiéndola así de la situación vital de él que, ahora, es el centro del enunciado.

La pregunta del primer verso del cuarteto, por el hecho mismo de ser una pregunta, también contiene patemas con los que se va construyendo la individualidad del amante como separado de ella. También por el contenido de la pregunta, referido a efectos sobre él: *¿qué me espera?*, inicia un proceso de

reflexión, de toma de conciencia. Por lo mismo, es una pregunta retórica y como tal, da la respuesta:

una deshojazón de primavera
y una eterna nostalgia de esmeralda.

El centro del enunciado es ahora la situación vital de él: *mis desolaciones*. En el nivel semántico sintetiza y retoma un campo semántico de violencia expuesto a través de la naturaleza como escenario y simul del proceso erótico: II,4 *al pié minada por horrendo tajo*; IV,2 *enjuta cuenca de océano muerto*; IV,10 *del peñascal bajo la enorme arruga*; V,13 *y en nuestros desgarrados corazones*. Así, la situación de destrucción del amante, intensificada por el plural, vuelve a expresarse con la referencia a la naturaleza como código natural que equipara la primavera a la juventud, el verano a la plenitud, el otoño a la madurez y el invierno a la vejez. Las metáforas convencionales *deshojazón de primavera* y *eterna nostalgia de esmeralda*, donde lo verde de las hojas y de la esmeralda aluden a la primavera como imagen de la juventud, contienen los patemas de pérdida de vitalidad y plenitud y, si consideramos el código personal de Othón donde la naturaleza es casta y pura, también la pérdida de inocencia como distancia reflexiva.

En el primer terceto los patemas de la situación vital de él continúan apareciendo:

El terremoto humano ha destruido
mi corazón y todo en él expira.
¡Mal hayan el recuerdo y el olvido!

El posesivo *mi corazón* desarrolla la isotopía él, como centro del enunciado. Es importante hacer notar que la metonimia *corazón* ha sido usada en el poema con gran economía, sólo se emplea tres veces: en el soneto I referido a ella, *tu corazón*, en el momento de la invocación amorosa; en el soneto V referido a ambos, *nuestros corazones*, en el momento de la unión erótica culpable; y aquí referido a él, *mi corazón*, en el momento de la

conciencia de la individualidad que implica separación. Por eso, la carga afectiva de dicha metonimia es muy grande, sobre todo si recordamos que esta relación erótica se da como conflicto espiritual, ya que la carne y el espíritu se disocian en una concepción religiosa del mundo donde se identifica a la carne como la esfera de acción del Mal y al espíritu con la del Bien. El empleo de esta metonimia físico-moral supone entonces hacer presentes ambas esferas de acción para la semiosis del poema. El término *corazón*, cuyo referente es un objeto físico, la viscera, evoca también, por el mecanismo metonímico de sustitución fundada en una relación existencial, (1) la esfera moral, el ámbito afectivo, de naturaleza espiritual. Dado que en la metonimia ambos objetos subsisten independientemente y no forman parte del mismo todo, (2) mediante este tropo los patemas del conflicto espiritual de separación entre la carne y el espíritu se introducen con la plenitud de sus alcances, pero ahora como efecto de lo ya vivido, no como deseo o amenaza potencial. Es el primer momento de la evaluación, del balance o ajuste de cuentas.

Por otro lado, en el universo de la semiosis del poema, como hemos visto, en efecto la naturaleza es un elemento fundamental. Por eso no es extraño que se emplee la metáfora *el terremoto humano* pues contiene patemas del código personal de Othón, la naturaleza magnificente, los grandes eventos que la significan, no un simple sacudimiento sino un terremoto con toda su violencia y destructividad. También esta metáfora remite al tremendismo romántico en el cual se ubica la blasfemia que a continuación aparece como una imprecación: *¡Mal hayan el recuerdo y el olvido!* Como parte de la estética tremendista encontramos también la hipérbole y *todo en él expira*, cuantificaciones totalizadoras cuya función es dar espesor a la situación de aniquilamiento que empieza a configurarse como ese ajuste de cuentas, en el cual él ha perdido hasta la posibilidad de la expiación, pues la blasfemia da una medida del significado

de la experiencia erótica vivida como un amor sin alternativas: ni el recuerdo, ni el olvido, posibilidades extremas de hacerlo presente, dan idea de totalidad.

El primer momento de la evaluación o ajuste de cuentas sobre el conflicto espiritual de separación entre la carne y el espíritu, como efecto de lo ya vivido, continúa en el segundo terceto:

Aún te columbro, y ya olvidé tu frente;
sólo, ¡ay!, tu espalda miro, cual se mira
lo que huye y se aleja eternamente.

En el primer cuarteto se inició un proceso de desintegración de la relación mediante el distanciamiento entre los amantes. En el nivel morfosintáctico con el deictico *Allá vas*, remite también a la isotopia de la acción: *vas*, en segunda persona, marca la distancia entre el *yo* que habla en relación con el *tú* a quien le habla. Al verbo *vas* se subordina *mirar*, es a través de la mirada que se expresa el alejamiento progresivo, cargado de ambivalencia. Primero, en el segundo verso del segundo cuarteto en la expresión entre paréntesis: (*ya apenas veo tu arrastrante falda*) donde *veo* se modifica con el advverbio de negación *apenas*.

En este terceto, los patemas del alejamiento progresivo a través de la mirada aparecen, por un lado, por el contraste entre la acción que está teniendo lugar mientras se habla: *columbro*, divisar sin distinguir bien, y la mirada mediante la cual la amada se ha hecho presente antes en el poema, destacándola con nitidez: III,3/4 *irgues tu talla escultural y fina/ como un relieve en el confín impreso*; III,12 *y destacada contra el sol muriente*, el contraste marca el cambio entre antes y ahora. Dicho cambio, como patemas del alejamiento progresivo, se enfatiza con la adversación temporal en el nivel semántico: *Aun te columbro, y ya olvidé tu frente. Tu frente es una sinécdoque que remite al momento de la unión plena, cuando los*

amantes estuvieron frente a frente: *las lianas de tu cuerpo retorcidas/ en el torso viril que te subyuga.*

Sin embargo, este alejamiento progresivo está cargado de ambivalencia, lo último que se ofrece a la mirada es *tu espalda*. Continúa siendo un ver con sentido erótico donde los límites entre placer y dolor no se distinguen, la fruición ambivalente se expresa con la acumulación de *sblo*, un adverbio de cantidad, con el que se destaca el último resto de la unión culpable, aquí, unión mediante la mirada, la unión está elidida pero presupuesta. ¡Ay!, una interjección, de por sí ambigua. Y finalmente, una comparación: *cual se mira/ lo que huye y se aleja eternamente*, en esta comparación el segundo elemento es abstracto, casi una imagen del abandono. La fruición, como en ocasiones anteriores en el poema, se intensifica con elementos de prolongación de distintos niveles: pausas indicadas por comas; encabalgamiento en la comparación; el uso de la conjunción copulativa y; el adjetivo *eternamente* el cual remite al código del Infierno.

En el primer soneto observé (3) que el iniciar con una pregunta: *¿Por qué a mi helada soledad viniste...* era indicativo de un sentimiento de desubicación, expresaba la alteración de un orden, la incertidumbre ante un cambio vital. Esta situación iniciaba un proceso de integración de la relación apoyada en la isotopia de la acción *ven*, combinada con mirar: *ven-mira* con el sentido de invocación. De manera paralela, en este soneto se inicia un proceso de desintegración con apoyo en las mismas marcas: *vas-miro* con el sentido de distanciamiento. Ambos procesos indican un cambio vital con su ambivalente carga afectiva.

Extrañamiento moral

Arribamos al último soneto del poema, que no está numerado sino lo precede el título *Envío*, acción de enviar. Si revisamos los significados de *enviar*, tendremos una explicación del por qué da título al soneto. En el diccionario de Moliner (4) se registra: "hacer que una cosa llegue a cierto sitio o a alguien que está a cierta distancia" (subrayado mío). En el proceso de distanciamiento que identifiqué en el poema, la conciencia de la individualidad de él, como separado de ella, ha explicitado nuevamente el dialoguismo donde un yo se sitúa en relación de distancia con un tú a quien habla. Hemos encontrado las marcas de la individualidad de quien habla, en el nivel morfosintáctico en el uso de pronombres personales: *mi, mis, me*; en el deictico *allá*; en *vas*, verbo en segunda persona; en el nivel semántico, en el mirar con sentido erótico el alejamiento de la amada. Ahora, si consideramos mi subrayado en la definición de Moliner, que está a cierta distancia, el título *Envío* enfatiza el sentido de distancia entre él y ella.

El título contribuye de manera importante a la semiosis del poema, pues cumple la función de intensificar el proceso de separación, que no es solamente una separación física, sino también moral. Otro de los significados de *enviar* registrado por Moliner, (5) cuando se usa como "enviar a una persona norabuena/noramala" es: "echarla con enfado o desentenderse de ella". Todavía más, en uso antiguo, (6) *enviar* significa "desterrar, extrañar". Estos otros usos del término, permiten introducir también un sentido de extrañamiento moral, pues paralelamente se ha iniciado con la pregunta: *¿que me espera?*, una distancia reflexiva sobre lo ya vivido, primer momento del ajuste de cuentas, del cual un primer resultado es la evaluación tremendista, que culminó en blasfemia, en el soneto VI.

Los patemas o sentido afectivo del extrañamiento moral introducido por el título continúan en el primer cuarteto:

En tus aras quemé mi último incienso
 y deshojé mis postrimeras rosas.
 Do se alzaban los templos de mis diosas

Los verbos en pasado, *quemé* y *deshojé*, los cuales expresan acciones acabadas, son marcas que sitúan al yo en relación con el enunciado, sólo se puede evaluar lo vivido, merced a la distancia que el tiempo otorga a lo ya cumplido. El y ella separados; ya no sólo en el espacio, sino en el tiempo.

En este caso hay patemas de un código clásico, la práctica amorosa, específicamente erótica, como ritual pagano a través del campo semántico: *aras/ quemar incienso/ templos/ diosas*, las inclinaciones classicistas de Othón implican a las diosas paganas del erotismo: Venus-Afrodita. En el primer soneto encontramos ya una alusión a este código en el verso: *Si no, ven a lavar tu cyprio manto*, imagen de la mujer-diosa del placer. Desde ese primer momento de invocación, ella representaba la tentación, en la concepción del mundo donde la carne y el espíritu no se integran, la mujer como objeto erótico y el placer carnal pertenecen al dominio del Mal, el cuerpo es morada del Diablo. (7) Ahora, volver a remitirse al código del paganismo implica una distancia moral, patemas del proceso de distancia reflexiva al que ya he aludido.

Continuando con el paralelismo entre el primer y último sonetos, encontramos patemas de la isotopía de él. En el soneto *I la helada soledad, lo árido y triste y el salvaje desierto donde apenas un miraje de lo que fue mi juventud existe* se organizaban en el campo semántico del último momento de la madurez, del agostamiento. (8) Aquí, *último incienso* y *postrimeras rosas* retoman ese sentido pero enfatizando el carácter de límite. Y, en el ajuste de cuentas, la distancia reflexiva arroja el resultado:

ya sólo queda el arenal inmenso

Con lo cual se retoma la isotopía del paisaje, que continúa siendo la isotopía donde principalmente descansa la coherencia pues en ella se articulan otras isotopías. *Arenal inmenso* introduce un matiz de aridez extrema, de imposibilidad de vida y de inconmensurabilidad como patemas de la isotopía de él.

Los verbos en pasado: *quemé, deshojé*, en relación con el momento en que se habla, dan la pauta para el ajuste de cuentas: *queda*, es el presente (cabe señalar que en la versión sin terminar del poema, incluida en la carta enviada a Delgado, en vez de *ya*, se registra *hoy*). Los patemas de oposición entre antes, lo ya vivido, y ahora, se intensifican con el uso del adverbio de cantidad *sblo*. El proceso de distancia reflexiva y evaluación moral avanza, *sblo queda* es también una medida del significado de la experiencia erótica vivida, pero sin el tremendismo de la imprecación *¡Mal hayan el recuerdo y el olvido!*, sino en una proporción más ponderada.

El centro del enunciado es la situación vital de él como ajuste de cuentas. Un parámetro en el proceso de evaluación moral de lo vivido es ella:

Quise entrar en tu alma, yiqué descenso,
qué andar por entre ruinas y entre fosas!

Encontramos el dialoguismo yo-tú en el plano, ahora, de lo espiritual. Aquí, la apelación a ella se introduce a través de la sinécdoque abstracto-concreto *tu alma*, que representa la parte espiritual y a la cual el amante no ha aludido sino una vez, en el soneto I, y como condicionante: I,9-11 *Más si acaso no vienes de tan lejos/ y en tu alma aun del placer quedan los dejos,/ puedes tornar a tu revuelto mundo*. Sin embargo, aunque esa condicionante no se satisfizo, él se unió a ella. Ahora, después de la unión culpable, pretende evaluar los efectos de lo vivido en la parte espiritual de ella.

A través del recurso de la sinécdoque mencionada vuelve a hacerse presente el conflicto carne y espíritu como partes que no se integran. En este caso, como patemas del distanciamiento, los cuales ponen en evidencia una separación esencial que, a pesar de lo vivido, continúa existiendo: no hay parte espiritual en ella. Cuando menos no es accesible como lo fue su parte carnal: *quise entrar en tu alma* presupone *como entré en tu cuerpo*. Sin embargo, sólo encuentra evidencias de lo muerto, que retoma los patemas de lo muerto-vivo del soneto IV y los de la culpa del soneto V: *ruinas, fosas*; nuevamente la remisión al código del Infierno es el que permite dar sentido al segmento *... ¡qué descenso, / qué andar por entre ruinas y entre fosas!* ya que la imagen del descenso, así como andar entre lo muerto y condenado, son característicos de dicho código.

En cambio, los patemas de la parte espiritual de él, los encontramos aquí en la remisión a la estética tremendista del romanticismo con el modo exclamativo de la verificación mediante el cual se eleva el tono del poema en el nivel fonológico, se intensifica con las correlaciones en el nivel tanto semántico como gramatical: *qué descenso* y *qué andar* y *entre ruinas* y *entre fosas* unidas por la conjunción copulativa y. El efecto tremendista nos vuelve a centrar en la situación vital de él, el aniquilamiento y el dolor como ajuste de cuentas, otra medida del significado de la experiencia erótica vivida. El tremendismo continúa en los dos versos siguientes:

¡A fuerza de pensar en tales cosas
me duele el pensamiento cuando pienso!

Por las exclamaciones, el tono del poema sigue alto, produce el efecto de intensidad afectiva, expresa dolor, en el nivel fonológico. Por otro lado, en el nivel semántico encontramos la derivación *pensar/ pensamiento/ pienso*, el uso de un verbo que, por antonomasia, significa racionalidad podría parecer impertinente en el orden de la semiosis que se va

construyendo. Sin embargo, no es así, pues culmina la coherencia del proceso de distancia reflexiva, de extrañamiento moral iniciado con la pregunta *¿qué me espera?* del soneto anterior. Es el momento de la toma de conciencia que produce el pecado. Por su envergadura equivale al momento bíblico en el que, después de comer el fruto del árbol de la ciencia del bien y del mal, Adán y Eva se dan cuenta de que están desnudos: "3.7 Entonces se les abrieron a entrambos los ojos, y se dieron cuenta de que estaban desnudos", en la nota correspondiente, el comentarista bíblico dice: "Despertar de la conciencia, primera manifestación del desorden que el pecado ha introducido en la armonía de la creación". (9) Como consecuencia, son expulsados del Paraíso: "3.23 Y le echó Yaveh Dios del jardín de Edén, para que labrase el suelo de donde había sido formado" (10)

Si consideramos la Biblia como otro de los códigos de índole cultural que aportan significados afectivos o patemas a las palabras, (11), los significados de "desterrar, extrañar" en el uso antiguo del término *envío* y el de "echar a una persona norabuena/ noramala con enfado y desentenderse de ella", se actualizan como patemas o sentido afectivo. Es una razón más que justifica el título de este soneto. Se refuerza así el sentido de extrañamiento moral, pero en este caso, no sólo expresa la distancia entre él y ella, sino la distancia entre él y Dios o el orden espiritual divino, ya que la experiencia erótica vivida lo ha convertido en trasgresor. Por eso, aunque el contenido semántico retoma el sentido de racionalidad de la derivación *pensar/ pensamiento/ pienso*, también hay patemas de dolor: *me duele el pensamiento cuando pienso*, sitúa el dolor en el plano de la conciencia, de lo abstracto que no es susceptible al dolor. Por consiguiente, el dolor se presenta en una dimensión de totalidad: si el pensamiento duele, ¿qué no dolerá? Es el dolor de la culpa, la conciencia del pecado. se enfatiza con un patema obsesivo en la repetición semántica de la derivación y con la expresión *A fuerza de*.

Conciencia del pecado

Si continuamos leyendo el poema en el orden de ideas de la evaluación moral o distancia reflexiva:

¡Pasó! ... ¿Qué resta ya de tanto y tanto deliquio? En ti ni la moral dolencia,
ni el dejo impuro, ni el sabor del llanto.

El modo de la enunciación culmina la distancia temporal que separa lo ya vivido del momento del ajuste de cuentas con el verbo *pasar* en pretérito perfecto que, además, por su significado en el nivel semántico, adquiere el patema o significado afectivo de extrañamiento o distancia moral. El patema se intensifica como experiencia afectiva al registrarse de modo exclamativo y con puntos suspensivos. A continuación, la pregunta minimiza lo ocurrido o lo reduce a sus justas proporciones: *¿Qué resta ya...*, el deliquio, un mero desmayo erótico que, sin embargo, en su momento parecía llenarlo todo. La intensidad afectiva de la experiencia, se expresa con la prolongación del encabalgamiento entre el primer y segundo versos del terceto, y con un adverbio de cantidad intensificado con la repetición unida por la conjunción copulativa y que le da casi carácter de superlativo: *tanto y tanto/ deliquio*.

Por el contenido de la pregunta, el centro del enunciado es el ajuste de cuentas con la relación erótica vivida, la separación como distancia racional. Con el apóstrofe *En ti*, se reintroduce a la mujer en la ponderación para el último momento del balance, que es negativo, por eso se emplean conjunciones copulativas que unen oraciones negativas con la figura del polisíndeton: *ni...ni...ni*. Con este énfasis, se nulifica por completo la posibilidad de que exista en ella una parte espiritual que reivindique la relación.

La estructura de pregunta combinada con apóstrofe es paralela a la del soneto: *1 donde, y en tu alma aun del placer quedan los dejos*, introducía el campo semántico de lo mundano atribuido a ella; (12) al que se le restituye, ya que después de lo vivido, en su alma no resta *ni el dejo impuro*. Igualmente, en el soneto I, *puedes tornar a tu revuelto mundo*, era otro elemento del campo semántico de lo mundano, y ahora, en el alma de ella no resta *ni la moral dolencia*. Por su parte, *ni el sabor del llanto* alude a *Si no, ven a lavar tu cyprio manto/ en el mar amarguisimo y profundo/ de un triste amor, o de un inmenso llanto*. Nuevamente, como en el cuarteto anterior, se constata que la unión desde el inicio se perfilaba como inaceptable en el orden del universo donde se separa lo espiritual de lo material, pues la materialidad y plenitud de ella y el agostamiento y continencia de él, daban a su relación, sin lugar a dudas, el carácter de tentación de la carne. Por eso, en el balance, todo el peso de la culpa cae sobre él, puesto que desde el principio esa proclividad al pecado fue clara.

Por otro lado, el término *cataclismo*, del terceto siguiente, remite de nueva cuenta al código de la naturaleza magnificente:

Y en mí, ¡qué hondo y tremendo cataclismo!
 ¡qué sombra y qué pavor en la conciencia,
 y qué horrible disgusto de mí mismo!

El cataclismo por antonomasia es el Diluvio, medio mediante el cual Dios extermina a todos los pecadores. También, figurativamente designa todo gran trastorno natural. Tanto la inundación como el terremoto son fenómenos naturales que trastornan violentamente la naturaleza, en este caso el escenario que ha sido el desierto a través de sus diversas denominaciones: *salvaje desierto, sabana pensativa, estepa maldita, llanada amarguisima y salobre, enjuta cuenca, llanura inexorable y hosca, planicies que el bochorno escalda, arenal*

inmenso que contenían patemas de culpa y castigo, como hemos visto. Nuevamente para expresar experiencias afectivas se utiliza la figura de eventos magnificentes de la naturaleza, en este caso, la aniquilación que la conciencia del pecado ha operado en él, mediante la imagen del *cataclismo*, intensificado con los adjetivos *hondo y tremendo*, se lleva a su culminación el castigo.

El término *cataclismo*, entendido como inundación, por contener el sema de humedad, se organiza en el campo semántico de *mar/ llanto/ beso erótico* que en el poema se han asociado a la imagen del amor carnal: I, 27-28 *en el mar amarguísimo y profundo/ de un triste amor, o de un inmenso llanto*, III, 7-8 *y finge, bajo la húmeda neblina, / un infinito y solitario beso*, como el amor que no pudo evitar y, al inundarlo todo cual *cataclismo*, cae sobre él como perdición, como degustación amarga, último momento del ajuste de cuentas.

El proceso de reflexión sobre lo vivido, de la evaluación moral o distancia reflexiva culmina en este terceto con la plena toma de conciencia sobre la experiencia erótica como pecado. Conocer lo vivido desde la distancia y la facultad de razonar y evaluar, produce horror. Por eso el código que se actualiza aquí, para constituir el patema de la toma de conciencia del pecado, es el romántico: *¡qué sombra y qué pavor en la conciencia...* El, solo, con la culpa, finalmente expresa la dimensión de lo vivido. La estética tremendista se hace presente con recursos de acumulación: la acumulación de admiraciones que hacen pensar en el grito de Laocoonte, ninguna continencia, ni recato. También, como parte de la estética tremendista está la gradación, en el nivel semántico entre *sombra/ pavor/ horrible*, de filiación romántica. La acumulación expresada por la abundancia de conjunciones copulativas y.

El balance moral de lo vivido lo deja solo en la culpa, pues en la mujer no hay parte espiritual. La isotopia de los amantes a lo largo del poema ha mostrado el modo de relación en

los tres grandes momentos: en los sonetos I y II, la *Invocación*, la llamada con el apóstrofe *Mira*, muestra a los amantes en aproximación. En los sonetos IV y V, la *Unión* a través del pronombre de primera persona en plural, los hace uno: *nuestro amor, nosotros*. Ahora, la *Separación* se inicia en el soneto VI donde la explicitación de la individualidad de él se constituyó con los pronombres *mi, mis, me*, y con otras marcas mencionadas en su momento. Finalmente, en los tercetos del último soneto, *Envío*, la isotopia de los amantes los presenta como definitivamente separados, *En tí y en mí*. En el último terceto nuevamente el centro del enunciado es la situación de él. La asunción de la culpa y la conciencia del pecado lo reconcentran en su individualidad, lo cual se expresa con el pleonismo *mí mismo*.

Llama la atención que, después de evocar códigos tan trascendentes, de situar el significado de lo vivido tan hiperbólicamente, se empleó *horrible disgusto*. ¿A fin de cuentas lo vivido se puede reducir a *disgusto*? Me parece que este registro tiene mucho sentido, ya que la primera acepción de *disgusto* tiene un significado de carácter sensorial. Lo que queda es el sabor amarguísimo, pleno de horror, del amor carnal como algo con lo que se vive cotidianamente en el nivel del cuerpo, en lo que en la cotidianidad es más sensible e intenso. Quizá por eso es tan trágico, es el poema que canta la imposibilidad de reconciliarse con el cuerpo

N O T A S

1. BERISTAIN, Helena, Diccionario de retórica y poética, 1985, México, Porrúa, p.330
2. *Idem.* p. 331
3. *Supra* OBJETIVIDAD POSIBLE Y OBJETIVIDAD IMPOSIBLE. *Concepción religiosa.*
4. MOLINER, María, Diccionario de uso del español, 1966.

Madrid, Gredos, (Biblioteca Románica Hispánica. V Dicionarios), 2 vols., vol I, p. 1154

5. *Loc. cit.*
6. *Loc. cit.*
7. *Supra. OBJETIVIDAD POSIBLE Y OBJETIVIDAD IMPOSIBLE. Concepción religiosa.*
8. *Supra. EL IDILIO SALVAJE Y LA OBRA DE OTHON. Aproximación a partir de la lengua natural*
9. *Biblia de Jerusalén, 1992, México (Bilbao), Porrúa (Sepan cuántos... núm. 500) p.16.*
10. *Idem. p. 17*
11. *Supra OBJETIVIDAD POSIBLE Y OBJETIVIDAD IMPOSIBLE. Crepuscularidad. y COHEN, Jean, El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad, Versión española de Soledad García Mouton, 1982, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), p. 19-20*
12. *Supra. EL IDILIO SALVAJE Y LA OBRA DE OTHON. Aproximación a partir de la lengua natural.*

LA DISTANCIA ARTISTICA

Dedicatoria y sistema del texto

En el desierto. Idilio salvaje, es un poema cuyo soneto inicial es una dedicatoria, la cual se suprime en algunas ediciones, por lo que planteé la necesidad de tomar posición al respecto. El establecimiento del *corpus*, me llevó a decidir condiderar la dedicatoria como parte integrante del poema. (1)

Hasta aquí he descrito el poema sin tomar en cuenta tal soneto, pero es el momento de considerarlo. Arriba, en la aproximación al poema a partir de la lengua natural, dije que en el poema se organiza una interpelación de la cual habria que distinguir dos niveles: el nivel al que corresponde el soneto inicial, la dedicatoria, tiene la función de establecer distancia entre el emisor externo y el enunciado puesto que este es: *tus historias, goce extraño, ajeno lloro*, atribuido a un destinatario externo marcado en la dedicatoria: *A Alfonso Toro*. (2)

Como hemos visto, del soneto I al soneto *Envío*, el *topos* del discurso (objeto de discusión o historia contada), el enunciado, es una experiencia erótica donde un yo se dirige a un tú y, a través de esta interpelación, asistimos a la integración, consumación y desintegración de la relación entre los amantes con todas las consecuencias expuestas.

En la última parte, a la que llame *Separación*, la semiosis del poema se constituye como un proceso de distanciamiento, físico primero y moral después, donde en el nivel morfosintáctico, mediante el uso de la primera persona, se construye la individualiad de el como separado de ella. Por lo que la enunciación tiene como centro la situación vital de él, como ajuste de cuentas que culmina en la conciencia del pecado. Esta se expresa con el pleonasma *mi mismo*, reconcentración de la

individualidad de él, y el sustantivo *disgusto*, sitúa la evaluación de lo vivido en el nivel sensorial, lo que me lleva a interpretar el poema como el canto a la imposibilidad de reconciliarse con el cuerpo.

Ahora bien, a mi modo de ver, el soneto de la dedicatoria prolonga el sentido de distanciamiento, implícitamente desde el punto de vista moral, y explícitamente desde el punto de vista artístico. Paso a explicar porqué:

A fuerza de pensar en tus historias
y sentir con tu propio sentimiento,
han venido a agolparse al pensamiento
rancios recuerdos de perdidas glorias

En el primer cuarteto del soneto de la dedicatoria encontramos en primer término la frase prepositiva *A fuerza de*, recurso empleado en el soneto *Envío* para enfatizar el patema obsesivo de la derivación *pensar/ pensamiento/ pienso* correspondiente al patema de toma de conciencia como distancia racional. En el soneto *Envío*:

A fuerza de pensar en tales cosas

El yo que habla es el amante, quien piensa en *tales cosas*, la experiencia erótica vivida. El yo que habla, como enunciador, se incluye en el *topos* del discurso o enunciado puesto que es quien lo organiza desde dentro. En el soneto de la dedicatoria:

A fuerza de pensar en tus historias

La frase *A fuerza de*, nuevamente afecta al verbo *pensar*, con lo que se retoma el carácter obsesivo de la razón sobre una experiencia erótica, pero el yo que habla aquí es el poeta que atribuye la experiencia erótica a un dedicatario marcado como tú en *tus historias*. La dedicatoria instaaura el *topos* del discurso considerado desde afuera, hay un distanciamiento radical ya que

el yo que habla no es quien vive la experiencia erótica sino quien la "piensa".

En todo caso, la experiencia erótica del poeta aparece como *rancios recuerdos de perdidas glorias*, pero ya despojados de fuerza afectiva puesto que se hacen presentes en el pensamiento y como vivencias rancias. Esta actitud de distancia racional del poeta en relación con la experiencia erótica se enfatiza con el contraste, en el nivel semántico, de la oposición *sentimiento/ pensamiento*. En el verso *y sentir con tu propio sentimiento*, encontramos una derivación: *sentir/ sentimiento* y un pleonasma: *tu propio*, mediante estas figuras se pone en primer plano al dedicatario como quien siente, a diferencia del poeta, quien piensa. El pleonasma *mi mismo* del soneto *Envío*, tenía la función de reconcentrar la individualidad del amante para enfatizar la asunción de la culpa y la conciencia del pecado. Aquí, el pleonasma *tu propio sentimiento* da intensidad a un tú constituido como tal y por consiguiente como un otro. Por lo anterior, ya en el primer cuarteto encontramos una poética donde, si bien la materia prima de la poesía es la vivencia, la experiencia afectiva, no necesariamente es la del poeta como persona empírica, sino la de un otro, que el poeta toma para crear el poema.

En esta perspectiva, se puede decir que el soneto de la dedicatoria prolonga el sentido de distanciamiento implícitamente desde el punto de vista moral puesto que, como hemos visto, numerosos comentaristas hablan de que el poema *En el desierto. Idilio salvaje*, tiene como referencia una experiencia erótica extramatrimonial de Othón, razón por la cual se publicó tardíamente, pues como dice Alfonso Reyes: "Un divino pudor de su alma y el deseo de no lastimar a su compañera con versos de aventura (lo oí yo de sus propios labios), le han impedido publicarlos antes. Por fin, escribió un soneto al frente de los demás, donde aplicó la historia a un amigo, cuyos sentimientos fingía cantar, y los dió a la estampa". (Reyes

1910:55) Este suceso no es suficiente para explicar y justificar el poema, pero tampoco es improbable que haya sido el origen de su génesis. Si así fuera, la biografía daría pie a la isotopía del distanciamiento moral, que enfatiza el dolor de lo vivido y el sentimiento de culpa, dándole densidad afectiva, a la experiencia, y al poema.

Sin embargo, desde el punto de vista del quehacer literario, la posición que manifesté arriba (3) fue la de considerar el poema como texto y, siguiendo a Barthes, (4) la metáfora del Texto es una *red*, se extiende "bajo el efecto de una combinatoria, de una sistemática" y se puede leer sin la garantía de su padre, el Autor. La bio-grafía, en su sentido etimológico, nos lleva a la enunciación como problema del yo que escribe el texto como un yo de papel. En el cuarteto que nos ocupa, el poeta es el yo que escribe, claramente distinto del otro en quien se sitúa lo sentido, la vivencia. De esta manera se establece la isotopía del trabajo del poeta como distancia que trasciende la experiencia personal, la poesía como arte que instauro otro espacio. Por lo que la dedicatoria prolonga el sentido de distanciamiento, explícitamente desde el punto de vista artístico.

El soneto de la dedicatoria continúa entremezclando las dos isotopías, la del distanciamiento moral y la del trabajo del poeta como distancia que trasciende la experiencia personal:

Y evocando tristísimas memorias,
 porque siempre lo ido es triste, siento
 amalgamar el oro de tu cuento
 de mi viejo román con las escorias.

...*Lo ido es triste*... remite al *topos* del discurso, los sonetos medulares, como los llama Peñalosa. Como vimos, en el proceso de distanciamiento entre los amantes también hay una separación temporal que suponía un extrañamiento moral. Aquí reaparece sutilmente ese patema, al igual que el de prolongación en el superlativo *tristísimas memorias*. Esto lleva a plantear la

pertinencia de incluir el soneto de la dedicatoria como parte del poema, pues se integra en un sistema muy estructurado, refuerza y orienta el sentido, no es una parte yuxtapuesta. El poeta juega con la virtualidad de que la experiencia erótica que constituye el *topos* del poema, sea una experiencia personal.

En este orden de ideas, si bien el poeta es un yo que trasciende la experiencia personal, a continuación dice *siento*, también remite al *topos* del discurso, el poeta se refiere a lo vivido como evocación y en ese sentido se integra a la isotopía del distanciamiento moral. Sin embargo, en el enlace entre el segundo y tercer versos del cuarteto, hay un encabalgamiento: *siento/ amalgamar*, introduce la isotopía del trabajo del poeta mediante el símil de la química, y aún diría de la alquimia que persigue, entre otras cosas, la creación de oro. El poeta se propone crear oro de una materia de la cual tal vez no se puede obtener, ¿por qué, si no, la experiencia vivida por otro es oro, y la vivida por el poeta, *escoria*? El trabajo del poeta, cual alquimista, consiste en *amalgamar*, mezclar sus materiales, la lengua poética: *de mi viejo román con las escorias*, de manera tal, que de una experiencia execrable, resulte oro, la poesía.

¿He interpretado tu pasión? Lo ignoro;
que me apropio, al narrar, algunas veces
el goce extraño y el ajeno lloro.

En el primer terceto hay una interpelación directa a través de una pregunta: *¿He interpretado tu pasión?* Con esta construcción, el soneto de la dedicatoria se relaciona con el *topos* del discurso en paralelismo, retomándose así los momentos significativos: *¿Por que a mi helada soledad viniste/ cubierta con el último celaje/ de un crepúsculo gris?*... momento de la invocación, alteración del orden del universo por algo que no debió suceder; *¿qué me espera?*, inicio del proceso de distanciamiento reflexivo sobre lo vivido; *¿Que resta ya de tanto y tanto/ deliquio?*, último momento del balance moral como

conciencia del pecado. Los recursos de construcción de este soneto son como un eco que, por un lado, distancian al poeta de la experiencia personal pero, por otro, lo vinculan a ella. Y nuevamente se verifica que el soneto, por el paralelismo en el uso de los recursos estilísticos, forma parte del sistema del texto, pues contribuye a la semiosis de manera muy solidaria.

La relación dialógica yo-tú continúa desarrollando la isotopía del trabajo del poeta. Los sentimientos de otro, marcados aquí por la interpelación directa, *tu pasión*, en la pregunta, y por *el goce extraño* y *el ajeno lloro*, son la materia con la que el poeta crea el poema como un yo que escribe. Refieren al *topos* del discurso, los sonetos medulares de *En el desierto*. *Idilio salvaje*, cuyo contenido ¿es una experiencia extramatrimonial de Othón?, ¿de Alfonso Toro? En la perspectiva de una concepción del trabajo del poeta como la "traducción" de su vida, la biografía, la pregunta sería pertinente. Pero en una poética donde el trabajo del poeta trasciende la experiencia personal, la interpelación a este tú tiene otra función, la de establecer el contexto de comunicación del poema como un intercambio entre el texto y el lector. La relación dialógica yo-tú introduce al lector como virtualidad que da sentido al enunciado o *topos* del discurso, al poema, a través de una lectura en la que se actualiza esa virtualidad.

Así, cuando el poeta dice: *que me apropio*, implícitamente invita al lector a dar fuerza afectiva, con sus vivencias, al poema, haciéndolo significar. Por eso, *¿He interpretado tu pasión? Lo ignoro*, plantea la posibilidad de diversas lecturas o interpretaciones del poema. A esta afirmación podría objetarse que en la época de Othón no se planteaba el problema de la obra de arte como obra abierta, es verdad. Sin embargo, Othón espera un lector activo. En el texto que antecede a *Poemas rústicos*, el cual lleva el título *Al lector*, dice: "...el ideal estético de todas las épocas, y especialmente de la actual, es que el Arte ha sido y debe ser

inaccesible al vulgo... se debe componer, pintar, esculpir para todos los espíritus finos y ya *sensibilizados* que forman una porción de inteligencias educadas, de almas accesibles y apercibidas a recibir y retener la impresión estética. Y en los momentos presentes esas inteligencias, esas almas no son tan raras como se cree, pues abundan, casi puede decirse, sobre todo en los grandes centros de civilización donde la vida moderna ha hiperestasiado los nervios y los espíritus. Fuera de allí es preferible que nadie (hablo del vulgo, del *vulgo vestido*, entiendase bien) absolutamente nadie comprenda a los artistas a tener la irreparable desgracia de saber que una estrofa, una melodía, un cuadro o un bloque nuestros, están en los labios, en los oídos, en la memoria, en la oficina o en el *boudoir* de damas frívolas, de letrados indoctos, de escritores ignaros y de jóvenes sentimentales, susceptibles de conmoverse hasta las lágrimas, ante las insipientes manifestaciones de un arte espurio", (5) Como se ve en esta cita, al trabajo del poeta corresponde un trabajo del lector, quien tiene que poner, por lo menos, su "inteligencia educada, su alma accesible y apercibida a recibir y retener la impresión estética"

En ese orden de ideas, en el último terceto de la dedicatoria encontramos:

Sólo sé que, si tú los encareces
con tu ardiente pincel, serán de oro
mis versos, y esplendor sus lobregueces.

...*si tú los encareces/ con tu ardiente pincel...* el tú a quien aquí se interpela es el dedicatario, como destinatario externo no es más que una figura, imagen del lector virtual en quien descansa parte del hacer significar al poema. La otra parte, le corresponde al poeta, cuyo trabajo consiste en sacar oro de donde no lo hay. Por eso el soneto concluye con un oximoron: y *esplendor sus lobregueces*, figura en la que dos significados opuestos, adquieren sentido distinto al colocarse

en contigüidad sintáctica. (6) *Lobregueces* evoca la experiencia erótica, execrable como experiencia personal; *esplendor* hace trascender la experiencia personal al ubicarla en otro espacio, el que la poesía instaaura.

Según la descripción anterior, el soneto de la dedicatoria sería el corolario de los sonetos medulares al prolongar el sentido de distanciamiento, implícitamente desde el punto de vista moral, y explícitamente desde el punto de vista artístico. Sería una conclusión que alertaría ante interpretaciones que, al dar más importancia a la experiencia personal, desviarían la atención de su carácter artístico. Los recursos estilísticos, como hemos visto, integran este soneto al sistema del texto. Sin embargo, las exigencias formales obligan a colocar la dedicatoria al inicio del poema.

El texto y el sistema de la literatura

Como dije en el capítulo *Objetividad imposible y objetividad posible*, la lectura de un poema es una experiencia subjetiva, pues algunas de las especificidades de la poesía la caracterizan como algo experimentado, propone una visión que se ofrece a la respuesta humana por encima de la racionalidad. En ese sentido, no es analizable, la lectura es inexplicable. Un límite que nos sitúa en el terreno de la objetividad imposible.

Pero, el trabajo de la teoría y de la crítica literarias tendría que desarrollarse en el ámbito de la objetividad posible, de lo que es posible mostrar, describir, para explicar la poeticidad de un poema. En ese considerando he intentado hacer una descripción de *En el desierto. Idilio salvaje* a partir de algunas categorías teóricas, una de las cuales es la noción de *texto*. En el *Diccionario de retórica y poética*, dice Helena Beristáin en la entrada *Literatura*: "Se considera una muestra de *literatura* cualquier texto verbal que, dentro de los límites de

una cultura dada, sea capaz de cumplir una función estética. (Lotman, 1976) Visto así, el texto literario se relaciona con una semiótica literaria que forma parte de la semiótica de la cultura -pues no puede separarse de su contexto cultural- y es un sistema modelizante secundario ya que está doblemente codificado: tanto en la lengua natural, como una o más veces, en los códigos culturales correspondientes a la época (tales como el estilo, el género, etc.), pues constituye el terreno donde se da la unión de sistemas opuestos" (7)

Hemos visto cómo, En el desierto. Idilio salvaje, en cuanto texto, es el lugar donde se manifiesta una semiótica literaria que forma parte de la semiótica de la cultura. Esta afirmación, obliga a considerar la cultura como red de conjuntos estructurales que constituyen el marco de producción del poema. Contamos con la noción de serie para describir los conjuntos estructurales de la cultura que tienen que ver con el texto literario. En la obra citada, Beristáin registra las series literaria, cultural e histórica. (8)

La serie literaria la integran la tradición literaria y tendencias institucionalizadas que constituyen modelos lingüísticos, retóricos, temáticos, genéricos, etcétera. Encontramos en el poema de Othón una serie de modelos que, como su marco de producción, han contribuido a su semiosis.

En primer término, el idilio como modelo retórico clásico ha sido refundido por el poeta para adecuarlo a la situación comunicativa de otro tiempo y otra sensibilidad.

Vimos cómo, la dimensión de la experiencia erótica que constituye el topos del discurso, lleva al poeta a utilizar variados recursos de distanciamiento para trascender la experiencia personal e instaurarla como un espacio poético. Uno de ellos es el uso de modelos genéricos y métricos clásicos.

Como parte de la tradición literaria, los modelos temáticos retomados en el poema, están el paisaje y el amor-

tentación. El paisaje funciona, además, como elemento estructurante de la semiosis.

Por otro lado, los valores, los símbolos, las ideas, las actitudes, los comportamientos se integran en la serie cultural. Se manifiestan en sistemas de códigos. En el desierto. Idilio salvaje, refiere, a través de los niveles léxico- semántico, morfosintáctico y aun fónico- fonológico, a códigos del romanticismo, del decadentismo, del Infierno de Dante, con los cuales se constituye un eros peculiar.

En la serie cultural habría que ubicar la estructura ideológica que subyace en el poema como visión del mundo, a partir de la cual se actualiza una vivencia particular. Como hemos visto, en este caso se trataría de una concepción religiosa donde lo material y lo espiritual no se integran.

Sirva lo anterior como una especie de recuento organizado de las categorías teóricas que han guiado la descripción, con la cual he pretendido hacer explícito el trabajo sobre la materia verbal, que es el elemento constitutivo de la poesía. En ese sentido diría, con Jakobson, que la poeticidad se identifica por la función poética, la cual se orienta hacia el mensaje como tal: "el mensaje por el mensaje, es la función POÉTICA del lenguaje". (9) Pero sin olvidar que: "La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de la selección al eje de combinación" (10)

La importancia de este principio radica en que, la selección en el paradigma, se funda en criterios semánticos, y es ahí donde la materia verbal actualiza una doble codificación: la de la lengua natural y la de los códigos culturales. Sin embargo, es necesario hacer explícita una obviedad en la que Jakobson no se detiene, la de que es el poeta quien se apropia de la lengua para un uso específico, el poético. El poeta se constituye así en un *yo lingüístico* y prefigura también un *tú lingüístico*, y con él, un modo de recepción. En este modo de recepción, habría que considerar el análisis de Cohen sobre la

percepción, la cual se apoya en la *Phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty, de donde Cohen concluye: "...toda la función de la poesía aparece ya entonces sólo como una trasmutación mental, un cambio de conciencia operado mediante las palabras, un retorno a un contacto con el mundo, en el que éste se revela cargado de lo que Merleau-Ponty llama <significaciones vitales> o <existenciales>; significaciones halladas por las palabras tan pronto como el artificio figural les concede el poder de hacerlo" (11) De manera que, si bien la materia verbal, "el mensaje por el mensaje", forma parte de la especificidad poética, también el modo de recepción como cambio de la visión, "la finalidad profunda de la poesía... es la de cambiar, mediante el discurso, el estado del que recibe... no se trata de cambiar la creencia, sino la visión". (12) Como hemos visto, Cohen ha propuesto la categoría de lo *patético*, en el sentido de <hacer sentir>. (13) para designar el contenido experimentado de la significación, la significación afectiva. A mi modo de ver esta categoría es útil para describir la producción del sentido poético, como semiosis particular de un poema, el elemento simbólico donde el ser humano se reconoce.

N O T A S

1. *Supra*. *EL POEMA COMO TEXTO*. Título. Modelos clásicos.
2. *Supra*. *EL IDILIO SALVAJE Y LA OBRA DE OTHON*. Aproximación a partir de la lengua natural.
3. *Supra*. *EL POEMA COMO TEXTO*. Lo autobiográfico.
4. BARTHES, Roland, *De la obra al texto* en *Diálogos*, 1973, julio-agosto, núm. 52, *pass*.
5. OTHON, Manuel José, *Poesías y cuentos*, Selección, estudio y notas de Antonio Castro Leal, 1963, Mexico, Porrúa (Escritores Mexicanos, 5) pp.32-33
6. BERISTAIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 1985. Mexico, Porrúa, p. 373.
7. *Idem*. pp. 301-302.
8. *Idem*. pp. 443-444.

9. JAKOBSON, Roman, *Lingüística y poética*, en *Ensayos de lingüística general*, 2a. ed., 1981, Barcelona, Seix Barral, p. 358.
10. *Idem.* p. 360.
11. COHEN, Jean, *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*, Versión de Soledad García Mouton, 1982, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), p. 138.
12. *Idem.* p. 156.
13. *Idem.* p. 142.

A P E N D I C E

El poema según la edición de la Revista Moderna, enero, 1907.

EN EL DESIERTO. IDILIO SALVAJE

A Alfonso Toro

A fuerza de pensar en tus historias
y sentir con tu propio sentimiento,
han venido á agolparse al pensamiento
rancios recuerdos de perdidas glorias.

Y evocando tristísimas memorias,
porque siempre lo ido es triste, siento
amalgamar el oro de tu cuento
de mi viejo román con las escorias. 5

¿He interpretado tu pasión? Lo ignoro;
que me apropio, al narrar, algunas veces
el goce extraño y el ajeno lloro. 10

Sólo se que, si tú los encareces
con tu ardiente pincel, serán de oro
mis versos y esplendor sus lobregueces.

I

¿Por qué á mi helada soledad viniste
cubierta con el último celaje
de un crepúsculo gris?... Mira el -paisaje,
árido y triste, inmensamente triste. 15

Si vienes del dolor y en él nutriste
tu corazón, bien vengas al salvaje
desierto, donde apenas un miraje
de lo que fué mi juventud existe. 20

Más si acaso no vienes de tan lejos
y en tu alma aun del placer quedan los dejos,
puedes tornar á tu revuelto mundo. 25

24: En la carta enviada por Othon á Juan B. Delgado el 24 de agosto de 1904, se registra *no* por aun.

Si no, ven a lavar tu cyprio manto,
en el mar amarguisimo y profundo
de un triste amor, o de un inmenso llanto.

II

Mira el paisaje: inmensidad abajo
inmensidad, inmensidad arriba: 30
en el hondo perfil, la sierra altiva
al pie minada por horrendo tajó.

Bloques gigantes que arrancó de cuajo
el terremoto, de la roca viva;
y en aquella sabana pensativa 35
y adusta, ni una senda, ni un atajo.

Asoladora atmosfera candente,
do se incrustan las águilas serenas,
como clavos que se hundan lentamente.

Silencio, lobreguez, pavor tremendos 40
que viene sólo a interrumpir apenas
el galope triunfal de los berrendos.

III

En la estepa maldita, bajo el peso
de sibilante grisa que asesina,
irgues tu talla escultural y fina 45
como un relieve en el confín impreso.

El viento, entre los médanos opreso,
canta cual una música divina,
y finge, bajo la húmeda neblina,
un infinito y solitario beso. 50

Vibran en el crepúsculo tus ojos
un dardo negro de pasión y enojos
que en mi carne y mi espíritu se clava:

y, destacada contra el sol muriente,

-
- 31: En la carta citada, se registra *confín* por perfil.
40: En la carta citada, se registra *espanto* por lobreguez y
soledad por pavor.
46: En la carta citada, *la llanura* por el confín.
54: En la carta citada, *poniente* por muriente.

como un airón, flotando inmensamente,
tu bruna cabellera de india brava. 55

IV

La llanada amarguísima y salobre,
enjuta cuenca de oceano muerto
y, en la gris lontananza, como puerto,
el peñascal desamparado y pobre. 60

Unta la tarde en mi semblante yerto
aterradora lobreguez, y sobre
tu piel, tostada por el sol, el cobre
y el sepia de las rocas del desierto.

Y en el regazo donde sombra eterna,
del peñascal bajo la enorme arruga,
es para nuestro amor nido y caverna, 65

las lianas de tu cuerpo retorcidas
en el torso viril que te subyuga,
con una gran palpitación de vidas. 70

V

¡Qué enferma y dolorida lontananza!
¡Qué inexorable y hosca la llanura!
Flota en todo el paisaje tal pavora,
como si fuera un campo de matanza.

Y la sombra que avanza... avanza... avanza,
parece, con su trágica envoltura,
el alma ingente, plena de amargura,
de los que han de morir sin esperanza. 75

Y allí estamos nosotros, oprimidos
por la angustia de todas las pasiones,
bajo el peso de todos los olvidos. 80

En un cielo de plomo el sol va muerto;
y en nuestros desgarrados corazones
¡el desierto, el desierto... y el desierto!

-
- 61: En la carta citada, *unge* por *unta*.
62: En la carta citada, *lividez* por *lobreguez*.
68: En la carta citada, *confundidas* por *retorcidas*.
69: En la carta citada, *con* por *en*.
70: En la carta citada, *en* por *con*.
79: En la carta citada, *retorcidos* por *oprimidos*.
80: En la carta citada, *el dolor* por *la angustia*.

VI

¡Es mi adiós!... Allá vas, bruna y austera, 85
 por las planicies que el bochorno escalda,
 al verberar tu ardiente cabellera,
 como una maldición, sobre tu espalda.

En mis desolaciones ¿qué me espera?... 90
 (ya apenas veo tu arrastrante falda)
 una deshojazón de primavera
 y una eterna nostalgia de esmeralda.

El terremoto humano ha destruido
 mi corazón y todo en él expira.
 ¡Mal hayan el recuerdo y el olvido! 95

Aún te columbro, y ya olvidé tu frente;
 sólo, ¡ay! tu espalda miro, cual se mira
 lo que huye y se aleja eternamente.

Envío

En tus aras quemé mi último incienso
 y deshojé mis postrimeras rosas. 100
 Do se alzaban los templos de mis diosas
 ya sólo queda el arenal inmenso.

Quise entrar en tu alma, y ¡qué descenso!
 ¡qué andar por entre ruinas y entre fosas!
 ¡A fuerza de pensar en tales cosas 105
 me duele el pensamiento cuando pienso!

¡Pasó!... ¿Qué resta ya de tanto y tanto
 delirio? En ti ni la moral dolencia,
 ni el dejo impuro, ni el sabor del lianto.

Y en mí, ¡qué hondo y tremendo cataclismo! 110
 ¡qué sombra y qué pavor en la conciencia,
 y qué horrible disgusto de mí mismo!

101: En la carta citada, *donde fueran* por *do se alzaban*.

102: En la carta citada, *hoy* por *ya*.

B I B L I O G R A F I A

DIRECTA

- OTHÓN, Manuel José, *En el desierto. Idilio salvaje*, en Revista Moderna, enero de 1907, pp. 281-288.
- OTHÓN, Manuel José, *Epistolario, Glosas, esquemas, índices y notas de Jesús Zavala*, 1946, México, UNAM.
- OTHÓN, Manuel José, *Obras. Tomo I. Poesía, 1928*, México, Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública.

REFERENCIAS AL IDILIO SALVAJE

- BLANCO 1977: Blanco, José Joaquín, *Crónica de la poesía mexicana, 1978*, 2a. ed., Culiacán, Universidad Autónoma de Sinaloa.
- CALVILLO 1944: Calvillo, Manuel, *Paisaje*, Manuel José Othón, 1944, México, UNAM (Biblioteca del Estudiante Universitario, 50).
- CASTRO LEAL 1963: Castro Leal, Antonio, *Poesías y cuentos*, Manuel José Othón, Selección, estudio y notas de, 1963, México, Ferrúa (Escritores Mexicanos, 5).
- 1964: *La presencia de Othón en las letras hispanoamericanas* en *El libro y el pueblo*, Departamento de Bibliotecas de la SEP, época IV, núm. 14, jun. 1964, pp. 3-9.
[Discurso del Dr. Antonio Castro Leal, leído en la Rotonda de los Hombres Ilustres del Panteón de Dolores, al recibir los restos del poeta Manuel José Othón el 14 de junio de 1964]
- CUESTA 1928: Cuesta, Jorge, *Antología de la poesía mexicana moderna, 1928*, México, Contemporáneos.
- DROMUNDO 1964: Dromundo Baltazar, *Manuel José Othón. Oración por su centenario, III*, en *Excelsior*, 11 de jul de 1964, p. 3
- ELIZONDO 1974: Elizondo, Salvador, *Museo poético, Antología didáctica de la poesía mexicana moderna para uso de los estudiantes extranjeros de la escuela de cursos temporales, 1974*, México, UNAM (Textos Universitarios).
- ESTRADA 1916: Estrada Genaro, *Poetas nuevos de México, Antología*

con noticias biográficas, críticas y bibliográficas.
1916, México, Porrúa.

- FUENTE 1964: Fuente, Carmen de la, *Las armas creadoras de Manuel José Othón*, en Boletín Bibliográfico de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, núm. 302, 1o. sep. 1964, pp. 10-11.
- MILLAN 1952: Millán, Ma. del Carmen, *El paisaje en la poesía mexicana*, 1952, México, UNAM, Imprenta Universitaria.
- 1959: *El modernismo de Othón en Revista Iberoamericana*, núm. 47, ene-jun 1959, vol. XXIV, pp. 127-135.
- PACHECO 1965: Pacheco, José Emilio, *La poesía mexicana del siglo XIX*, Antología, notas, selección y resumen cronológico de, 1965, México, Empresas Editoriales.
- 1970: *Antología del Modernismo. 1884-1921*, Selección, introducción y notas de, 1970, México, UNAM, 2 vols. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 90 y 91)
- PAZ 1944: Paz, Octavio, *Introducción a la historia de la poesía mexicana en Las peras del olmo*, 1957, 2a. ed., Barcelona, Seix Barral (Biblioteca Breve de Bolsillo).
- PENALOSA 1960: Peñalosa, Joaquín Antonio, *El Idilio salvaje de Manuel José Othón*, en Memorias de la Academia Mexicana, t. XVII, 1960, pp. 61-69.
- REYES 1910: Reyes, Alfonso, *Los Poemas rústicos de Manuel José Othón*, en Conferencias del Ateneo de la Juventud, Prólogo, notas y recopilación de Juan Hernández Luna, 1984 2a. ed., México, UNAM (nueva Biblioteca Mexicana, 5).
- VALENZUELA RODARTE 1963: Valenzuela Rodarte, Alberto, *Los siete mayores poetas del México Moderno*, Selección, introducción y notas de, 1971. 3a. ed., Mexico. Trillas.
- XIRAU 1958: *Manuel José Othón. Apunte conmemorativo*, en Poesía hispanoamericana y española. Ensayos, 1961, México, Imprenta Universitaria, pp. 27-34.
- 1961: Xirau, Ramón, *Poesía y pueblo*, en Poesía hispanoamericana y española. Ensayos, 1961, México, Imprenta Universitaria, pp. 7-26.
- ZAID 1971: Zaid, Gabriel, *Omnibus de poesía mexicana (siglos XIV a XX: indígena, popular, novohispana, romántica, modernista, contemporánea)*, Presentación, compilación y

notas de, 1975, 4a. ed., México, Siglo XXI.

ZAVALA 1945: Zavala, Jesús, *Trayectoria poética de Manuel José Othon*, en *Letras de México*, vol. V, año IX, núm. 113, 1o. de jul. de 1945, pp.97-98, 109.

----- 1952: *En el desierto. Idilio salvaje*, Comentario de, 1952, México, Imprenta Universitaria (Serie Letras).

OBRAS CITADAS

ALIGHIERI, Dante, *Divina Comedia*, Edición de Giorgio Petrocchi, Traducción y notas de Luis Martineaz de Merlo, 1988, Madrid, Cátedra, (Letras universales)

BARTHES, Roland, *De la obra al texto* en *Diálogos*, 1973, julio -agosto, núm 52.

BERISTAIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 1985, México, Porrúa.

Biblia de Jerusalén, 1992, México (Bilbao), Porrúa, (Sepan Cuántos... núm. 500)

BLOISE CAMPOY, Pascual, *Diccionario de la rima*, 1946, Madrid, Aguilar.

COHEN, Jean, *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*, Versión española de Soledad García Mouton, 1982, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica)

COROMINAS, Joan, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, 1a. reimpresión, 1984, Madrid, Gredos.

GONZALEZ, César, *Algunas consideraciones sobre la expresión (discurso literario)* en *Acta poética*, vol. 3, 1981, UNAM, pp. 163-180.

JAKOBSON, Roman, *Lingüística y poética*, en *Ensayos de lingüística General*, 1981, 2a. ed., Barcelona, Seix Barral.

LOTMAN, Yuri M., *Estructura del texto artístico*, 1982, 2a. ed., Madrid, Ediciones Itsmo (Col. Fundamentos, 58).

MOLINER, María, *Diccionario de uso del español*, 1966, Madrid, Gredos, (Biblioteca Románica Hispánica. V Diccionarios), 2 vols.

NAVARRO TOMAS, Tomás, *Manual de pronunciación española*, 1977,

19a. ed., Madrid, Publicaciones de la Revista de Filología Española núm III.

NAVARRO TOMAS, Tomás, Métrica española. Reseña histórica y descriptiva, 1972. 3a. ed., corregida y aumentada, Madrid, Ediciones Guadarrama.

PACHECO, José Emilio. Antología del Modernismo. 1884-1912. Selección, introducción y notas de, 1970, México, UNAM (Biblioteca del estudiante universitario, núms. 90 y 91), 2 vols.

SALA-MOLINS, Luis. *El orden del universo: Dios y el Diablo en Historia de las ideologías*. Tomo II, bajo la dirección de François Châtelet, 1990. 3a. ed., México, Premia (La red de Jonas)

VAN TIEGHEM, Paul, *La era romántica. El romanticismo en la literatura europea*, 1958, México, UTEHA, (La evolución de la humanidad)