

19

20j.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES "ACATLAN"

EL TRANSCURRIR DE LA VIDA HUMANA A TRAVES DE UN POEMA. ESTUDIO ESTILISTICO DEL "POEMA DE VIDA" DE MANUEL JOSE OTHON.

TESIS QUE PARA OBTENER EL TITULO DE: LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURA HISPANICAS PRESENTA: JUANA VIDAL LOZANO

TESIS ASESORADA POR LA LIC. LILIAN CAMACHO MORFIN.



ACATLAN, EDO. DE MEXICO

ENERO, 1998.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

257816



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.

POESÍA

Poesía, verdad, poema mío,
fuerza de amor que halló tus manos lejos,
en un vuelo de junios pulió espejos
y halló en la luz la palidez, el frío.

Yo rebose los cántaros del río,
paré la luz en los remansos viejos,
di órdenes a todos los reflejos;
junio perfecto dio su poderío.

Poesía, verdad de todo sueño,
nunca he sido de ti más corto dueño
que en este amor en cuyas nubes muero.

Huye de mí , conviérteme en tu olvido,
en el tiempo imposible, en el primero
de todos los recuerdos del olvido.

Carlos Pellicer.

La felicidad de hoy:

No es grano para ser almacenado.

No es vid para fermentarse en una vasija.

No puede conservarse para mañana.

Debe sembrarse y cosecharse el mismo día.



Índice:

Introducción.	1
Capítulo 1. Contexto histórico, social y cultural de Manuel José Othón.	6
1.1 Datos biográficos de Manuel José Othón Vargas.	14
1.2 El Romanticismo.	21
1.3 El Modernismo.	26
Capítulo 2. Crítica a los <u>Poemas rústicos</u> de Manuel José Othón.	30
Capítulo 3. Metodología.	85
“Poema de vida”.	114
Capítulo 4. Análisis estilístico del “Poema de vida”.	120
Canto primero: Idilio.	125
Canto segundo: Epitalamio.	159
Canto tercero: Elegía.	186
Conclusiones.	217
Bibliografía directa.	229
Bibliografía general de consulta.	230
Hemerografía.	234

INTRODUCCIÓN

En la presente tesis se analiza el "Poema de vida" de *Manuel José Othón*, el cual se incluye en el libro Poemas rústicos, considerado por diferentes críticos literarios como el mejor libro de su creación poética, ya que en él supera las formas románticas y al mismo tiempo, se vincula con el *Modernismo*, movimiento literario al que afirmó no pertenecer; sin embargo no pudo escapar a algunos de sus preceptos, como el colorido, los temas y manifestar el credo de que el arte siempre debe ser sincero y no debe ser accesible al vulgo.

Se analiza el estilo de dicho poema y con ello se pretende saber cuáles son los recursos estilísticos usados ahí y así poder saber si ellos intensifican la comparación de la vida del hombre, en relación con la vida de la naturaleza.

Para reafirmar lo anterior partimos de la premisa de que *Manuel José Othón* elige el tema de la naturaleza porque ésta tiene una voz propia, que se manifiesta por medio de recursos diversos; algunos son: el sol, el cielo, las estaciones del año, el amor y el predominio de algunos colores, quienes aparecen siempre brillantes cuando la intención es dar viveza; cuando se quiere expresar tristeza, aparecen los colores tenues. El poeta lo puede lograr, gracias a que siempre admiraba con detalle la

naturaleza y al hacerla verdaderamente suya la transformaba en arte.

Lo antes expuesto nos servirá para detectar cuáles son los rasgos estilísticos del autor y en qué medida éstos se vinculan con el tema del poema para valorarlos y con base en ello esclarecer la importancia del poeta en el panorama de la literatura mexicana del siglo XIX.

Los problemas que se tuvieron al realizar la tesis fueron: el no tener el acceso completo a la información hemerográfica en archivos que pertenecen al siglo XIX.

El problema existente en la búsqueda bibliográfica, fue la poca información de calidad acerca del poeta, pues aun cuando pudiera decirse que muchos críticos se han dedicado a estudiarlo; no todos lo han hecho con la profundidad y el nivel propio de la gente de letras, por lo cual se hubo de leer mucha información y crítica impresionista que permitió conocer las preferencias de los críticos y no valorar la obra de *Manuel José Othón*.

En las historias de la literatura mexicana la información era casi nula y esto, si por un lado, permitió mayor libertad de movimiento, por otro privó de la confrontación de este estudio con otros de similar envergadura.

Un último problema fue que como todo poeta de calidad y cuya escritura es en apariencia transparente, parecía muy sencillo realizar la interpretación de texto, pero en realidad no fue así, por que si tomamos en cuenta que todo un siglo nos separa del autor y algunas de las alusiones que él realizaba ya no están en nuestra realidad cotidiana, que su cultura clásica no es la misma que la nuestra y, además, el paisaje descrito se encuentra a muchos kilómetros de aquí, se entenderá que el análisis estilístico requirió de mucha investigación enciclopédica, todo lo cual implicó varias horas de trabajo.

El trabajo está organizado de la siguiente manera:

El primer capítulo ofrece el contexto histórico social y cultural de *Manuel José Othón* para situarlo en su ámbito, por lo cual fue importante destacar la filosofía imperante, así como los principales movimientos literarios: el *Romanticismo* y el *Modernismo*, ya que estos movimientos artísticos influyeron en la creación de los Poemas rústicos.

En el capítulo segundo se toma en cuenta la crítica sobre los Poemas rústicos para ver cómo esos estudios han favorecido a la obra, al autor y al “Poema de vida”; también se considera importante cómo se ha valorado el libro a través del tiempo y así poder informar si esos escritos guardan importancia como crítica literaria, si utilizan algún método en específico o si nada más se

obedece a un análisis temático. Todo lo anterior permitirá saber si sigue siendo importante el análisis del poema.

En el capítulo tercero se toma en cuenta la definición de “estilística” y “estilo”; además para poder explicar y aplicar el método estilístico propuesto por *Dámaso Alonso*, antes se tuvieron que tomar en cuenta los aspectos del método dados por sus más importantes expositores: *J. Middleton Murry*, *Charles Bally*, *Wolfgang Kaiser*, *Karl Vossler*, *Leo Spitzer*, *Amado Alonso* y otros; sin embargo se optó por el primero, pues él se vincula con la tradición hispánica y enriquece su análisis con los niveles: sintáctico, fonológico, retórico y semántico. Con la vinculación de los elementos enunciados se puede advertir el enriquecimiento literario, el cual existe gracias a la descripción de la naturaleza y al lenguaje utilizado, entre otros, también gracias al momento histórico y a las influencias artísticas del poeta.

Por último, y principal, se presenta el análisis del “Poema de vida”. Por circunstancias expositivas se decidió unir los cuatro niveles, con el objeto de que el comentario no fuera reiterativo, aún cuando esto no significa que no se haya realizado el análisis de cada uno de los niveles por separado.

Este trabajo puede servir, en primera instancia, para valorar el método estilístico y como una vía adecuada para rescatar poetas injustamente olvidados por la crítica, y por otro lado, para invitar

a leer nuevamente la obra poética del autor, cuya calidad merece ser destacada, pues hablamos de uno de los grandes antecedentes de la literatura mexicana de nuestros días.

Finalmente, es importante aclarar que para el uso de los Poemas rústicos se toma en cuenta la edición crítica de *Joaquín Antonio Peñalosa*, cuya única modificación respecto al texto original fue la ortografía.



Como ya se explicó, en 1867 los liberales lograron triunfar, ese año **Juárez** llamó a **Gabino Barreda** para que reestructurara la educación del país. Parte de esa reestructuración estuvo representada por la creación de la Escuela Nacional Preparatoria. El *Positivismo* fue adoptado en México como una doctrina que pretendía organizar y ordenar la libertad. Era una doctrina de orden para poner fin a la anarquía, a la guerra civil. **Gabino Barreda** había traído esa doctrina de Francia directamente de **Augusto Comte**, con ella pretendía reeducar a los mexicanos, prepararlos para un mejor y más real uso de la libertad. De ese orden para la libertad de los positivistas mexicanos se pasó a la exigencia de la libertad y a un nuevo reajuste social, esto fue una exigencia de los revolucionarios mexicanos de 1910. Esa exigencia no se hubiera presentado si no hubiesen estado las condiciones de posibilidad en la dictadura que pretendió justificarse en la doctrina del arreglo para la libertad y el progreso que puede resumir el Porfiriato.

Barreda propuso en 1872 “Libertad, orden y progreso. La libertad como medio, el orden como base y el progreso como fin”⁴.

En 1876 hubo rasgos que permitieron la clara identificación de los positivistas, pero cuando terminó el liderazgo

⁴ Beller, Walter, et al, El positivismo mexicano. p: 35

de **Barreda** en la Escuela Nacional Preparatoria en 1877, el *Positivismo* se amoldó a las necesidades futuras de un gobierno fuerte.

La idea científica se fue moldeando para justificar un régimen que se veía imposibilitado por la Constitución de 1857. Hacia las postrimeras del Porfiriato, el *Positivismo* ya no era el mismo que había impulsado **Barreda**, se convirtió en una especie de realismo escolástico que buscó compartir gloria y poder con el dictador. Por ello en México el *Positivismo* se utilizó como instrumento de un grupo, por lo cual no fue posible separar esa filosofía de una determinada forma política y de un selecto grupo social. Los positivistas mexicanos estaban conscientes del carácter instrumental de su filosofía. Cuando afirmaban el valor universal de la misma afirmaban conscientemente el derecho a la preeminencia social de la clase que representaban.

En el periódico La libertad se encontró al primer grupo de positivistas organizados para poder influir en el poder político porfirista, ellos eran jóvenes egresados de la Escuela Nacional Preparatoria que se ocupaban de la redacción: **Francisco G. Cosmes, Eduardo Garay, Telésforo García, Justo y Santiago Sierra**. Después se sumarían: **Miguel Macedo, Joaquín Casasús, José Y. Limantour** y otros más que formarían el núcleo del grupo político de los científicos.

Francisco G. Cosmes y *Justo Sierra* siguieron con frecuencia la idea evolucionista de *Spencer*, éste aplicó el estudio de las ciencias naturales y de la psicología a la filosofía, así encontraron en la doctrina de la evolución el principio unificador del conocimiento. Fue notorio que *Cosmes* desarrolló criterios conservadores y racistas basados en la teoría darwinista, mientras que *Justo Sierra* se preocupó por reivindicar al indígena, no vio la causa de su atraso en una supuesta naturaleza sino en las condiciones adversas, el medio social y particularmente la falta de educación.

Mientras tanto en la economía y las finanzas *José Y. Limantour*, *Casasús* y *Macedo* se inspiraron en las doctrinas económicas de *John Stuart Mill*.

Como ya se dijo, por las circunstancias anteriores el *Positivismo* fue moldeándose a las necesidades ideológicas del Porfiriato, pero nunca como la base fundamental de la ideología de esa dictadura. *Díaz* supo utilizar al grupo de los científicos y cooptó a los diversos grupos de presión y liderazgo de la sociedad civil para con ello enfrentar entre sí a todos los grupos que aspiraban a compartir el poder político; ni clérigos, ni empresarios, ni obreros, ni intelectuales escaparon a su manipulación. Por lo tanto el *Positivismo* en México no fue sino la expresión filosófica de una realidad ajena al *Positivismo* como doctrina ideal.

1.2 El Romanticismo.

En el transcurso del siglo XIX, entre lo que ya se ha visto que eran agitaciones internas y luchas por la independencia rota por la ambición imperialista hecha por *Napoleón*, en un estado social conmovido económica y culturalmente en la decadencia y con una nación moderna que reflejaba una contradicción muy marcada entre “un ideal de libertad democrática y tozudas tradiciones de absolutismo monárquico....crece en España el movimiento romántico”⁵ en un pueblo en el que la pasión había roto y seguiría rompiendo el equilibrio sutil entre la libertad y los extremos de absolutismo personalista, monárquico o dictatorial y también de anarquía desintegradora.

Por falta de definidas y firmes normas sociales, socioculturales y de tipo clásico, el *Romanticismo* no encontró una vigorosa resistencia en el ámbito español. Encontró una tardía oposición satírica animada por impulsos contrapuestos de reaccionarios y liberales, algunos de ellos por un marcado espíritu de contradicción y de polémica que siempre se impulsaban por el humor. Algunos autores españoles de esa época fueron: *El Duque de Rivas, Mariano José de Larra, Espronceda y Zorrilla.*

⁵ Lazo, Raimundo, El romanticismo... p: 19

En Hispanoamérica el *Romanticismo* se observó claramente en la poesía lírica. Asimismo las guerras de independencia política y sus efectos inmediatos crearon estímulos emancipadores de los impulsos románticos, mientras que en Cuba y Puerto Rico, sometidos un año más al dominio colonial, las condiciones sociales de un marcado colonialismo obligaba a buscar desvíos para expresarse en forma romántica bajo efectos de situaciones de tiranía y de una prolongada lucha por conseguir la libertad. *Raimundo Lazo* dice que lo peculiar en los hispanoamericanos se documenta en lo romántico de su lírica, en sus preferencias temáticas y en la peculiar difusión de modelos europeos.

En el segundo tercio del siglo XIX se concibió el *Romanticismo* como una escuela típica que presidió lo que se consideró lo antirromántico y a lo que pronto se nombraría *Modernismo*.

Se puede considerar que en Hispanoamérica hubo tres generaciones románticas: las dos primeras se distinguieron con el nombre de *Romanticismo* y a la última se le llamó *Modernismo*; ésta, aunque, haya tomado otros nombres, se caracterizó como *Romanticismo*, aunque sus autores no se hubiesen dado cuenta de eso en lo más profundo, intenso y perdurable de sus obras. En este caso podríamos ubicar a *Manuel José Othón* quien no quiere ser

modernista, pero tampoco pierde totalmente rasgos del *Romanticismo* en su obra los Poemas rústicos.

La primera generación romántica que en la historia de la literatura se ubicaría en los años 30 del siglo XIX , asistió en un tercio de siglo al espectáculo de su nacimiento, de su madurez y luego al de su decadencia, ya que en los años 60 daba oportunidad a la siguiente generación. Esta primera gustó de lo excesivo, en la fácil musicalidad, en lo violento e interjeccional de la expresión, del dolor a voces, de lo desesperado, lo lúgubre y lo escéptico.

La siguiente generación cultivó todo lo opuesto a la primera, habló en voz baja, buscó penetrarse en la intimidad y le dio a la música del verso una característica becqueriana junto a un contenido de emoción. En las dos generaciones fue imperante el predominio de la pasión sobre la razón.

El *Romanticismo* llegó a México a través de España y Francia, se debe entender como un movimiento no sólo literario, sino también ideológico, ya que derivó hacia las preocupaciones políticas

En principio se muestra como una reacción contra el neoclasicismo, éste proponía una interpretación rígida de las normas de la cultura grecolatina. En contraposición, el

Romanticismo toma muy en cuenta el valor de lo individual, por otro lado proclama la libertad en todos los aspectos, sus autores encuentran en la naturaleza el medio perfecto para reflejar los sentimientos exacerbados.

Como ya antes se mencionó, en la literatura romántica de México se cultivó más el ensayo político y la arenga revolucionaria. En la producción novelística hubo muestras valiosas en la reacción histórica y en el tema costumbrista. La poesía no tuvo un grande éxito. En la primera mitad del siglo predominó la imitación de *Quintana, Cienfuegos, Espronceda*; hasta la generación de *Ignacio Manuel Altamirano* surgió un verdadero credo nacionalista.

Los poetas se dividieron en conservadores y liberales, según fuera su posición en la política. Los primeros se identificaban con el neoclasicismo y fueron: *Fernando Calderón, José Rodríguez Galván, A. Lozano y Gutiérrez González*.

Los segundos se identificaron con el *Romanticismo*: *Ignacio Ramírez, Manuel Acuña, Manuel M. Flores, Agustín F. Cuenca* y *Manuel Altamirano*. Sin embargo la división no fue tajante y se puede afirmar que tanto clásicos como románticos, conservadores o liberales, no podían escapar al ambiente en el cual vivieron, además en sus vidas y obras todos llevaban características románticas.

El resumen de ellas es:

Libertad formal.

Libertad temporal (nace la literatura histórica).

Gusto por el orientalismo.

Alternancia de poesía pura y poesía social.

Nacionalismo y costumbrismo.

Fe en Dios y al mismo tiempo atracción por lo demoníaco.

Acercamiento a la muerte, al pesimismo y al fatalismo como temas.

Inspiración.

Lo maravilloso.

Amor por la naturaleza y gusto por las aventuras (fantásticas).

Idealismo.

Exageración del yo hasta el suicidio.

Amor.

Por último, de los poetas románticos, aunque numerosos en Hispanoamérica, no alcanzaron la perfección poética, ésta sólo se logró hasta el modernismo, como se explica en seguida.

1.3 El *Modernismo*.

El *Modernismo* es un movimiento literario que surgió en Hispanoamérica y de ahí se extendió a España. Nació como reacción contra los excesos del *Romanticismo*, que ya había pasado por su etapa próspera y que ahora daba paso a una nueva manifestación literaria; también surgió en contra de las limitaciones del retoricismo seudoclásico. Sin embargo las modernistas no estaban en contra de todo lo que fue el *Romanticismo*, sino en sus ya caducas formas de expresión de ese movimiento.

El *Modernismo* tuvo varias influencias, una de ellas fue la que tomó del *parnasianismo* francés y con ella surgió el anhelo de perfección de la forma, uno de sus máximos representantes modernistas fue *Salvador Díaz Mirón*.

Otra influencia fue la del *simbolismo*, ya que los poetas trataban de perfeccionar, renovar y dar un tono íntimo a su producción poética.

Una influencia más fue la del *impresionismo*, de éste tomaron un modo especial de relacionar las sensaciones del sonido, del color y del olor, de aquí la explotación de la sinestecia.

Es importante destacar que estas influencias estaban presentes en todos los autores modernistas y que no es posible hablar de modernistas parnasianos, simbolistas o impresionistas.

El *Modernismo* buscaba encaminarse a la belleza del contenido y de la forma por lo cual buscaron la renovación en todos los aspectos de su creación; en el lenguaje, en el uso del tiempo, en ser cosmopolitas, en el metro y en las técnicas. Todos los cambios antes mencionados no sólo estuvieron presentes en la poesía, sino también en la prosa.

Este movimiento literario expresaba lo exótico, evocaba épocas pretéritas, buscaban motivos de inspiración orientales; en su renovación de las formas rompió con el retoricismo pseudo-clásico y se propuso terminar con la insuficiente reducción de los metros y combinaciones métricas del verso.

Los poetas modernistas escribieron con nuevas formas algunas estrofas y medidas poéticas del clásico español, las dotaron de una nueva riqueza emplearon el endecasílabo dactílico y el alejandrino, surgieron formas métricas nuevas de 10,11,12,14 y 15 sílabas, los poetas dominaban con gran maestría, la armonía, la soltura y la elegancia de la distribución musical de las palabras y del sonido. En cuanto al lenguaje, trataron de renovarlo, de utilizar un léxico complicado y poco común, pero también arcaico.

Introdujeron nuevas formas como el hai-kai, forma de origen japonés y compuesta por tres versos.

Los modernistas perseguían el retorno a la naturaleza, ya que la consideraban como fuente de toda estética y gustaban de la ingenuidad y sencillez provenientes de la misma.

Es característico que en este movimiento se puedan apreciar dos etapas:

La primera se caracterizó por preferir una forma refinada en el contenido y la forma, en ésta se impusieron los símbolos elegantes como el pavo real, el cisne, la flor de lis y la pedrería. En ella hubo una generalización de civilizaciones exóticas o una revaloración de épocas pretéritas; sin embargo no olvidaron los temas americanos ni la expresión de su época. En la complejidad de su expresión estuvo presente la angustia de vivir, ocasionada por los acontecimientos surgidos en el siglo XIX.

La segunda etapa se caracterizó por prestar una atención más amplia al ambiente y características americanas; pretendieron plasmar la vida, las inquietudes, los ideales y las esperanzas de ese ambiente, sin embargo, como lo dice *Henríquez Ureña*, el principal fin de estos autores fue trabajar el lenguaje, junto con el arte.

Los modernistas en sus producciones tenían diferencias y semejanzas especiales que se derivaban de la original forma de manifestación literaria propia de esa época.

Algunos de los autores más importantes de este movimiento fueron: *José Martí, Rubén Darío, José Asunción Silva, Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, Juana Borrero, Amado Nervo, Luis Gonzaga Urbina, Leopoldo Lugones, José Santos Chocano* y otros más.

Es importante aclarar que en el *Modernismo*, el “yo” del autor plantea la exigencia soberana de determinar por él mismo la forma y el contenido de su expresión.

Debe destacarse que *Manuel José Othón* también comparte características modernistas, por su léxico, y por su manera de perfeccionar su poesía.

En el libro Paisajes de *Othón*, prologado por *Manuel Calvillo*, hay una aclaración: se dice que esta edición se hizo con el propósito de que la obra del poeta sea conocida dentro y fuera de México.

Calvillo advierte que en esta obra no introducirá la creación del poeta perteneciente al periodo romántico, en ella sólo aparecerá la obra capital y algunos poemas posteriores a ella.

El libro no va a contener información erudita, debido a que en el aspecto poético se orientará a tratar de situar la poesía de *Othón* con un ensayo, de esta manera se podrá descubrir el sentido íntimo de la misma.

En el prólogo del libro, *Calvillo* cita a *Othón* y a *Díaz Mirón*. Del primero refiere que es un poeta que por educación y por gusto se inclina a lo clásico, sin embargo su poesía es muy viva y tiene un clima formal del paisaje virgiliano; señala que *Othón* se mantiene en contacto con el *Modernismo* aunque no se incorpora a él.

Calvillo da a conocer el punto de vista de *Amado Nervo* cuando por primera vez aparecieron los Poemas rústicos. *Nervo* alaba el "Himno de los bosques", porque a él le parece que es una de las más robustas poesías americanas de los últimos tiempos. Expone que lo mejor del libro es la "Noche rústica de

Walpurgis". Juzga a *Othón* por ser un poeta que no se incorpora a los modernistas, considera algunos de sus versos " un si no es vulgares", menciona que las formas poéticas de *Othón* son arcaicas y monótonas, sobre todo por su alejandrino. *Nervo* aclara que el alejandrino fue enriquecido por los modernistas, que éste tiene un gran colorido en ritmo, también se cuestiona el porqué *Othón*, reuniendo todas las cualidades, no se incorpora al *Modernismo* y *Othón* prefirió seguir siendo ortodoxo y tener una métrica estrecha. Después de criticarlo *Nervo* acepta que Poemas rústicos es un libro de arte digno de un buen artículo crítico que en ese momento él no podía escribir.

Calvillo advierte que *Othón* se mantiene al margen de la medida de los clasicistas y de los entusiasmos agresivos del *Romanticismo*. Pero advierte en la obra de *Othón* características del *Romanticismo* como la vivencia del paisaje, el sentimiento de la soledad y la comunidad suya con la naturaleza.

De lo romántico se separa en: la ausencia de motivos históricos, del tema sepulcral, de la idea de progreso y del ideal político de la voluntad heroica.

Considera que *Othón* es artista de una sola obra y ésta es los Poemas rústicos, aunque en menor parte, comenta que se inclina por los metros tradicionales, tiene dignidad poética. En *Othón* no hay temas bucólicos, idilios o constancia en el motivo

mitológico. Aclara que el paisaje de *Othón* es el de México logrado con una gran variedad poética.

En la obra de *Othón*, podemos encontrar reminiscencias clásicas españolas y hallar un sentimiento panteísta.

Calvillo enumera las características que *Othón* comparte con el *Romanticismo* y también cuáles lo alejan de él.

Amado Nervo señala que *Othón* no tiene nada de innovador en su forma de expresión poética, sin embargo no le hace falta. En cuanto a lo del colorido, *Othón* sí logra transmitir la gran diversidad que hay en ellos y los adecua a lo que quiere expresar con sus palabras. *Calvillo* aclara que *Othón* no tiene constancia en el motivo mitológico, pero sí lo hace cuando utiliza nombres mitológicos. Este crítico afirma que *Othón* sí habla del paisaje de México y lo logra plasmar con una verdad poética.

Menciona que con el comentario de *Rubén M. Campos* nos podemos dar cuenta de que *Othón* es el poeta más personal del naturalismo en América. Naturalismo que se explica en la constancia que el poeta tiene del tema.

Respecto al *Romanticismo* y al *Modernismo* *Calvillo* comenta que *Othón* se refugió en el paisaje en donde las preocupaciones literarias de escuelas en polémica no envuelven.

Afirma que el arte de *Othón* es profundamente religioso. Hace notar la imitación que *Othón* tuvo de *Pagaza*, pero más que de un parentesco con este último, según el comentario de Octaviano Valdés, se puede hablar mejor de una antítesis y no de un paralelo con *Othón*.

Precisa que éste emplea la palabra naturaleza para hablar de ella y también para situarla en una tierra familiar.

Othón no creó un estilo nuevo ni tampoco una escuela. Él se mantiene en la tradición más pura y en la honda raíz castiza de su poesía. No hace poemas para describir simplemente un paisaje, ni describe a éste para crear poemas. Como lo dijo *Alfonso Reyes*, la poesía de *Othón* tiene una misión poética. En esa poesía confluyen el sentimiento religioso, el canto a la obra del creador, y una artística forma de escribir.

En un artículo elaborado por *Emilio Abreu Gómez*, titulado Breve antología lírica de *Othón*, expone que los Poemas rústicos merecen apreciarse, porque a pesar de los méritos que le ha dado la crítica al poeta, el tema que eligió ha sido poco valorado y sólo han querido enaltecerlo por lo valioso de su técnica; la poesía de *Othón* es trascendente porque habla del paisaje y de la realidad mexicana. Sin embargo *Abreu Gómez* no nos explica en qué consiste la realidad mexicana y se queja de que *Othón*, por haber escogido la raíz del paisaje mexicano, sea un

poeta poco apreciado. Finalmente nos remarca que *Othón* es valioso porque estuvo más allá de los modelos y de las modas.

Respecto a las Obras completas de *Othón*, *Abreu Gómez* dice que en ellas el poeta tiene un estilo espiritual que conjunta el cristianismo y el paganismo. El poeta no improvisa, porque aunque *Jesús Zavala* haya estudiado meticulosamente los escritos de *Othón*, éstos no agotan sus recursos y es que en esto consiste el arte de la verdadera poesía.

Abreu Gómez destaca que *Othón* escribe con precisión y sencillez, él tiene un camino propio, no incluye formas retóricas sólo por gusto, ni utiliza elementos accesorios, ni recursos postizos. Asimismo el crítico compara la perfección de *Othón* con la de *Díaz Mirón* y sugiere que entre los dos poetas podría hacerse un estudio comparativo, sobre todo para contraponer el paisaje potosino con el veracruzano.

Nos atrevemos a decir que cada poeta domina su técnica y que tal vez en *Othón* esa técnica no sea tan rigurosa como la de *Díaz Mirón*, tal vez porque éste sí se identificó completamente con el *Modernismo*, por lo cual su técnica puede ser más rígida y la de *Othón* más auténtica y plástica y no recurre a moldes estrictamente establecidos.

En Manuel José Othón. El hombre y el poeta, *Jesús Zavala* nos señala cuál fue la fuente de inspiración de *Othón* y ésta marcó el gusto del poeta por la lectura de *Pagaza*. *Zavala* utiliza las palabras de *Othón* para demostrar que el poeta vivió en constante apego con la naturaleza; nos indica que los poetas preferidos por *Othón* eran: *Garcilaso, Virgilio, Ipandro Acaico, Berceo, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Santa Teresa, Fernández de Andrade, López de Vega, Chenier y Heredia*.

Zavala comenta que en *Pagaza* el elemento del paisaje es decorativo, canta en él escenas de la vida pastoril. *Othón* superó a *Pagaza* porque el poeta potosino es personal, vigoroso y original, siente y ve con intensidad su creación a la naturaleza, por eso su poesía no ha podido ser superada.

Othón en el "Proemio" a los Poemas rústicos admite que desde su adolescencia ha escrito versos, pero en su obra póstuma ha sacudido toda ajena influencia, considera que la musa debe vivir en el poeta y no venir del exterior.

Zavala advierte que los Poemas rústicos tienen una actitud de éxtasis, de mística, de una religiosa contemplación en presencia de la naturaleza. Lo importante de sus poesías es la religiosidad, el sentido trascendente de la naturaleza, la luminosidad, el colorido matizado de las imágenes, el movimiento y el significado sinfónico de sus sensaciones auditivas. Todo lo

antes mencionado se entremezcla y da como resultado un revestimiento de majestuosa solemnidad. También se aclara que *Othón* es cristiano y pagano a la vez, lo considera un poeta clásico si por esto se entiende que se utilizan elementos antiguos y a la vez continúen siendo modernos. Considera que la técnica othoniana es una armoniosa estructura arquitectónica. En sus poesías se advierte una fidelidad a la ortodoxia del idioma, sus escritos son claros, propios, puros y elegantes. *Othón* describe lo que ve y expresa lo que siente. Su procedimiento fue alabado por los tradicionalistas y puristas del idioma, pero también por los revolucionarios del mismo que lo consideran innovador. *Othón* considera que la belleza es y será eternamente moderna, asimismo enfatiza que no es necesario pertenecer al *Modernismo* para ser moderno.

Zavala considera que no sería aventurado afirmar que con el tiempo *Othón* no sólo será considerado como uno de los dioses mayores de nuestro parnaso, sino como un príncipe de la poesía de habla española.

Este crítico comenta cómo *Othón* llegó a ser el poeta de los Poemas rústicos, nos hace saber que el 6 de abril de 1913 en el Teatro Alarcón el obispo *Montes de Oca y Obregón* hizo una apología del poeta. Ésta se conformó por tres sonetos a *Clearco Meonio* : “La selva”, “La musa” y “Los poetas”, todos ellos

escritos en 1894. Los poemas son relatados por el obispo y en ellos encuentra la historia de la musa de los poetas.

Othón logró que sus lectores comprendieran, sintieran y amaran la naturaleza. Él no recorrió a modelos artificiales, porque pintó el paisaje y no cualquiera, sino el que tenía a su vista, es decir el mexicano. No necesitó pertenecer al *Modernismo* para ser original en su creación.

Posteriormente *Zavala* narra las condiciones por las que *Othón* pasó para escribir el “Angelus Domini”, lo analiza así como a la “Noche rústica de Walpurgis” y afirma que ésta es una sinfonía wagneriana; nos recuerda que para *Othón* no era nada fácil hacer poemas. En el soneto “A un traductor de Horacio” afirma que es más admirable por la forma que por las imágenes. Nota que en los poemas “Nostálgica” y en “In terra pax” hay una influencia virgiliana.

Señala que *Othón* era un asiduo colaborador de algunos periódicos como : El Universal y El Renacimiento, entre otros. Asimismo nos da una extensa búsqueda hemerográfica de los poemas que posteriormente conformarían los Poemas rústicos. Aclara que el poema “Pastoral” es profundo y sereno, además es la fusión del alma y la naturaleza donde el espíritu se eleva.

Observa que la pentalogía interpretada sinfónicamente por *Othón* se conforma por: el “Himno de los bosques” “Noche rústica de Walpurgis”, “Pastoral”, “Salmo de fuego” y el “Idilio Salvaje”.

A finales de 1898 *Othón* sintió la necesidad de seleccionar y corregir sus poemas escritos desde 1890, para posteriormente juntarlos en un solo libro, el cual sería el primero de los cuatro que conformarían su obra lírica.

Zavala nos refiere las fechas en que fueron escritas las poesías restantes que conformarían los Poemas rústicos. Observa que para *Othón* fue difícil escribir el prólogo del libro. Nos explica el triángulo que aparece en los poemas y que quería que apareciera en todas sus obras. En él expresa lo “verdadero”, lo “Bello” y lo “Bueno”; el sol que resplandece es Jesucristo, el verbo eterno de Dios. Aclara que *Othón* para estar seguro de la pureza del idioma de sus poemas pide ayuda de don *Rafael Ángel de la Peña* para que éste revisara sus poemas y el poeta acepta que utilizó palabras, frases y giros arcaicos sólo cuando fue necesario. Asimismo aclara que el arte debe ser bien comprendido y valorado, no debe ser usado como adorno. A él se le deben consagrar todas las energías del corazón, del cerebro y de la vida. Pero aclara que a veces las circunstancias de la vida hacen que el arte sea otra cosa.

Rubén M. Campos consideró a *Othón* el poeta más personal del naturalismo en América. Menciona que los poetas tienen una sinfonía acorde con las voces de la naturaleza. En las imágenes floridas de la poesía othoniana hay un colorido de visionario de los paisajes tórridos, plasmados con una impetuosidad que rompe la pasividad de los clásicos.

Zavala nos da a conocer el juicio de *Francisco A. De Icaza* que otorga para la mejor obra de *Othón*: en él se dice que el poeta logró el aplauso de los modernos y la simpatía de los partidarios de la tradición clásica. El crítico de *Manuel José Othón. El hombre y el poeta*, remarca que su biografiado supo encontrar un procedimiento propio, por ello logró una poesía a la naturaleza campestre y a la vez simple, pero con arte. Hizo arte en silencio en el campo, y en la sierra pintó en la propia presencia de la naturaleza, fue un verdadero paisajista de amplia paleta.

Por otro lado *María del Carmen Millán* escribe sobre “El paisaje sinfónico” en el libro *El paisaje en la poesía mexicana*. En la introducción de éste nos comenta que fue en el Renacimiento cuando se tomó en cuenta la cultura del paisaje.

Ella indica que la poesía mexicana se agrupa en :

1. Los poetas que siguen la escuela clásica y
2. Los románticos, modernistas y contemporáneos.

Agrupar en tres a los poetas que escriben a la naturaleza:

1. Los de la descripción enumerativa.
2. Los que escriben cuadros estáticos. Y
3. Los que plasman cuadros animados.

Encuentra que en la poesía de *Othón* hay una peculiaridad musical, ésta es la presencia sonora de las cosas de la naturaleza la que da persistencia de símbolos sonoros.

Refiere que en 1949 *Zavala* mencionó en “La poesía de *Othón*. Su sentido sinfónico” el ambiente natural y el gusto refinado que se vivía en el estado potosino, indicó los espectáculos y los artistas famosos conocidos en tiempos de *Othón*.

Ella comenta que las predilecciones, el gusto y los conocimientos musicales de *Othón* pueden descubrirse en : “ El nocturno de Chopin” y en el poema “A Elena Padilla”, en éste hay una relación extraordinaria entre color, música y perfume.

También aclara que a través de las voces de los amigos del poeta se puede saber cuáles era sus músicos predilectos: Beethoven, Wagner, Mozart y la pianista Ana María Charles; nota que las estructuras de los poemas más importantes del poeta son rigurosamente musicales.

Millán comenta que *Manuel Pedro González*, escritor cubano, habló de las influencias en la obra de *Othón* y trató el asunto de la estructura del “Himno de los bosques” en comparación con una sinfonía de Beethoven.

El “Himno de los bosques”, aclara *Millán*, nació del deseo de *Othón* de escribir una “sinfonía campestre” y fue escrito a propósito de la crítica hecha por *Manuel Puga y Acal*, quien se quejaba de que los poetas mexicanos contemporáneos no fueron capaces de comprender y amar la naturaleza. Pero cuando vio la obra de *Othón* la consideró como una sinfonía magnífica, formada con todas las voces, notas musicales y estridencias de la naturaleza⁸.

Indica que en ese poema se pueden encontrar cuatro movimientos de una sinfonía, repartidos en las siete estrofas que conforman el poema. El tono general es de comprensivo recogimiento. En él toda la naturaleza se dispone a elevar su himno, un himno gigante, soberbio, formado por la conjunción de infinitas voces, que van de la tierra al cielo, en constante acción de gracias.

Nos dice que el primer movimiento es “Alegro”: El segundo es “Andante”. El tercero es otro “Alegro”; en éste se repiten

⁸ Millán, María del Carmen, El paisaje en la poesía mexicana. p:158.

frases melódicas tomadas de los movimientos anteriores. En el cuarto movimiento se repite el primer tiempo, aún más vivo que en el tercero.

Othón, como creador de poemas sinfónicos, presenta con claridad una imagen grabada en su espíritu, una serie de estados del alma que llegaron a su conciencia con absoluta precisión. Aprovecha los elementos de la naturaleza y la estructura de una sinfonía para que con éstas conforme sus poemas. En el "Himno de los bosques" participa la armonía plástica que dibuja la variedad del paisaje; de la armonía de los colores inventados con intensidad y dirección luminosa, el poema tiene una técnica avanzada, una extraordinaria sensibilidad y una relación de los colores con los estados de ánimo. En el poema se advierte una intensa armonía auditiva y otra de movimiento.

Millán argumenta que hasta antes de la poesía de *Othón* sólo se podía hablar de dos tipos de paisajes poéticos dignos de ser considerados:

1. Donde era exclusivo el sistema de cuadro y la presentación inmóvil de la naturaleza.
2. Los que entendían el paisaje en movimiento constante.

Othón logró el conjunto con lo inmóvil y el paso de danza con la impetuosidad bravía. Con el poeta el paisaje mexicano se descubre en sus insospechados matices y contrastes.

Las interpretaciones poéticas que *Othón* da a los elementos de la naturaleza hacen que haya variedad en esos hechos líricos, por tanto puede tratar, ya sea a la mañana o al ocaso una y otra vez. La naturaleza en la obra de *Othón* tiene poderes suficientes para rebasar el interés de un poema.

La “Noche rústica de Walpurgis” es considerado una sinfonía wagneriana, es un concierto ideal, en donde confluyen las particulares excelencias de las cosas. La descripción se resuelve en misticismo o interpretación metafísica de las fuerzas del mundo constante.

La autora nos explica algunos elementos usados, por el poeta, como motivos artísticos:

El arpa: alarde poético de vibraciones luminosas. El ruiseñor y el río: representación de la música, en función del canto del grillo: con ellos se evocan los tiempos felices rústicos.

El clima de la parte central de poemas como: “Intermezo”, “Las brujas” y “Los nahuales” está en la sociedad de los muertos, los chirridos y alegatos de aves nocturnas.

También afirma que la tumultuosidad de gritos y músicas extrañas, aleteos y alaridos invoca la presencia de seres sobrenaturales que invaden la infinita región del miedo.

En la sinfonía cromática *Millán* advierte que *Othón* tiene una preferencia marcada por realizar un tema de matices diferentes de un solo color. Observa que la descripción en *Othón* sigue un proceso de intensificación de notas visuales, olfativas y auditivas que se combinan y crean un estado de ánimo determinado por la forma apasionada e intensificada de las cosas.

Los elementos del paisaje tienen vida personal y emotiva, intervienen cuando se rompen las armonías con los contrastes.

Afirma que *Othón* tiene eficacia para realizar paisajes desolados, tanto como para retratar paisajes luminosos y abundantes.

En resumen ella dice que *Othón* nos introduce en los Poemas rústicos a un mundo de vitalidad extraordinaria, a una realidad vibrante y armoniosa, nos enseña a mirar el paisaje, a escuchar el lenguaje de las cosas y a percibir el cálido latido de la naturaleza.

A su vez *Pedro Henríquez Ureña* en Las corrientes literarias en la América hispánica, considera que *Othón* une a la imaginación y la pasión romántica una perfección clásica en su estilo, y comenta que varias de sus poesías son grandes frescos del paisaje mexicano.

En el comentario anterior *Henríquez Ureña* sólo destaca una peculiaridad de las ideas que desatan los poemas de *Othón* y también los compara con la pintura paisajística.

Joaquín Antonio Peñalosa en la revista Estilo (enero - marzo de 1957), comenta que los Poemas rústicos es un libro que tiene composiciones valiosas de la poesía castellana del Siglo de Oro, con mucha belleza, con corrección en la frase y una excesiva exquisitez en el fondo.

El comentario de *Peñalosa* es muy general y no se detiene a explicar con más profundidad en qué consiste la belleza o el valor de esa poesía.

En Letras Potosinas (octubre - diciembre de 1958) *David N. Arce* escribe: "*Manuel José Othón* y su poesía sinfónica". Este autor aclara que sólo mencionará un aspecto de la poesía sinfónica de *Othón*, lo hará sin pretensiones analíticas, ni explicativas, ya que considera que la poesía othoniana es auténtica y no necesita de grandes explicaciones, sólo la va a interpretar; comentará el aventurado tema de la poesía sinfónica y de la "Noche rústica de Walpurgis".

La naturaleza para *Othón* es la fuente general de esa sinfonía recia y telúrica, no con panteísmo sino considerada como una criatura, obra del creador y exponente de su magnificencia.

El paisaje para el poeta es un latir hondo y entrañable, él es quien impone ritmo y colorido conjuntamente. Cada uno de los tiempos está elaborado con factores armonizados en unidad poética, responde igualmente a una presencia que a un recuerdo.

David N. Arce menciona algunos poblados de San Luis Potosí y los considera como fuentes de inspiración del poeta: Santa María del Río, Guadalcázar y Cerritos.

N. Arce añade que para expandir el paisaje en la obra del poeta, éste lo reconstruye en añoranza iluminada, lo forma con privilegio imaginativo de gran poeta. A la mayoría de sus escritos les otorga la magnitud armónica de la sinfonía. *Othón* funde muy bien su credo religioso y estético. En sus poemas refleja su catolicismo, ya que para el poeta el arte es profundamente religioso.

El crítico considera al “Idilio Salvaje” como el resultado de un zarpazo, en ese poema la naturaleza aparece como escenario decorador.

o o

Las características sinfónicas dadas por *N. Arce* son:

La primera se denomina “Sherzo en la montaña” y sirve para explicar a la “Noche rústica de Walpurgis”, en este poema hay una tendencia para contrastar los tiempos de la sinfonía, tanto en la forma como en el fondo.

En "Pastoral" hay una abundancia de música rústica y relieves armoniosos.

El final devoto aparece cuando la sinfonía othoniana nos revela la solidez de su técnica y su potencial lírico.

Este crítico toma en cuenta el punto de vista de *Peñalosa* sobre el efecto sinfónico de la poesía de *Othón*.

En resumen, *David N. Arce* en este artículo sólo toma en cuenta dos aspectos sinfónicos y los explica, también nos dice cómo es la naturaleza para *Othón*.

En 1958 se celebró un homenaje a *Othón* en Letras Potosinas. En conmemoración del centenario del nacimiento del poeta. En el artículo de *Armando de María y Campos*, titulado "En su centenario *Manuel José Othón* como dramaturgo", explica, más que de la dramaturgia del poeta, de que *Othón* canta al paisaje mexicano con una gran independencia obvia del paisaje español.

Sin embargo no explica la diferencia entre lo español y lo mexicano, pero advierte que está presente. No desarrolla el tema de *Othón*, como dramaturgo, ni señala las obras de teatro que escribió.

La revista Estilo también dedicó algunos de sus espacios para el homenaje, y en éste colaboraron más autores. Unos aportando o criticando la obra de *Othón* y otros solamente hablaron de la amistad que tuvieron con el poeta. Como ejemplo de los escritos de la amistad está el de *Celedonio Junco de la Vega*.

Manuel Puga y Acal escribió "*Manuel José Othón*", aquí el autor menciona la impresión que causó en él una parte del "Himno de los bosques", la consideró una magnífica sinfonía, formada con todas las voces, notas musicales y estridencias de la naturaleza. También mencionó que *Othón*, en la introducción de los Poemas rústicos, manifestó su falta de conformidad.

El crítico sólo describió la impresión que le causó el poema de *Othón*, sin embargo con sus palabras le otorga un valor inigualable a dicho poema que con el tiempo va adquiriendo más apreciación.

Francisco González Guerrero en "La poesía de *Manuel José Othón*" escribe que con la publicación de los Poemas rústicos, en 1902, aparece la consagración de un alto poeta, considera que el libro consta de pocos poemas; algunos son: "Himno de los bosques", "Noche rústica de Walpurgis", "Pastoral", "Salmo de fuego", "Frondas y glebas", "Ángelus

Domini” y “Poema de vida”. Es decir, los hasta ahora más valorados.

Destaca que sus bosques, montañas y ríos no están poblados de ninfas y faunas, *Pan* no infunde sus temores, pero sí se siente un cálido latir de vida verdadera, de naturaleza tropical y americana, en ella no sólo el poeta describe o pinta la naturaleza, sino que le infunde vida.

Aclara que la poesía de *Othón* contenida en los Poemas rústicos y “En el desierto” se significan por su corrección, su profunda comunión con la naturaleza y su continua elevación espiritual, todo se ajusta a las normas de su elemental estética. El poeta extraía su poesía de lo más íntimo, la valoraba con grave sentimiento religioso y la situó en un lugar inaccesible para el vulgo.

También explica que *Othón* procedía de las fuentes clásicas, pero tenía una influencia ineludible de su tiempo ese tiempo sojuzgado al *Modernismo*. *Othón* trabajó la palabra pulida, de fina apariencia y de la música bien sonante, sin intentar las formas novedosas del *Modernismo*. Al endecasílabo le dio plasticidad parnasiana, no recurrió al *neologismo*; dio a las palabras, cuando fue necesario un alma renaciente, sus adjetivos adquirían un relumbre de rocío matinal.

Asimismo considera a *Othón* un alto poeta consagrado gracias a los Poemas rústicos, pero cuando menciona que el libro consta de pocos poemas, no aclara si son pocos en cuanto a número (25) o si son pocos los que tienen valor; posteriormente enumera algunos de ellos. No nos explica cómo *Othón* introduce en sus poesías a todos los elementos de la naturaleza, toma en cuenta la perfección y la forma de los poemas, lo clásico, y aclara que *Othón* no adoptó las formas novedosas del *Modernismo*, admira la originalidad del poeta.

José De J. Núñez y Domínguez en el artículo titulado “Nuestro gran bucolista” advierte que *Othón* está más cerca de la naturaleza por temperamento, y de los clásicos cánones por gusto y educación. *Othón* encontró en la poesía bucólica el medio idóneo de su inspiración, pero nada más, porque él cantó con personalidad propia a la naturaleza; con esta técnica no sólo logró un plasticismo en lo absoluto americanista y más que ello mexicanista, alcanzó una elegancia verbal que lo ubicaba entre los auténticos innovadores de la morfología poética.

Núñez de Arce no explica porqué *Othón* es un gran bucolista, sólo menciona que el bucolismo le sirvió como fuente de inspiración, posteriormente habla de su elegancia verbal, pero tampoco explica en qué consiste su innovación en la morfología poética.

Pasemos ahora a la crítica realizada por *Baltasar Dromundo* en el libro: *Manuel José Othón. Su vida y su obra.* Aquí encontramos que con los Poemas rústicos el autor alcanzó el sitio de los grandes poetas mexicanos. Además de que *Othón* en los momentos más brillantes de su carrera puso en su obra lo mejor de su arte.

Dromundo considera que la altura poética de *Othón* permite a la crítica actual reconstruirlo; en su obra póstuma el poeta logra retratar el paisaje mexicano.

Considera lo que *Alfonso Reyes* ya había dicho, que la poesía descriptiva es la más original de la poesía americana.

El crítico señala que *Othón*, como *José María Velasco*, es el poeta del paisaje mexicano. En el poeta predomina el pintor por encima del músico. *Othón* intentó plasmar el cromatismo y la morfología de la región huasteca con la sinfonía de murmullos, gemidos y gorjeos de la jungla.

Nos da a conocer que los críticos pintores actuales decían que *Othón* es un pintor realista, un pintor dramático realista. Lo consideran el primer maestro de la poesía paisajista mexicana, afinado intérprete de su misticismo, de su erótica reverberación y de su majestuosa realidad.

Dromundo piensa que *Othón* estuvo hecho a la inmensidad de tanto contemplarla al estilo de los clásicos. El poeta tiene una

inspiración, una maestría y una técnica afinada al servicio de una sensibilidad superior. En el dibujo de *Othón* hay riqueza y una pasión marcada en su expresión. Aclara que en su religión del paisaje están lo clásico y lo modernista; por ello comenta que el paisaje y un especial estilo elevaron a *Othón* sobre las formalidades sensualistas y coloristas del *Modernismo*. El modo especial de su paisaje fue lo que le otorgó una peculiaridad a su poesía.

El crítico señala que lo bucólico, idílico y lo puramente objetivo de la naturaleza tranquila e indiferente, fue desconocido por *Othón* porque era inferior. La naturaleza plasmada por el poeta es profunda y no simplista o monótona; aspiraba el paisaje de una manera muy personal, lo plasmaba con los ojos, lo veía con la memoria y lo aspiraba con el oído y la vista; el poeta cantó a la sierra mexicana y a los bosques de la huasteca.

Advierte también que el paisaje imponía la tónica de *Othón* y exaltaba en su poesía sus distintos estados de ánimo. A pesar de que *Othón* era clasicista en el metro y en la forma, a sus poesías les daba una característica original y personal.

Dromundo observa la religiosidad del poeta ante el paisaje como una fuerza recíproca. Él aclara que *Othón* no se refugió en el paisaje para evadir sedimentos románticos de los

modernistas. Asimismo aclara que con los Poemas rústicos *Othón* pudo entrar a la historia de la literatura.

La crítica de *Dromundo Baltasar* también tiene rasgos más amplios en cuanto a los poemas de *Othón* ya que toma en cuenta varios aspectos que algunos críticos ya había comentado: el poeta vivió en contacto con la naturaleza, los puntos de vista que *López Portillo y Rojas*, *Amado Nervo*, *Alfonso Reyes* y otros más que han dado a los Poemas rústicos. También comenta la “Noche rústica de Walpurgis”, “Himno de los bosques”, “La canción de otoño” y “Salmo de fuego”. Otro aspecto que toma en cuenta es que él desarrolla más el punto de vista de la pintura en los poemas, también realiza una comparación con *José María Velasco* y expone algunos comentarios de pintores contemporáneos, aunque no nos dice quiénes son.

Luis G. Urbina en La vida literaria de México, considera que *Othón* llenó su espíritu de la naturaleza; la supo ver, entender, traducir, amar y fraternizar.

Urbina, por medio de comparaciones, nos dice cómo *Othón* esculpía sus versos fuertes. Advierte en *Othón* una devoción religiosa y artística, fácil y pura, se centra más en las descripciones magníficas de panoramas rústicos, en la visión del bosque, con la montaña y el desierto, reproduce su alma pura. Sus

poemas son diseñados con una enérgica exactitud. Explica cómo *Othón* admira la naturaleza y cómo son sus poemas; sin embargo hay que advertir que *Urbina* logra su crítica pero sólo con un matiz impresionista.

Ahora *Joaquín Antonio Peñalosa* en Poesías completas de *Othón* nos dice que en los Poemas rústicos hay un anhelo insatisfecho de perfección , un pudor por los primeros cánticos y esto hizo que *Othón* considerara a esa obra como única.

Este crítico señala que el libro consta de la dedicatoria, un epígrafe latino, una introducción y 21 poemas, pero en realidad son 25. Aclara que esa obra tiene poemas de 1890, 1902 y de 1889, también hay en él una poesía antigua de 1879 (Venus).

Destaca que en los Poemas rústicos hay una perfección formal por su vivo esplendor, por el gobierno de la técnica, por la armonía arquitectónica del material bien organizado. Indica que es uno de los libros mejor estructurados de toda la lírica mexicana y es merecedor de un alto reconocimiento en la antología española.

Por otra parte *Max Henríquez Ureña* en Breve historia del Modernismo, señala que *Othón* se posternaba ante la naturaleza como ante un ara. En su poesía el sentimiento de la naturaleza es el que predomina, también está presente el de misterio y profundidad.

Apunta que *Othón* es innovador en el modo de captar el alma del paisaje. Destaca que la técnica no salió de los moldes tradicionales, aunque les comunicó un nuevo rigor y frescura y su medida favorita fue el endecasílabo.

Este crítico también hace énfasis en lo cercano que *Othón* estaba con la naturaleza, opina que su forma de captar el paisaje es innovadora y aclara que el poeta usaba técnicas tradicionales.

Pedro Henríquez Ureña sólo comenta que con *Othón* y con *Díaz Mirón* inicia el *Modernismo* en México, resalta que *Othón* es un poeta clásico y un poeta paisajista mexicano, pero no da más explicaciones que tengan un tono profundo de análisis.

Juan B. Delgado en Estilo escribió un artículo titulado "Post Mortem", en éste aclara que *Othón* no es bucólico sino naturalista, pero también tampoco hace un estudio extenso.

César Fernández Moreno en América Latina en su literatura nos aclara que *Othón* tiene un paisaje textual, sin embargo tampoco explica más sobre el tema.

Contemplemos ahora la crítica de *José Joaquín Blanco* dedicada a *Othón* en el libro: Crónica de la poesía mexicana. El apartado se titula: "El bucolismo patriótico de *Manuel José Othón*". Aquí señala que el poeta potosino expone en el prólogo

de los Poemas rústicos su idea y convicción sobre el arte. Señala que *Othón* es el caso de un poeta “ antimoderno y antimodernista”, lo primero porque no tolera el exceso de civilización, ciencia y libertinaje del siglo XIX.

Para *José Joaquín Blanco* la visión del paisaje de *Othón* es también la proposición de un modelo de nación, de un ideal de individuo y de una estructura de armonía, en la cual todo lo que existe entabla un sistema puro. Destaca que el sol es un elemento importante en la poesía rústica de *Othón*.

Blanco encuentra un defecto en los Poemas rústicos, y es el que *Othón* no logra una impresión global del paisaje como algo caluroso, hay frases que insinúan un color atroz, una delgada construcción, en los versos, su oído es casi infalible de tan refinado, hay también una elegancia y profusión de momentos bucólicos, sin señalarlos, estos surgen más por los moldes clásicos que por la costumbre de *Othón*. Lo antes mencionado, según *Blanco*, dan al paisaje un temperamento europeo con detalles de lagartos y guacamayos importados de las Indias.

El crítico considera que es una ironía que *Othón* aclare que el poeta deba ser sincero y espontáneo de las percepciones, cuando en la poesía othoniana se habla más de lo leído que de las cosas que lo rodean. Pero considera que sería demasiado exigirle una sensibilidad y una expresión independiente de sus modelos

Europeos y clásicos. Aclara que es hasta con *Carlos Pellicer* cuando el trópico alcanza una voz tropical, con este poeta los poemas del paisaje sí están de acuerdo con los paisajes que ve. Considera *Blanco* que es obvio que *Othón* constituye la cristalización y la culminación de la antigua manera de ver que habían mostrado *Navarrete*, *Pagaza*, *Montes de Oca* y *Obregón*.

Con esta crítica nos damos cuenta de otros diferentes puntos de vista de apreciar la poesía othoniana.

Cuando *Blanco* señala que la visión del paisaje de *Othón* es la proposición de un modelo de nación, de un individuo ideal y de una armonía, de todo lo que existe en un sistema puro, nos atrevemos a señalar que aquí está el punto de vista del Renacimiento en cuanto a contemplar la naturaleza como algo puro, como lo hacían los platónicos: el platónico trata de suprimir de la naturaleza, mediante un proceso de abstracción, todo aquello que moral o físicamente le parece feo, para deleitarse con lo que, por estar limpio de imperfecciones, refleja mejor las ideas y por tanto es mucho más real.

Por otra parte critica que la poesía de *Othón* no engloba el paisaje como algo caluroso y antes dijo que el sol es un elemento fundamental en los Poemas rústicos, por lo tanto se contradice.

En la crítica de *Salvador Bueno* en Aproximaciones a la literatura hispanoamericana, y titulada “La poesía de *Manuel José Othón*”, el autor describe que *Othón* en sus poemas deseaba captar todo con detalle: el vibrar de las hojas, el resplandor de las flores, en fin, toma en cuenta todos los aspectos de la naturaleza, como si quisiera hacer un recuento de todo el tesoro de la naturaleza. Advierte que *Othón* escribe una poesía descriptiva con versos bien medidos. Señala que el poeta encontró su personalidad cuando emprendía largas caminatas y se perdía por los más abruptos rincones. En la obra del potosino hay un recio temperamento, un sentimiento cósmico de la naturaleza, una profunda y enraizada fundamentación religiosa. Agrega *Salvador Bueno*, que para *Othón* la naturaleza constituye un regazo acogedor y la senda para aproximarse a los más hondos misterios; destaca que *Othón* tiene un lugar inmovible y eminente en la literatura hispanoamericana. Sus poemas tienen un lirismo reposado y melancólico que destila su contemplación de la naturaleza.

Señala que el tema de los Poemas rústicos se dice en “Invocación”.

El crítico toma en cuenta los análisis elaborados por *Francisco A. De Icaza* y *Concha Meléndez*, los cuales examinan las repercusiones de “El himno de los bosques”.

Manuel Pedro González señala la posible influencia que en *Othón* pudiera haber ejercido Beethoven. Asimismo toma en

cuenta lo enraizado que *Othón* estuvo con la naturaleza y que esto se advierte en sus poesías. Se debe destacar que el punto de vista sobre la poesía de *Othón* es muy general.

En la crítica de *Julio Jiménez Rueda*, escrita en el libro Letras mexicanas en el siglo XX, aquí nota lo cercano que *Othón* estuvo de la naturaleza y la canta con ímpetu religioso. Aclara que en ella hay bellas imágenes y patéticas descripciones.

Por otra parte *Joaquín Antonio Peñalosa* en su edición de los Poemas rústicos, elabora un estudio detallado, aunque profundo de esta obra; señala que un libro antecedente al antes mencionado es Poesías y aclara que “Venus” es un poema anterior a “Pulcherrima Dea”.

Los tres siguientes motivos, señala *Peñalosa*, son los aspectos por los que ha pasado *Othón* para transformar su poesía:

1. El llamado por *López Portillo y Rojas* “El hallazgo del numen”, aquí *Othón* encontró su tema y a sí mismo cuando encontró el paisaje y lo hizo propio para ubicar en él sus cantos auténticos.

2. La influencia descriptiva que *Pagaza* tuvo en él.

3. La crítica lamentativa de *Manuel Puga y Acal*, de que en México no había buenos poetas paisajistas.

Para decir todo lo anterior se apoya con citas textuales del poeta potosino y de *Puga y Acal*.

En resumen, cuenta que *Othón* contempló vivamente la naturaleza, vio el ejemplo de la poesía paisajista de *Pagaza* y le fue muy oportuno el consejo de *Puga y Acal*.

Agrega que en 1898 *Othón* pensó reunir sus escritos elaborados desde 1880 y escribirlos bajo el título de Poemas rústicos, éstos aparecieron en 1902.

Explica ampliamente de qué fechas son los poemas incluidos en el libro; habla de la dedicatoria hecha a Guadalajara y que según *Puga y Acal*, *Othón* alude a su esposa, a *López Portillo y Rojas* y *Antonio Peñalosa*. Señala que el título del libro es breve y exacto, y como cantor de la naturaleza mexicana en los Poemas rústicos *Othón* nos introduce en un mundo de extraordinaria vitalidad, de realidad vibrante y armoniosa, nos enseña a admirar el paisaje y a escuchar el lenguaje de las cosas. Aclara que *Othón* no es bucólico; tampoco panteísta vital, estético, teórico o práctico; basta leer esa obra para darse cuenta de que *Othón* plasma el latir de un sentimiento auténticamente cristiano de la naturaleza, expresada en diversas manifestaciones. Destaca que el rostro de Dios se deja entrever en el paisaje; que *Othón* suscita sentimientos de adoración, gratitud, admiración, plegaria y pavor.

Destaca que entre los cantos de *Othón* emergen torres y campanas, cúpulas y cruces que coronan el paisaje, vuelan querubines y arcángeles en luz dorada o en la primera sombra viene el ángel de la noche.

Enfatiza que *Othón* asimiló el cristianismo y el humanismo grecolatino, por ejemplo, en la “Elegía” escrita a la memoria de *Rafael Ángel de la Peña*.

Precisa que la naturaleza plasmada por el poeta es dinámica, personificada; ella despierta, tiembla, ríe, palpita, se estremece y canta.

En sus poemas están presentes las cuatro etapas del día: amanecer, mediodía, ocaso y noche, ahí hay animales pequeños y grandes, todos ellos habitan la naturaleza agreste y dan una nota de belleza al filo de los versos.

Dentro de las características paisajísticas othonianas están: el sentido trascendente de la naturaleza, la religiosidad, el dinamismo, la sensación olfativa, la luminosidad, el colorido intenso y cambiante, la música y el poder de evocación auditiva.

Destaca que según *Alfonso Reyes* y *Pedro Henríquez Ureña*, la escuela mexicana del paisaje comienza en *Navarrete* y culmina con *Pagaza* y *Othón*.

Señala que en diversas cartas que *Othón* dirige a *Juan B. Delgado* muestra un violento antimodernismo desde ocho años antes de los Poemas rústicos. El poeta reprocha a los modernistas sus excesos y los tacha de “ignorantes escritorzuelos”, no le gustan sus obscuridades estrambóticas, su convencionalismo, el rebuscamiento, el prurito de ser únicos y lo poco sincero y espontáneo que tienen sus creaciones. Sin embargo, *Othón* sí participó del ideario estético y de las realizaciones formales del *Modernismo*.

Para ello el crítico rescata las opiniones de *José Emilio Pacheco*, éste dijo que el caso de *Othón* es el de un extraño caso de *Modernismo* involuntario, porque el poeta coincide con el ideario de ellos (los modernistas), tanto en el triunfo de la libertad y del individualismo, en la exaltación del yo y la independencia de cualquier sujeción, tanto en la concepción aristocrática del arte, ya que *Othón* consideró que la poesía es de selectos y para selectos.

También comunica que el poeta trabajó con la voluntad de la forma parnasiana y el rigor simbolista, dominó el instrumento verbal, el señorío de la técnica, el acabado del detalle, tuvo un anhelo de perfección tan grande que lo llevó a negar su primera

obra. Recurrió al estudio “moroso” y “amoroso” del idioma, a la búsqueda de la palabra adecuada y castiza, a la confrontación de los libros escogidos, al consejo y corrección de sus mejores confidentes: *Joaquín Arcadio Pagaza* y *Rafael Ángel de la Peña*.

En sus poemas utilizó elementos preciosistas, la pedrería y elementos que producen efectos de deslumbramiento, con palabras que dan brillo y colorido a la frase en los poemas: “Ángelus Domini”, “Lobreguez”, “El río”, “Pastoral” y “El himno de los bosques”.

En la presencia de la musicalidad hay evocaciones auditivas, onomatopeyas, repercusión sonora de la palabra y el verso. Cuando *Othón* descubre el sentido de la naturaleza que vibra, también destaca las voces ocultas o clamorosas de todos los seres, todo esto podría ser por el gusto de la música clásica.

También explica la existencia del cromatismo en la poesía de *Othón*, ese aspecto surge cuando aparece la musicalidad, pero también hay aspectos característicos de un pintor.

Nos indica que *Fernando Castro Leal* considero que *Othón* es un pintor de la naturaleza que puede compararse con *José María Velasco*.

Ahora bien señala que en los Poemas rústicos hay una diversa variedad de colores débiles, fuertes, cálidos y fríos, alegres y melancólicos, todo ello según el estado de ánimo.

Advierte que el color preferido de *Othón* es el azul, además en los poemas hay adición de colores e intensidad de los mismos.

Nota que en el clasicismo de Poemas rústicos, *Othón* demuestra no sólo su amor por la bruñida sobriedad de los metros tradicionales, sino también las hondas resonancias que en su alma encontraron algunos de los viejos colores de Lacio.

Aclara que de los clásicos grecolatinos *Othón* supo asimilar el equilibrio, la serenidad, el ideal de perfección y el entendimiento de la hermosura.

Destaca que en *Othón* se nota una clara influencia de *Virgilio*, de éste heredó la afición al campo.

Observa que en la poesía del potosino hay alusiones mitológicas que esmaltan numerosos versos, hay 11 poemas con títulos latinos, también se pueden encontrar palabras latinizantes: éstas son más de las características que comparte con los modernistas.

Agrega que los clásicos castellanos presentes en *Othón* son : *Jorge Manrique, Garcilaso, Fray Luis de León, Cervantes y Lope de Vega* y de ellos toma la métrica tradicional.

Afirma que en los Poemas rústicos se funden con vitalidad y esteticismo el ayer clásico y el hoy moderno, *Othón* afirmó que la tradición artística no puede romperse, ni tampoco inmovilizarse.

Peñalosa escribió un artículo titulado “El estilo de los Poemas rústicos”, donde presentó algunos rasgos estilísticos peculiares, pero en su edición habla someramente de los recursos específicos de que se sirvió *Othón*.

Posteriormente nos explica que en la poesía de *Othón* y sobre todo en la de los Poemas rústicos, hay tres tipos de bimetración, sugeridos Por *Dámaso Alonso*, Asimismo da la definición de ésta, la de duplicación, y repetición. Además encuentra oraciones cortas en los poemas, define la aliteración, explica en qué consiste el remate de poemas y la relación que hay entre prosa y poesía. De todo lo anterior da ejemplos .

En el “Asomo a la métrica” *Peñalosa* encuentra una métrica ortodoxa. *Othón* a cada sílaba otorga su valor real, excepto en la diéresis o en las llamadas licencias poéticas.

En su poesía hay una consonancia perfecta, él no se conforma con las aproximaciones y no confunde signos fonéticos. *Peñalosa* encuentra cuatro poemas con rimas sencillas en : a-a, a-o, e-a, e-u. Las rimas consonantadas pudieran parecer pobres, pero hay difíciles, ricas y distinguidas, también hay combinaciones estróficas, formas consonantadas y explica la silva.

Joaquín Antonio Peñalosa nos presenta un estudio serio y profundo de los Poemas rústicos. Sostiene que *Othón* no debe ser ignorado en cuanto a su personalidad y su obra. En la Introducción ubica cronológicamente la producción poética de *Manuel José Othón*, más adelante nos expone que *Othón* dio a conocer sus creaciones cuando estaba el *Romanticismo*, posteriormente describe la trayectoria poética de *Othón*. En el "Hallazgo del numen". *Peñalosa* explica cuáles fueron las principales influencias del poeta, después nos comenta extensamente la edición de los Poemas rústicos.

Nos aclara que *Othón* es el poeta del paisaje mexicano, que es modernista involuntario y define en qué consiste su antimodernismo. Analiza el clasicismo del libro póstumo, los Poemas rústicos. Asimismo analiza el estilo, aunque en general, da las características de la métrica. También hace la cronología del poeta, da la bibliografía esencial, y por último, comenta cada uno de los poemas.

En seguida se mencionará el tipo de crítica que hacen los historiadores de la literatura a los Poemas rústicos.

Robert Bazin considera a *Othón* un poeta con temas que contienen riqueza. Lo denomina un campesino. Por la influencia que *Othón* tiene de *Garcilaso*, *Chenier* y otros autores, enfatiza que el género preferido por el poeta es la égloga tratada de manera clásica; *Othón* crea imágenes a la forma de los parnasianos y no como los clásicos.

En este comentario de Historia de la literatura americana en lengua española, sólo se toma en cuenta que *Othón* es clásico y por cantarle a la naturaleza lo consideran campesino.

Ángel Valbuena en Literatura hispanoamericana explica, en una nota, que *Othón* en pleno *Modernismo* abogó por una tendencia clásica, sobria, pero con tema americano y dice que el libro decisivo de *Othón* es los Poemas rústicos. En dicho comentario sólo colocan a *Othón* en el *Modernismo*.

Othón en Historia de la literatura hispanoamericana. A partir de la independencia, es considerado, un poeta descriptivo, esto lo afirma por el "Himno de los bosques" y lo clasifica como un autor modernista.

Carlos González Peña en Historia de la literatura mexicana, considera a *Othón* un poeta clásico que en los Poemas rústicos cultivó una fina y auténtica estética, en el libro se advierte una maestría irreprochable donde la forma humana se une a la efusión del sentimiento. El autor aclara que *Othón* es clásico y comenta generalmente los Poemas rústicos.

Considera que *Othón*, más que romántico, era moderno, por eso pudo satisfacer a los tradicionalistas y a los extremistas de la lírica; a semejanza de *Díaz Mirón*, *Othón* es una figura aislada y grandiosa en la poesía mexicana, sin nexos con el pasado, ni engarces con el presente, lo considera un poeta del campo mexicano por antonomasia. No explica por qué no tiene nexos con el pasado, ni con el presente, tampoco por qué es un poeta mexicano por antonomasia.

Raimundo Lazo en Historia de la literatura hispanoamericana, considera a *Othón* un poeta modernista, clásico y “cantor de la naturaleza”, con los Poemas rústicos se dio a conocer como gran poeta, en esa obra se asocian en síntesis: el lírico depurado y expresivo de la naturaleza personal. Así un excelente escritor del paisaje, nuevamente cobra un gran vigor y personalidad, debido a su obra póstuma .

José María Lozano Fuentes en Literatura española y mexicana, señala que *Othón* es un antecedente de los autores

modernistas debido a lo pulido de sus obras. Los Poemas rústicos son una obra excelente donde se describe la naturaleza que canta *Othón*.

Estos dos últimos autores consideran a *Othón* un poeta moderno y lo reconocen gracias a los Poemas rústicos.

Francisco Monterde en Historia de la literatura española e historia de la literatura hispanoamericana, aclara que *Othón* se mostraba adverso al *Modernismo*, pero coincidió con él y aceptó lo mejor de sus conquistas, esto se comprueba con el “Himno de los bosques”. El poeta reprochaba a los modernistas el que estuvieran lejos del paisaje, por ello él buscó la expresión adecuada para interpretar la naturaleza propia, la encontró cuando creó el “Idilio salvaje”.

Este autor toma en cuenta que *Othón* supo adueñarse de los aspectos de los modernistas para hacer una poesía del paisaje y viva, pero supo reprochar de ellos lo estrambótico y de ahí logró crear propiamente la naturaleza.

Anderson Imbert en Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo II. Comenta que cuando surgen los ismos de la posguerra, a diferencia de los rioplatenses, los poetas mexicanos no negaron el pasado de la virtud de los poetas anteriores como en el caso de *Othón*, *Díaz Mirón*, *Nájera* y

González Martínez. Los autores, según **Imbert**, van enhebrando las generaciones con una “rara continuidad”

La crítica proporcionada por los estudiosos de las historias de la literatura de **Othón** es muy general, en ellas aclaran que **Othón** es un poeta que canta a la naturaleza, un autor campesino, un autor que, con los Poemas rústicos, alcanzó su madurez, con esa obra logró su importancia, además es un poeta antimodernista, pero en su poesía hay rasgos de este movimiento y también del *Romanticismo*. Afirman que **Othón** es un poeta creador de poesías que describen el paisaje mexicano. A otros les parece excelente la maestría del “Himno de los bosques”. La única crítica que no es repetitiva es la de **Anderson Imbert** quien se fijó en el aspecto temático y tradicionalista, debido a que aclara que los escritores mexicanos tienen reminiscencias de autores anteriores y no las niegan.

Como se ha podido observar, tanto en libros dedicados a **Othón** y a los Poemas rústicos; en las críticas y espacios dedicados al poeta y su obra en las historias de la literatura o en artículos periodísticos, aparecen casi las mismas características y los mismos poemas. En los comentarios generales se presenta a **Othón** como un “cantor de la naturaleza” y manifiestan que con profunda devoción es clasicista, tiene influencias de *Virgilio*, *Horacio* y de poetas españoles de los Siglos de Oro, además es dueño de una sensibilidad y personalidad propia para cantar de

manera única al paisaje mexicano, aunque en este punto de vista, ya se vio anteriormente, *José Joaquín Blanco* no está de acuerdo y diga que fue hasta la poesía de *Pellicer*, la “tropical”, cuando apareció la verdadera poesía de la naturaleza mexicana.

Sólo que en esta consideración hay una gran diferencia temporal: *Othón* perteneció a una época determinada, afines del *Romanticismo* prolongado y principios del *Modernismo*, por lo cual va a tener su manera y tradición peculiar de plasmar y contemplar la naturaleza; mientras *Pellicer* pertenece a la etapa del grupo de los Contemporáneos, por lo cual va a tener gustos y características diferentes al cantarle al paisaje mexicano.

Ahora bien, la mayoría de los críticos de *Othón* aclaran que no es bucólico y sólo en la poesía de *Pagaza* encontró su gusto peculiar de hacer creaciones poéticas a la naturaleza, también aclaran que no es panteísta. Aunque muchas veces los artículos que tratan sobre esos temas se titulen: “*Othón* nuestro gran bucolista”. Otros críticos explican que en la poesía de *Othón* hay una gran devoción religiosa.

Otros estudian el aspecto sinfónico, por tanto hacen comentarios de tipo comparativo, ellos encuentran los diferentes movimientos de una sinfonía, utilizan como ejemplo “El himno de los bosques” y “Noche rústica de Walpurgis”.

En el estudio de los otros críticos se nota el afán que tienen por dar a conocer el contenido de los Poemas rústicos: hablan del prólogo “Al lector”, de la dedicatoria y de cuántos poemas tiene la edición; otros hacen un estudio y seguimiento hemerográfico de los poemas del libro.

Mencionan el aspecto antimodernista de *Othón*, algunos dan las diferencias que el poeta tuvo con dicho movimiento y otros los consideran un poeta realmente modernista con características del *Romanticismo*.

Unos más critican su forma antigua de hacer versos, como es el caso de *Amado Nervo*, sin embargo todas admiten que *Othón* en los Poemas rústicos plasma un verdadero arte.

Capítulo 3

Metodología.

Con el fin de explicar y entender el método de análisis estilístico aplicado al "Poema de vida" de *Manuel José Othón*, antes es necesario hacer un seguimiento de ese método para ver cómo ha sido utilizado a través del tiempo, y cómo lo han estado aplicando hasta nuestros días; así podremos llegar a plantear un método que pueda emplearse al poema del poeta potosino.

Se definirá ¿qué es la estilística? "Es la ciencia y teoría de los estilos"⁹.

Ahora bien el estilo puede definirse como: "el carácter propio que da a sus obras el artista o literato, por virtud de sus facultades y medios de expresión"¹⁰.

Continuemos con los principales autores que hablan del método de análisis estilístico.

⁹ Alonso, Martín, *Ciencia del lenguaje y arte del estilo*. p: 378

¹⁰ Ibidem.

Middleton J. Murry argumenta que un verdadero estilo debe ser único, si por esto se entiende a la expresión verbal completamente adecuada de la manera de sentir de un escritor; lo valioso de un estilo personal dependerá de que sea o no la expresión de un auténtico sentimiento individual y también debe reflejar una sola manera de sentir.

Para ese autor: “El estilo es el lenguaje natural de una manera original e insólita de sentir, de aquella otra artificialidad que sobreviene cuando existe el deseo de perfección sin que le acompañe ninguna manera singular de sentir” ¹¹. Es decir, el estilo es una cualidad del lenguaje que comunica con precisión emociones o pensamientos, también estas dos últimas características pueden ser del autor.

Murry aclara que el estilo puede ser varias cosas, mientras más definibles sean, o sean más susceptibles de señalarlas, más lejos se encuentran del significado central oculto en la palabra:

“la expresión inevitable y orgánica de un modo individual de experiencia, expresión que, aun en el caso de que se haya logrado esta relación exacta, sube o baja en la escala de la perfección o menos el conjunto de nuestro universo humano y

¹¹ Murry, Middleton, J. El estilo literario. p:22

según sea respecto de éste más o menos adecuada”¹².

El autor enfatiza que el estilo es perfecto cuando la comunicación del pensamiento o la emoción se alcanza exactamente, sin embargo la posición del estilo en la escala de la grandeza absoluta dependerá de la universalidad del sistema de emociones y pensamientos a que se refiera perceptiblemente.

Se tiene la noción de que el estilo es sólo ornamento sobrepuesto, esto tuvo su origen en la tradición de escuelas europeas. “La metáfora no presta ninguna base a la superstición de que el estilo es una especie de adorno”¹³.

A *Charles Bally* con su Traité de Stylistique Francaise se le puede considerar como padre y creador de la estilística como disciplina.

Posteriormente publicó Le Langage et la vie, en ella presenta una manera más metódica y directa de sus ideas sobre la estilística. Para él ésta debe estudiar “los hechos de expresión del lenguaje organizado desde el punto de vista de su contenido afectivo, o sea, la expresión de los hechos de la sensibilidad sobre

¹² Ibid. p:40

¹³ Ibid. p:18

el lenguaje, y del lenguaje sobre la sensibilidad”¹⁴. **Bally** indicaba que la lengua tiene un doble aspecto en su uso corriente: el intelectual (racional y lógico) y el afectivo (emoción y la mayoría de las veces ilógico).

Menciona que la estilística de la expresividad estudia los procedimientos y los signos, por medio de ellos la lengua produce la emoción. “La estilística no es el estudio de una parte del lenguaje, lo es del lenguaje entero, observado desde un ángulo particular”¹⁵. **Bally**, nunca ha pretendido que:

“el lenguaje afectivo exista independientemente del lenguaje intelectual, ni que la estilística deba estudiar el primero excluyendo el segundo; lo que hace es estudiar ambos en sus relaciones recíprocas, y examinar en qué proporción se alían para componer tal o cual tipo de expresión”¹⁶.

A la estilística, según **Bally**, no le interesa la expresión simbólica, ella no interviene sino cuando la expresión oída simboliza un medio social, o una forma determinada y general de la vida, una forma determinada de relaciones sociales, o una forma especial de pensamiento... “La estilística abarca el dominio entero del lenguaje. Todos los fenómenos lingüísticos, desde los sonidos

¹⁴ Martín, José Luis, Crítica estilística. p.147.

¹⁵ Bally, Charles, El lenguaje y la vida. p:95.

¹⁶ Ibidem.

hasta las combinaciones sintácticas más complejas”¹⁷, todos estos pueden revelar algún carácter fundamental de la lengua estudiada. Considera importante la fonología y el vocabulario para la estilística:

“la estilística externa sacará partido de los estudios fonológicos cuando éstos no nos hagan ya descubrir solamente leyes aisladas, sino sistemas fonológicos, regidos por tendencias generales, y las tendencias generales habrán de tomarse en cuenta igualmente en la caracterización general de las lenguas”¹⁸.

“El vocabulario o léxico tiene importancia grande, sea como criterio de caracterización de una lengua, sea como medio de distinguir los elementos intelectuales y afectivos de la expresión”¹⁹.

Para la filología del siglo XIX no existía el aspecto emocional de la lengua dado por *Bally* o el individual proporcionado por Saussure. La estilística, haciendo sincretismo y sinopsis de todo lo desarrollado y hasta ese momento logrado, interpreta lo afectivo, lo particular de la lengua, eso era nuevo para los estudios lingüísticos del momento. Por eso la estilística de

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibid*.p:96.

¹⁹ *Ibid*.p:99.

Bally representa una reacción frente a la filosofía positivista de ese siglo:

“Este estudiaba la lengua como un hecho social. Se creía que era algo independiente de los individuos que la usan. **Bally** hizo descansar la estilística en principios idealistas. Por eso, hoy día, esta disciplina concibe el lenguaje como una expresión del espíritu, quien moldea la lengua a sus necesidades”²⁰.

Bally pudo crear el método comparativo gracias a que combinó el método sincrónico con el diacrónico. Este autor comprendió que la lingüística diacrónica se tenía que basar en la sincrónica, ya que para resolver cualquier problema de evolución lingüística habría que reducir por un tiempo un tanto largo, las formas dinámicas a una paralización temporal.

Supo distinguir entre elementos racionales y elementos afectivos de la lengua. Esa distinción no la hizo en el sentido de establecer dos sistemas dentro de la lengua como medios absolutamente distintos. Toda expresión verbal contiene algo lógico y algo efectivo, aunque en grados de combinación muy diferentes. **Bally** entiende por estilística la investigación y la doctrina de los medios lingüísticos considerados en su función

²⁰ Martín, José Luis, Crítica estilística. p:148.

emocional o afectiva. Los textos poéticos y literarios no van a ser excluidos del material observador; de ellos no va a interesar el valor de la obra en sí, sino el lenguaje afectivo que contiene ... “una estilística de esta naturaleza se interesa por la totalidad de un estado lingüístico determinado, y por eso no está al servicio de la ciencia de la literatura”²¹.

Humboldt es su libro: Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano y su influencia sobre el desarrollo espiritual de la humanidad, recoge extensamente la concepción del lenguaje y de las posibilidades de estudiarlo científicamente.

Las tesis que se presentan en el libro son: el lenguaje no tiene existencia real más que en cada acto de hablar; el lenguaje no es ergon sino energía, no es un sistema sino un método, un ‘saber hacer’ o ‘saber técnico’; en el lenguaje toda forma lo es siempre en un sentido relativo, por referencia a lo que en cada caso se considere sustancia; toda lengua posee una forma interior que estructura armoniosamente en conjunto de sus niveles expresivos; el lenguaje media entre las individualidades, pero acrecienta la diferencia de éstas.

²¹ Kayser Wolfgang, Johannes, Interpretación y análisis de la obra literaria. p:365.

Humboldt en este texto sienta las bases de una tipología de las lenguas, basada en criterios simultáneamente genéticos y estructurales.

Benedetto Croce fue el creador del idealismo estético moderno. Su estética estableció el arte como una realidad de carácter autónomo. Esa realidad es resultado de la intuición, ya sea en poesía o en toda la obra literaria, armoniza la emoción con la palabra que la expresa.

Karl Vossler parte de la distinción de **Humboldt** entre el idioma como ergon y como energía. El primero se refiere al lenguaje como instrumento pasivo de la colectividad, y el segundo es el lenguaje como acto volitivo, creador del individuo. Hasta cierto punto ergon y energía son lengua y habla.

Vossler fue defensor de la posición idealista de la lengua y la lleva al estudio literario. En un principio este autor se niega a ver en los hechos un fin en sí, a establecer relaciones de causa - efecto entre fenómenos considerados aisladamente, los cuales no tienen existencia por sí propios, sino en cuanto manifestación de un orden superior dentro del cual poseen una función.

El lenguaje para **Vossler** es la expresión de una voluntad, de la unidad de un alma, de un ser humano y esto le da, a su vez, unidad a la obra literaria. Para este autor no se debe examinar, ni

analizar el lenguaje aisladamente, sino en su conjunto de estilo. *Vossler* dice que esto puede identificarse en la literatura, donde el lenguaje cobra su mayor unidad de estilo. Dentro de la esteticista teoría crociana de la expresión es donde *Vossler* establece su posición como iniciador de la lingüística del 'espíritu' y de la estilística literaria:

“Mientras *Saussure*, positivista, cree que si la Lingüística quiere constituirse en ciencia tiene que someterse a las necesidades y reglas de las demás ciencias, sobre todo en su aspecto cuantitativo, *Vossler* quiere que la Lingüística sea una ciencia del espíritu. Por eso buscará siempre, en el fenómeno lingüístico, aquellos costados más afectados y llenos de espíritu”²².

Leo Spitzer creó la crítica propiamente estilística y con una forma más psicológica. Para él la lengua exclusivamente es un hecho estético, mientras que para *Vossler* era, además de estético, un hecho cultural-nacional.

Cuando *Spitzer* se concentra en lo estético considera la lengua como un acto puramente creador. Su crítica se basa en el estudio de los caracteres esencialmente estilísticos de la obra.

²² Martín, José Luis, *Crítica estilística*. p:153.

A continuación se expondrán las tesis estilísticas de este autor:

1. La crítica debe ser immanente a la obra estudiada, surgiendo de ella misma sin premisas apriorísticas.

2. La obra literaria es un todo, una unidad, pero en su núcleo está el autor, como motor que mueve la obra misma. Por tanto, el espíritu del autor constituye el principio de cohesión interna de la obra literaria.

3. El estudio de los detalles lingüísticos - estilísticos permitirá penetrar en el centro de la obra literaria. Esos detalles serán las vías de entrada a los secretos de la obra, a sus esencias.

4. Al llegar al centro de la obra que sería el conocimiento del espíritu del autor - se podrá tener una visión más totalizadora y armoniosa de los detalles que se estudian al intentar el análisis. Cuando ya se haya llegado aquí, uno de los detalles se identificará en particular con el mismo autor, ese detalle dará la clave de la obra.

5. Penetrar a la obra usando la intuición que debe estar constantemente verificada por observaciones y deducciones analíticas. En esto debe haber una especie de movimiento de ida y vuelta, del centro a la periferia de la obra literaria continuamente.

6. Se podrá hacer un estudio de todas las obras de un autor, de una época o de una nación, se debe buscar el conjunto total de la obra individual o colectiva.

7. El estudio debe ser estilístico, tomando su punto de partida de un elemento lingüístico o literario.

8. Todo rasgo que se aleje de la norma constituye lo individual, lo característico, lo particular.

9. La crítica a base de toda esta numeración se debe hacer en sentido de simpatía y empatía con la obra misma y con su autor. Para aprehender la totalidad de la obra y llegar a vislumbrar sus anterioridades se requiere cierto grado de sensibilidad.

Por tanto la clave de la crítica spitzeriana es “el principio de cohesión central de la obra literaria, el sol o núcleo interior, y el espíritu del autor”²³. De aquí que asegure *Hatzfeld* que a *Spitzer* lo que le interesa en verdad no es la obra misma, sino su autor, afirma que el interés estilístico es de tipo antropológico y su método puede denominarse psicoanalítico.

Es a partir de *Spitzer* cuando la corriente saussuriana se vuelve una estilística de tipo lingüístico.

Azorín en El artista y el estilo enfoca el problema del estilo como una expresión personal del autor; ve la obra literaria como una manifestación de la lengua escrita particular del escritor.

Amado Alonso en Materia y forma en poesía recoge dos características fundamentales de su tesis estilística: Su carta a *Alfonso Reyes* sobre la estilística y la interpretación estilística de

²³ *Ibid.* p:155

los textos literarios. Aquí también se encuentra su posición a la tesis de la escuela saussuriana, los objetivos de la estilística, la discusión de la dicotomía fondo y forma, la intención de placer estético del crítico, los secretos de la creación poética, el estudio del sistema expresivo de una obra, el análisis de su estructura interna y externa, y la relación entre materia y forma en la obra literaria.

Ese autor tiene una posición estilística radicalmente estética, no cae en el psicologismo como *Spitzer*. Su esteticismo también abarca aspectos lingüísticos que expresan lo que él llama la forma interna y externa de la obra.

Como aspectos importantes toma en cuenta: el asunto, las fuentes, el medio ambiente de la época, la fonética, los símbolos, las imágenes; todo lo anterior lo estudia desde el punto de vista estético. A él le importa la obra, no el autor. Le interesa la obra como poiesis, como una creación poética y artística.

Para *Wolfgang Kayser* el “estilo es, visto desde fuera, la unidad y la individualidad de la estructuración, y, visto desde dentro, la unidad e individualidad de la percepción, es decir una actitud determinada”²⁴.

²⁴ Kayser Wolfgang, Johannes, Interpretación y análisis de la obra literaria. p:389.

Aclara que la lengua estructurada en un poema no es un material neutro como los colores o la piedra. Sus elementos no son solamente de naturaleza física, si bien lo fisiológico desempeña un papel en la producción de los sonidos por los órganos vocálicos, así como el factor físico en la percepción de los sonidos como fenómenos acústicos. El artista creador, del mismo modo, no se puede considerar libre en la combinación de los medios lingüísticos sin tener en cuenta más leyes que las de mecánica, la fisiología y la acústica. “Toda palabra, en cuanto a unidad mínima, tiene significado, y el modelar una frase a colocar en ellas las palabras, la lengua ofrece ciertas posibilidades y excluye otras que harían perder el sentido de la frase”²⁵.

Asimismo piensa que en la obra poética, el mundo objetivo evocado por las palabras existe sólo dentro del lenguaje. Los significados no se refieren a ninguna realidad. Todo el contenido que se expresa está presente en la forma exterior:

“No existe ninguna objetividad ante la que se adopte una actitud; la objetividad evocada en la obra está ya condicionada y modelada por el contenido...cada obra literaria representa un mundo poético uniformemente estructurado”²⁶.

²⁵ *Ibid.* p.392.

²⁶ *Ibid.* p.386.

Piensa que captar el estilo de una obra significa captar las fuerzas que dan de forma a ese mundo, también debe aprehenderse su estructura individual y uniforme... “el estilo de una obra es la percepción uniforme que percibe a un mundo poético; las fuerzas que le dan forma son las categorías de la percepción”²⁷.

Menciona que a la estilística se le han dado tres impulsos: la lingüística, la filosofía o psicología del lenguaje y el que ha derivado de la ciencia del arte.

Si el concepto de estilo literario quiere responder a la realidad, entonces debe tener en cuenta que el lenguaje no sólo contiene un cómo, sino también un qué:

“Toda la investigación del estilo llevada a cabo por los historiadores de la literatura bajo el influjo de la ciencia del arte corrió y sigue corriendo riesgo de abrir entre forma y contenido un abismo infranqueable a pesar de todos los esfuerzos, abismo que no existe en absoluto en la obra literaria, y mucho menos en la obra poética, que crea su propio mundo objetivo”²⁸.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibid., p:373.

Aclara que en la estilística antigua sólo hacían enumeraciones de figuras retóricas; sin embargo, ya en la estilística, desde el punto de vista lingüístico, cambia el punto de vista del análisis retórico.

Stephen Ullman habla de varias definiciones de estilo y dice que:

“en ellas se evidencia que el estudio del estilo es una disciplina limítrofe, que enfrenta al estudioso con un doble desafío: no sólo se halla a horcajadas sobre la frontera entre la lingüística y la crítica literaria, sino que requiere una combinación de dotes artísticos y de cualidades de investigador, según indica una de sus más brillantes representantes es el resultado del talento, la experiencia y la fe”²⁹.

El hecho lingüístico se puede definir como un elemento considerado en cuanto a su utilización con fines literarios en una obra dada: Si se ve de esta forma el estilo parece como uno de los componentes esenciales de cualquier obra literaria, que desempeña su propio papel distintivo en la estructura de esta última.

²⁹ Ullmann, Stephen, Lenguaje y estilo. p:151.

Para hacer los análisis literarios este autor toma en cuenta el contexto. La estilística funcional tiene que hacer también otra elección, especialmente en los estudios que implican contextos extensos .

Ullman utiliza tres tipos de análisis estilístico: ‘ la estilística del sonido’ o fonostilística que tratará de la utilización de la onomatopeya con propósitos expresivos.

‘La estilística de la palabra’, ésta explorará los recursos expresivos disponibles en el vocabulario de un idioma; investigará las implicaciones estilísticas de fenómenos como la formación de palabras, la sinonimia de la ambigüedad o el contraste.

El último tipo de análisis es el de la estilística de la oración, este examinará los valores expresivos de la sintaxis en tres planos: componentes de la oración, la estructura de la oración y las unidades superiores.

Como resultado del análisis que va haciendo de algunas frases de autores, va interpretando y definiendo algunas figuras retóricas.

Helmut Hatzfeld piensa que la estilística sería una filología estética, que se ocupa de aquello que transforma un documento lingüístico en una obra de arte de la palabra.

Por tanto la estilística tiene como finalidad comentar los textos; entonces tiene que comentar las obras de arte literarias. Estéticamente el estilo depende siempre de la unidad estructural de una obra.

Según las diferentes posiciones de la estilística, que ya conocemos, este autor cuestiona la científicidad o no científicidad de este tipo de análisis y dice:

“El momento histórico es el que explica el uso de ciertas convenciones literarias, el gusto del autor, la psicología de la obra, de la sociedad de la que provienen las formas estilísticas y su único modo de conjugarse. En este sentido la estilística es una ciencia histórica y humana, no una ciencia natural. Esto quiere decir que todo fenómeno cultural condicionando por la historia, y que toda explicación real en estilística es por tanto diacrónico”³⁰.

Nos dice que la psicología en las formas o detrás de las formas estilísticas en el espíritu del poeta, está condicionada históricamente. El fenómeno estético o fenómeno de gusto también es histórico, y su carácter filológico encierra a la estilística en el cuadro de las ciencias humanas:

³⁰ Hatzfeld, Helmut, Estudios de estilística. p:32.

“Lo máximo que una crítica estilística lograría, sería demostrar la armonía o la disonancia de los elementos analizados en el conjunto y definir, el carácter de un texto como representativo de un estilo auténtico o artificioso, logrado o fallido”³¹.

Aclara que los elementos de estilo elegidos por el autor para crear un universo poético, se pueden ampliar desde los sonidos, también desde los ritmos de las imágenes y descripciones.

Alicia Yllera opina que dentro de la estilística lingüística no hay uniformidad en la concepción de estilo ya que:

1.- Hay una concepción individualista (dentro de esta se incluye al autor o a la obra) y una concepción social genérica (aquí se dice que el estilo son las formas de época o las características de un tipo de habla literaria).

2.- Se dice que para algunos autores, el estilo atañe únicamente el plano de la expresión, para otras el plano global de la enunciación (o lo mismo el plano de la expresión y del contenido). Es raro que, salvo metafóricamente, se defina el estilo como característica de un pensamiento.

3.- Caracterizan al estilo como desvío: resultado de una elección, o como coherencia: estructura totalizante de una obra.

³¹ *Ibid.* p:34.

Es decir, se aprecia el estilo en relación con otra cosa, o bien en sí mismo, atendiendo únicamente a la obra.

La autora nos comenta que el lenguaje poético puede explotar rasgos inexistentes en la lengua cotidiana, sin que por esto sea antigramatical o no gramatical. “El lenguaje poético es desviante frente al lenguaje científico, frente a la lengua hablada, pero, aún dentro de esta, existen diversos tipos de discursos”³².

Yllera, partiendo de la idea de *Dámaso Alonso*, nos dice que no existe un solo método de análisis estilístico... ya que la estilística nos proporciona un estudio total de la obra literaria; debido a que la obra permanece abierta a otros acercamientos diferentes, ya sean psicoanalíticos o sociológicos.

Asimismo afirma que la obra admite una pluralidad de interpretaciones: está abierta a diversos enfoques que arrojarán una visión global.

“La intención del autor al escribir la obra, aunque importante, no es la única. Muchas veces el autor se manifiesta tanto en lo que dice como lo que oculta y, una vez creada la obra cobra cierta autonomía, valiendo no tanto por lo que

³² Yllera, Alicia, *Estilística poética y semiótica literaria*. p:154.

supuso para el autor, sino por lo que sugiere o significa, para todos sus posibles lectores”³³.

El carácter científico o no científico del acercamiento estilístico es uno de los principales aspectos que oponen a los representantes de la estilística idealista y de la estructural o formalista.

Partiendo de la definición de *Littre, Yllera* dice que la retórica general intenta analizar la naturaleza de estos desvíos o metábolos.

Otro autor que se ha dedicado al estudio de la estilística es *José Luis Martín* quien afirma que esa disciplina es una combinación de ciencia y arte. “Sus análisis corresponden a la ciencia; sus síntesis al arte”³⁴.

Sin embargo al afirmar aquí este interés en el enfoque científico se refiere al estudio de la estilística, ya antes se dijo, como disciplina. Aclara que el objeto y meta final de la estilística es “conocer el secreto último de la obra literaria, arrancarte a la obra misma su alma íntima y oculta, su x hermética, aquella que está dentro y más allá de las palabras mismas de su contextura”³⁵.

³³ *Ibid.* p:158.

³⁴ Martín, José Luis, *Crítica estilística*. p:35.

³⁵ *Ibid.* p:35.

El estilo literario de un autor es el único y personal modo de expresarse como artista de la palabra escrita. En esa personalidad está el meollo de lo que es verdaderamente el estilo.

“El uso particular que el escritor hace de la lengua, la conformación distinta y única con que moldea la lengua general o local en sus obras, dándole matiz distintivo y personal, tal es el estilo literario”³⁶.

Este autor afirma que la expresión es la obra misma y su estudio es el objetivo de la estilística, no hay fondo ni forma, sino que solo hay obra.

En la obra literaria todo está recogido y determinado por la palabra escrita. Su sentido lógico o racional, su sentido afectivo, sugestivo imaginativo, volitivo o intuitivo es la materia prima que se va a considerar bajo este tipo de análisis.

Señala que hay una relación con la retórica y la preceptiva. Afirma que siempre hubo una tradición de tipo estilístico en la cultura literaria occidental. Esta tradición vino de las preocupaciones que los antiguos griegos tuvieron por la elegancia y el arte de la persuasión en la oratoria, así como la galanura en la poesía, a esto le llamaron retórica.

³⁶ ibid. p:25.

La estilografía o preceptiva literaria podría ser la retórica moderna, pero la estilística estudia el estilo ya formado, no pretende dar reglas a nadie para crear un estilo.

Por su parte *Dámaso Alonso* difiere de las ideas de *Saussure* sobre significado y significante. Según el lingüista, el significado de un signo lingüístico encierra el concepto, mientras que el significante conlleva la imagen acústica. Sin embargo para *Dámaso Alonso* el significante no es sólo la imagen acústica, sino también el sonido físico. La imagen acústica es psíquica debido a que se puede visualizar y pronunciar sin emitir sonidos.

Por tanto el significado lo considera no un mero concepto, sino toda una compleja carga psíquica, que puede incluir emoción, afectividad, volición, intencionalidad, imaginación.

Señala que para cada estilo hay una indagación estilística única, pero para apoderarse de la individualidad y la unicidad del objeto literario, es necesario “un ciego y oscuro salto. Y que el lance sea verdaderamente de amor”³⁷.

Él cree que la verdadera tarea estilística se inicia tras una intuición y que al llegar a la cima, o a la aprehensión de la

³⁷ Alonso, Dámaso, Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos. p:12

unicidad de la obra, se vuelve a dar el salto ciego y oscuro que puede considerarse otro acto de intuición. Aclara que entre las dos intuiciones hay una zona amplia del objeto poético o literario que puede investigarse por procedimientos “cuasi - científicos”.

Considera que el estilo es todo lo que individualiza a un ente literario ya sea a una obra, a una época o a una literatura. El estilo es el único objeto de la investigación científica de lo literario, también es la única realidad literaria, ésta tiene un signo, que es en cuanto único, la misteriosa manifestación concreta, un fenómeno en el que se unen significado y significante, forma exterior e interior, hay en ella un cosmos de realidades espirituales, seleccionadas intuitivamente, un complejo de realidades físicas concretas.

Respecto a la creación literaria, *Dámaso Alonso*, dice que los escritores crean su obra, no con la clara intención de escribir una belleza pura, sino con el fin de expresarse por completo, de utilizar en su obra un lenguaje ‘voluntario y consciente’, porque el escritor no puede separarse de la manera particular de su modo de hablar, por ello hay originalidad y estilo en las obras.

En la obra literaria *D. Alonso* toma en cuenta los aspectos: afectivo, imaginativo y conceptual, en la obra éstos no se pueden separar, ya que forman un complejo que penetra en la mente del

lector y en él suscita una intuición individual que es la total comprensión de la obra.

Aclara que no se puede aislar a partir sólo del estilo o la palabra estilística sin aludir todo lo significativo en el habla.

Sin embargo advierte que se ve cuan limitada es “la zona que está abierta para una indagación científica de la obra literaria: Todo intento de apoderarse de la unicidad de la criatura literaria... del poema ha de empezar por la intuición y ha de rematar en la intuición”³⁸.

En cuanto a las figuras retóricas él las interpreta dentro del poema, no como una simple enumeración, sino como el cosmos que rodea la obra literaria y esto le ayuda a encontrar en la obra la esteticidad de la misma.

Considera que la forma exterior de obra viene a ser la relación entre significante y significado. La forma interior es esa misma relación, pero va desde el significado hacia el significante; indica que los estudios de la forma interior son más difíciles, porque intentan demostrar cómo la afectividad, el pensamiento y la voluntad se polarizan hacia un molde lingüístico.

³⁸ *Ibid.* p:594

Dámaso Alonso advierte que la estilística del futuro debe combinar en su metodología en tratamiento de dos formas: exterior e interior para que tengan un éxito mayor.

La forma exterior viene a ser el paralelo del significante, y la forma interior el paralelo del significado. El foco de concentración de la obra poética.

Según *Dámaso Alonso* a la obra literaria se puede uno acercar a través de tres conocimientos, con ellos podemos comprenderla y analizarla.

El primer conocimiento es el del lector, que leerá la obra y de ella sacará intuiciones. "El primer conocimiento poético es el del lector, en quien en el autor se perfecciona. Todo lector es un artista, término necesario de la creación poética. El conocimiento del lector, o primer conocimiento poético, es un aspecto de la obra misma" ³⁹.

El segundo conocimiento es el que realiza el crítico, éste:
"no sólo tiene un poderosa intensidad de impresión, sino que reacciona, en general, ante todas las intuiciones creativas, y la intensidad de impresión debe corresponderse en él con la

³⁹ Alonso, Dámaso, Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos. p:202.

capacidad expresiva de los creadores, de los poetas. La lectura debe suscitarle al crítico profundas y nítidas intuiciones totalizadoras de la obra. Es el crítico, ante todo, un no vulgar, un maravilloso aparato registrado, de delicada precisión y generosa amplitud" ⁴⁰.

Considera que como otra natural vertiente de su personalidad, el crítico tiene también una actividad expresiva por la cual puede dar, comunicar, de manera rápida, imágenes de esas intuiciones recibidas: por ello debe comunicarlas, valorarlas y apreciar su mayor o menor intensidad.

Para el crítico es importante valorar la obra, porque su juicio es guía de lectores. No puede haber crítica sin una intensa capacidad expresiva. La intuición estética es, en sí, inefable: el crítico la expresa creativamente y poéticamente.

Las cualidades del crítico son: como lector, profunda y amplia intuición receptiva, y, como transmisor, tener una poderosa intuición expresiva. Su esencia debe ser la expresión condensada de su impresión. Debe predominar en él netamente la capacidad de síntesis sobre la voluntad de análisis: lo artístico, sobre lo científico. El crítico necesita ser un artista, transmisor, evocador

⁴⁰ Ibid., p.203.

de la obra, despertador de la sensibilidad de futuros gustadores, por ello la crítica es un arte.

Para *Dámaso Alonso* la obra literaria es: aquella producción que nació de una intuición, poderosa o delicada, pero siempre intensa, la cual es capaz de suscitar en el lector otra intuición semejante a la que le dio origen. Sólo es obra literaria la que tenía algo que decir, y lo dice todavía al corazón del hombre.

El crítico aclara que las verdaderas obras literarias no pueden ser objeto de la historia...sólo pueden ser de un modo muy especial.

Estudiar una obra poética, o en general artística, equivale a estudiar una realidad actual. Sin embargo dentro de la historia de la cultura, es de enorme interés el estudio de la historia de la cultura literaria o, en general, artística.

En el tercer conocimiento se busca la posibilidad de un conocimiento científico del lecho artístico. Se tiene que considerar el fenómeno literario, sea un poema, como un cosmos, como un universo, cerrado en sí, e investigar su ley particular, su sistema de leyes, lo que lo constituye y le constituye único.

Para *Dámaso Alonso* la:

"estilística sería la ciencia del estilo. Estilo es lo peculiar, lo diferencial de un habla. Estilística es la ciencia del habla, de la movilización momentánea y creativa de los depósitos idiomáticos...En dos aspectos: del habla corriente (estilística lingüística); del habla literaria (estilística literaria o ciencia de la literatura)" ⁴¹.

El más inmediato análisis de un poema nos lo manifiesta: una sucesión temporal de sonidos lo cual equivale al significante, y también un contenido espiritual que es el significado. El significante es una modificación del mundo físico, medible y registrable, con absoluta exactitud, es también una serie de sonidos: con duración, intensidad, altura, timbre; el significante es como otro objeto cualquiera... El significado es (a través del significante) una alteración de nuestra vida espiritual, ni medible, ni registrable; sólo de un modo vagamente aproximado lo podemos analizar. Aun en el poema más sencillo, el significado es un mundo. La primera tarea de la estilística es tratar de penetrar ese mundo, a través del significante.

El verdadero objeto de la estilística sería, a priori, la investigación de las relaciones mutuas entre el significado y el significante, mediante la investigación pormenorizada de las

⁴¹ Ibid. p:401.

relaciones mutuas entre todos los elementos significantes y todos los elementos significados.

Por intuición se debe hacer una selección previa de lo que se va analizar.

La mayoría de los estudios estilísticos se intentan en la dirección desde el signifiicante hacia el significado (de la forma exterior hacia la forma interior).

La causa de esa referencia es porque el signifiicante se presenta concreto y material, aunque complejo; y el significado o forma interior es objetivo, casi imposible de la estilística, no es cognoscible directamente sino por apoderamiento intuitivo.

Un estudio de la vida de determinado autor, de su pensamiento, o de su educación literaria, sólo podrá ser estilístico cuando se proponga como objeto el determinar cómo han ido a fraguar esos elementos en el significado de la obra.

En definitiva y a modo de conclusión *Dámaso Alonso* nos dice: "la estilística o ciencia de la literatura será el único escalón posible para una verdadera filosofía de la literatura"⁴².

⁴² *Ibid.* p:416.

POEMA DE VIDA

CANTO PRIMERO

IDILIO

I

“Es la suprema floración del año.

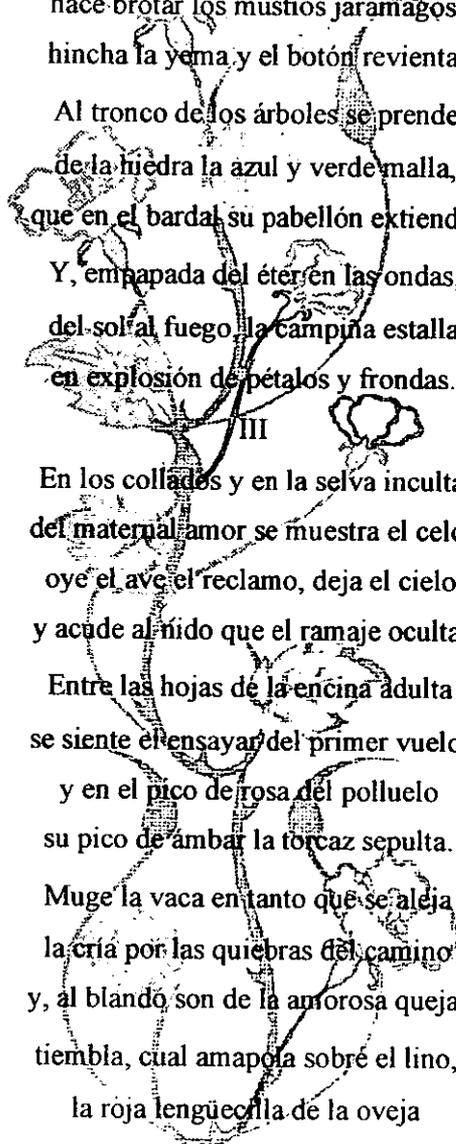
Ya la niebla no oculta los bohíos
y los nidos del bosque, ayer vacíos,
están llenos de pájaros de año.

Los vanales deshielos, como un baño,
el valle inundan en raudales fríos,
donde llenan sus ánforas los ríos
y beben las bandadas y el rebaño.

Ya de la sierra en el crestón gigante
desbaratóse el gélido turbante
que el invierno formó con sus neblinas
y, sobre el cielo azul, cuando atardece,
la sarta de las grullas desaparece
y flotan las primeras golondrinas.

II

Estremécese el aura tremulenta
y la tierra, a los húmedos halagos,
sigue, ya sin temor a más estragos,
su fecunda labor, constante y lenta.



Doquier la vida su vigor ostenta:
festonea las lilas y los dragos,
hace brotar los mustios jaramagos,
hincha la yema y el botón revienta.
Al tronco de los árboles se prende
de la hiedra la azul y verde malla,
que en el bardal su pabellón extiende.
Y, empapada del éter en las ondas,
del sol al fuego, la campiña estalla
en explosión de pétalos y frondas.

III

En los collados y en la selva inculta
del maternal amor se muestra el celo:
oye el ave el reclamo, deja el cielo
y acude al nido que el ramaje oculta.
Entre las hojas de la encina adulta
se siente el ensayar del primer vuelo,
y en el pico de rosa del polluelo
su pico de ambar la torcaz sepulta.
Muge la vaca en tanto que se aleja
la cría por las quebras del camino
y, al blando son de la amorosa queja,
tiembla, cual amapola sobre el lino,
la roja lengüecilla de la oveja
del cordero en el blanco vellocino.

CANTO SEGUNDO

EPITALAMIO

I



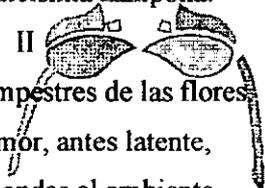
Resplandece la bóveda infinita
con el fuego abrasante del verano
y, en la inmensa extensión, el soberano
elemento prolífico palpita.

La vida, como el alma de Afrodita,
todo lo enciende: al hongo en el pantano,
al ave y al cuadrúpedo en el llano
y en el huerto a la humilde bellorita.

Exhalan sus aromas penetrantes
el apio y la silvestre madreSelva
y el laurel odorífero retoña.

Y, al balar de los hatos trashumantes,
en lo más escondido de la selva
tañe Pan su dulcísima zampona.

II



Son las bodas campestres de las flores
Al beso del amor, antes latente,
estremece sus ondas al ambiente,
irguense los estambres tembladores.

Se impregnan los insectos zumbadores
en el polen de oro refulgente
y al par le lleva en su regazo ardiente
el viento grácil esparciendo olores.

¡Oh, céfiro! ¡oh, abeja! ¡oh, mariposa!,
¡con qué ansiedad tan pudibunda espera
vuestra llegada la naciente rosa!

Posad sobre su cáliz que el deseo
desflora, mientras canta primavera
los eróticos cantos de Himeneo.

III

Todo, al soplar las brisas tropicales,
mueve la sangre y todo a amar provoca.

Naturaleza entera es una boca
donde palpitan besos inmortales.

Requiébranse en la rama los turpiales,
lanzando su canción alegre y loca
y, en la cortante arista de la roca,
se acarician las águilas reales.

Tálamo de las tiernas golondrinas
es el aire, del tigre la espelunca,
del triscador ganado las colinas...

Nada tu fuerza poderosa trunca,
pues, renaciendo tú de las ruinas,
¡oh, fecundante Amor, no mueres nunca!

CANTO TERCERO

ELEGÍA

I

En la intrincada senda, y en el rojo
peñón, y en la monótona llanura,
no queda ya ni un resto de verdura,
ni una brizna de hierba, ni un abrojo.
Tan sólo cuelga su último despojo
la seca hiedra, de la tapia oscura,
bajo la cual el abrego murmura
y crujen las hacinas del rastrojo.
Viene la tarde cenicienta y fría
y una desolación abrumadora
se extiende sobre el monte y la alquería.
Nada se oye vivir. Sólo en la hora
del declinar tristísimo el día,
la parda grulla en el erial crotora.

II

¡Qué tristeza tan honda en el paisaje!
Del norte frío al destructor aliento
suspendióse en el campo el movimiento
y gimieron los troncos y el ramaje.

Ya no hay nidos, ni cantos, ni follaje,
no se escucha un murmurio ni un acento
y apenas, junto al lago tremulento,
se oye graznar al ánade salvaje.

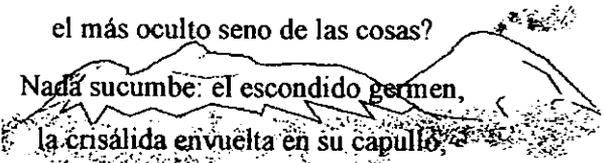
En las regiones do Aquilón desata
su furia y con fragor se precipita,
sin cesar, sin cesar escarcha y llueve;
mientras inmensamente se dilata
desesperante, trágica, infinita,
la sepulcral blancura de la nieve.

III

Si tan helada soledad impera
en el mar, en la tierra y en el cielo,
si ya no corre el límpido arroyuelo
ni se mece el rosal en la pradera,
¡ah! no pensemos que la vida muera:
amortajada con su blanco velo,
bajo la opaca crústula del hielo
una inmortal resurrección espera.

Mas ¿quién puede escuchar las misteriosas
voces que eleva en místico murmullo
el más oculto seno de las cosas?

Nada sucumbe: el escondido germen,
la crisálida envuelta en su capullo,
la célula y el grano... ¡todos duermen!"⁴³



⁴³Othón, Manuel José, Poemas rústicos, p:109

Capítulo 4.

Análisis estilístico del "Poema de vida"

En este capítulo se realiza particularmente el análisis estilístico del "Poema de vida" de *Manuel José Othón*.

A simple vista los Poemas rústicos parecen ser de muy fácil lectura, ya que todos tienen el mismo tema: hablar de la naturaleza, para ello se ha comprobado, por críticos de renombre, que *Othón* no es panteísta ni bucólico. Es un autor paisajista, destaca una parte del paisaje de la "grandeza mexicana". En esta obra el poeta potosino le otorga al paisaje, más que un carácter descriptivo, un carácter humano. Los poemas más estudiados son : el "Himno de los bosques", "La noche rústica de Walpurgis" y el "Idilio salvaje"; pero el que ahora nos ocupa es el "Poema de vida". En este análisis se tomarán en cuenta las facetas principales del análisis estilístico propuesto por *Dámaso Alonso*. No obstante cuando sea necesario, se mencionarán los diversos puntos de vista de otros estudiosos de la estilística, entre ellos, *Amado Alonso* y *Carlos Bousoño*; para el análisis retórico y métrico nos apoyaremos en los textos: Diccionario de retórica y poética de *Helena Beristáin*, Preceptiva literaria de *Juan Rey* y el texto de *Tomás Navarro*, Manual de pronunciación española y Métrica española.

Ahora se realizará el análisis estilístico del poema “Poema de vida”, con el fin de obtener resultados de rica diversidad estética, así veremos cómo está conformado el poema, cuáles son sus principales características y podremos apreciar si el contenido y la forma son concordantes. Para todo esto será necesario partir de la primera impresión, ésta es de vital importancia para el lector, ya que sin el primer encanto de la lectura no se podría continuar con el desarrollo del resto del análisis.

Posteriormente se hablará de las características más importantes de la sintaxis que tienen los poemas; así como de los fonemas a los que con más frecuencia se recurre, con el objeto de corroborar su relación con el significado de la naturaleza; también se tomarán en cuenta las figuras retóricas que hacen que el poema se convierta en único y pueda tener una viveza particular.

Se tomará en cuenta el ritmo del poema ya que es conveniente hacerlo, debido a que con esto se podrá ver si el poema tiene unidad y a la vez diversidad.

Othón fue un poeta que supo captar la naturaleza tal y como la veía, la plasmaba con un carácter descriptivo y con diverso colorido.

Sabía reflejar los diferentes estados armónicos de la naturaleza con pinceladas que contenían matices diferentes, no

sólo para retratar paisajes vivos, sino para acercarnos a ellos y hacemos sentir la vida de un ave, de una flor, de los campos, ya fuera fructíferos o desérticos porque también sabía dar características precisas a los paisajes solitarios y proyectaba en ellos siempre una presencia de vida.

Para el poeta fue decisiva la sensibilidad que le comunicó el paisaje, gracias a ella pudo darle al campo, a la selva y a la naturaleza, en general, una culminación significativa relacionada con la vida del hombre.

Acertadamente *José López Portillo y Rojas* en Elogio a Manuel José Othón menciona cómo *Othón* logró hacerlo:

"Veamos ahora cuál fue el procedimiento de que se valió para poner en vibración los ocultos resortes de su numen; volver al seno de la naturaleza como un niño al de la madre; lanzarse resueltamente a la vida del campo como un hombre primitivo; contemplar con sus propios ojos aquellas escenas y oír con sus mismos oídos aquellos ruidos que no miran o escuchan los otros, sino al través de ajenas descripciones, desfiguradas o abultadas, dislocadas o

deformadas de un modo convencional, cual paisajes de lacas japonesas" ⁴⁴.

El paisaje escrito, vivido y descrito por *Othón* no es frío ni rudimentariamente clásico, sino que el autor, gracias a su asombrosa sensibilidad, pudo humanizarlo, y en ello radica el que ahora y posteriormente se pueda seguir apreciando. Porque logra conjuntar lo clásico: la manera de versificación; y lo moderno: la vida del campo. Lo primero también se manifiesta con los nombres y títulos clásicos que utiliza en los poemas: "Afrodita", "Pan", "Himeneo", "Idilio", "Epitalamio" y "Elegía". Lo segundo porque manifiesta el amor y todas las acciones que dan entre las plantas y los animales: el resurgimiento del verdor, el casamiento de las flores y animales; así como el término de la vida de cada uno de ellos, pero finalmente vuelve a poner una esperanza infinita de existencia en el campo y en la totalidad de la tierra.

En el texto que nos ocupa conocemos la vida de la naturaleza a través de detalles de la misma, se hace referencia de sus manifestaciones desde que nace, se destaca su etapa fructífera, después aparece su etapa decreciente y, por último, su fallecimiento, sin embargo esa muerte no es total porque hay una esperanza, debido a que finalmente está el espíritu de la vida. *Othón* tenía muy fijas sus ideas sobre la tierra, como *Virgilio*,

⁴⁴ López Portillo y Rojas, José, Eloquio a Manuel José Othón. p: 55.

consideraba la tierra como "la madre piadosa de los hombres iguales".

Gracias a la sólida fe que *Othón* sentía por la naturaleza, pudo darnos una poesía viva, casi una pintura del paisaje, como lo notaremos a lo largo del análisis; utiliza una visión exacta de los movimientos y acciones de las plantas, animales, flores, agua, y toda la ornamentación y soledad que le da al campo en su eterna, pero peculiar vida.

El "Poema de vida" se conforma de una estructura bien definida. Está escrito en tres cantos, cada uno de ellos tiene un respectivo título: el primero es un "Idilio", composición poética caracterizada por tratar lo tierno y lo delicado, tiene por asuntos las cosas del campo y los afectos amorosos de las plantas y animales. El segundo se titula " Epitalamio" el cual se relaciona con la celebración de matrimonios. Por último está la "Elegía", donde se lamenta la muerte de una persona o cualquier otro caso o acontecimiento, digno de ser llorado.

Es importante aclarar que cada canto se conforma por tres sonetos y que *Othón* eligió esta forma clásica en endecasílabos.

Canto primero: Idilio.

Ya hablando del canto primero se puede ver claramente que el tema del primer, soneto es el renacer de la naturaleza en la primavera.

Ello puede afirmarse por el lenguaje utilizado de manera concisa en el poema: "Es la suprema floración del año". El poema inicia con una oración bimembre simple predicativa, mediante la cual el poeta emite un sujeto que debemos intuir: la primavera, la cual irá presentando y viviendo sus propias acciones, expondrá su peculiar voz y así poco a poco desarrollará las facetas de su vida.

En la segunda oración bimembre compuesta coordinada copulativa, la primera es bimembre simple transitiva y la segunda es bimembre simple predicativa; a través de ellas se siente y se percibe la evocación de que en ese tiempo todo ya es transparente, ya nada impedirá la aparición del renacer de la primavera, ni tampoco que las aves vuelvan a habitar sus nidos:

**"ya la niebla no oculta los bohíos
y los nidos del bosque, ayer vacíos,
están llenos de pájaros ogaño" ⁴⁵.**

Para expresar que la naturaleza en ese momento es lo imperante, que tiene una durabilidad inacabable y un colorido

⁴⁵ Othón, Manuel José, Poemas rústicos. p:165.

variadísimo, el poeta utiliza el epíteto propio "suprema floración " y con ello da el significado preciso de la vida múltiple en primavera.

"Suprema": lo superior, altísimo e insuperable.

"Floración": florecer, expresar que cuando el colorido de las flores y de toda la vida en la naturaleza está en su máximo esplendor. Este término se hará más claro en el segundo canto.

Se puede percibir que los nidos ya están habitados, aparecen "llenos de pájaros", con esta frase nominal se logra hacer más enfática la expresión de abundancia de la época y esto contrasta con la oposición: "ayer vacíos", dicha frase tiene una doble antítesis expresada de la siguiente manera: "ayer - hoy, vacíos - llenos" lo cual da como resultado una vida en movimiento, además también hay un ambiente florido, así se logra hacer una vuelta al pasado y con esto se puede apreciar más la importancia del presente. La frase descrita con el adverbio "ayer" es pretérita y se acompaña de la voz "vacío", esto logra crear una descripción que refleja los diferentes planos de la naturaleza. La construcción yuxtapuesta "ayer vacíos" también implica la presencia del verbo copulativo estar, lo cual afirma la apreciación que se tiene de utilizar el tiempo pretérito.

Por todo lo antes dicho se puede prever la manifestación de la esperanza imperante en la vida de todas las criaturas que habitan el campo.

En los versos: "Ya la niebla no oculta los bohíos y los nidos del bosque, ayer vacíos, están llenos de pájaros ogaño", la naturaleza presenta dos instantes: el primero es el más importante, nos remite al tiempo presente se reafirma que ahora nada es oculto, todo es claro y está despejado; antes de hacer mención del retorno de los pájaros al nido, dice "ayer vacíos", con la elipsis del verbo "estar" nos expresa cómo estuvieron esos nidos en invierno, hay una oposición, con la cual se evoca que los nidos estuvieron abandonados y en penumbra. Luego aparece el segundo tiempo, el cual se expresa por medio de un adverbio y remite al tiempo pretérito "ayer". El presente aparece muy claro ya que se distingue por tener dos ideas, la primera con el verbo copulativo; estar, la segunda con "ogaño" otro adverbio, así los dos nos remiten al significado del presente y a una época actual.

En el primer cuarteto:

**"Es la suprema floración del año.
Ya la niebla no oculta los bohíos
y los nidos del bosque, ayer vacíos,
están llenos de pájaros ogaño." ⁴⁶**

⁴⁶ Ibidem.

Se realiza una aliteración del fonema fricativo sonoro /s/ : "suprema", "floración", "bohíos", "nidos", "bosque", "vacíos", "están", "llenos" y "pájaros", con lo cual se aprecia la sensación de ubicar, en ese momento, a la naturaleza en un plano elevado, máximo, en su plenitud y en éxtasis, una naturaleza con armonía cósmica, porque con el realce de esos sonidos y conceptos las palabras remiten y dan una idea concreta del espacio en que se ubica el tiempo: la primavera, aquí se va a presentar una alegría plena de ella, por el sonido que emiten los pájaros y toda la armonía del bosque, por lo cual todo esto se enfatiza con la ayuda del verbo copulativo conjugado en presente de indicativo, es decir en tercera persona del femenino: "Es".

En el segundo cuarteto se irán desarrollando las acciones de ese florecimiento:

**"Los vanales deshuelos, como un baño,
el valle inundan en raudales fríos,
donde llenan sus ánforas los ríos
y beben las bandadas y el rebaño." ⁴⁷**

Con esta oración compuesta subordinada copulativa, conformada por una oración principal bimembre simple transitiva y por otra oración subordinante adverbial de lugar y que está

⁴⁷ Ibid. p.166.

unida a una oración coordinada transitiva, nos remite a la misma extensión del campo y nos traslada a las acciones que se siguen manifestando en el presente, ahora se puede ver que el agua fluye y aparece la comparación "como un baño", con esto se manifiesta que el hielo se desbarata y esa acción nos da la impresión de que con el baño las partes que van a mojarse adquirirán una sensación de frescura. El agua no va a deslizarse de manera tranquila, sino en "raudales fríos", allí también los ríos tendrán una personalidad única que los asemeja a las ánforas, es decir, ahora esos ríos, gracias a la prosopopeya se personalizan y podrán llenarse para que los animales allí calmen su sed.

Aquí es clara la aliteración de cuatro fonemas: del dental /d/ en "deshielos", "inundan", "raudales", "donde" y "bandadas, con la presencia de este fonema aparece la sensación de que el agua se desliza por algunos espacios del campo. Con el fonema /r/ vibrante simple y después /rr/ vibrante múltiple en "vernales", "fríos", "raudales", "ríos" y "rebaño", se nos forma la imagen de que el agua es abundante y torrencial debido a que el número de animales también lo es.

El fonema bilabial /b/ en "vernales", "baño", "valle", "bebe" y "rebaño" produce una aliteración, la cual provoca una evocación de que los animales pueden sorber el agua en una forma tranquila, apacible y con ello calman una necesidad para estar satisfechos.

Los epítetos propios utilizados en "vernales deshielos" subrayan la primera oración del poema, "pues remarcan el significado: Es primavera, con ello, además de hacerla grandiosa, se provoca una sensación de frescura; con "raudales fríos" se remite, en primer lugar, a hablar del agua, y en segundo lugar, se menciona la manera agolpada en la que caen los vernaes y así con esa prosopopeya el agua cobra vida y la escuchamos caer.

Es importante destacar que en esta oración sólo se habla de acciones presentes, es decir del tiempo absoluto en el cual se expresan las acciones del campo, por ello surge la imagen de que ahí la vida se manifiesta plenamente, como también supo plasmarlo *Othón* en un soneto de "Noche rústica de Walpurgis" subtítulo con el número VI, "El río" donde con los siguientes versos invoca a algunas criaturas para que se acerquen:

**"Triscad, ¡Oh linfas!, con grácil onda;
gorgoritas, alzád vuestras canciones
y vosotros, parleros borbollones,
dialogad con el viento y con la fronda.**

**Chorro garrulador, sobre la honda
cóncava quiebra, rómpete en jirones
y estrella contra riscos y peñones
tus diamantes y piedras de Golconda." ⁴⁸**

⁴⁸ *Ibid.* p: 142.

Hay que destacar que en el primer soneto del "Idilio" hemos visto una sucesión de planos: en el primer cuarteto se habló del campo en general, en el segundo cuarteto, de los valles, los cuales dan sus aguas a los ríos; y en el primer terceto aparecen las sierras, es decir, los espacios más elevados:

**"Ya de la sierra en el crestón gigante
desbaratóse el gélido turbante
que el invierno formó con sus neblinas" ⁴⁹.**

Lo anterior se puede confrontar con el poema "Las montañas épicas", donde el autor habla de la descripción de las montañas que aparecen desde que el día nace, hasta que el sol declina, por lo tanto se habla de todo lo que acompaña a esos enormes contornos:

**"Cuando clarea o ya cuando atardece,
se destacan informes a lo lejos
cual una sombra azul, que a los reflejos
del crepúsculo gris se desvanece.**

**Mas su contorno gigantesco crece,
festionado por árboles añejos**

⁴⁹ ibid. p: 166.

**que se erizan cual ásperos cadejos,
cuando el día triunfante resplandece.**

**Y en la noche, los áridos peñones,
las vértebras enormes del coloso,
sus empinados riscos y crestones,**

**Semejan, en bosquejo tremebundo,
el esqueleto rígido y monstruoso
de un muerto sol, pesando sobre el
mundo." ⁵⁰**

Ahora, volviendo al "Poema de vida" podemos darnos cuenta de que la manifestación de vida de la naturaleza se llevará a cabo en la sierra, en la cordillera que se caracteriza por tener peñascos, desde ahí también el hielo se creó con el frío del invierno, pero él no aparece con una forma común, ni tampoco el lugar lo es, sino es un ornamento de la naturaleza elevada, él ya desapareció, seguramente por la presencia cálida de la primavera, por lo cual ahora los peñascos darán su forma real. Aquí nuevamente se recurre a la idea del pasado para explicar la presencia del "gélido turbante".

⁵⁰ ibid. p: 206.

Es importante destacar que San Luis Potosí es un estado de la República Mexicana muy diverso en su vegetación, en él predominan los bosques tropicales, abundan en él los matorrales de diversas clases como los ambientes desérticos y montañosas y esto es claro poder apreciarlo en la mayoría de los Poemas rústicos, pero también en el poema que nos ocupa "El "Poema de vida"", en éste hay variedad de planos: hay selvas, hay campos desérticos, hay montañas, hay lagos y grandes extensiones de campos adornados con diversa vegetación, según la estación del año. También puede existir de todo gracias a que el clima en ese estado es distinto en sus diversas extensiones.

En el primer terceto aparece la aliteración del fonema dental /t/, en : "gigante", "crestón", "desbaratóse", "turbante": los cuales nos dan la sensación de que el paisaje es rígido y firme. En: "crestón", "desbaratóse", "turbante", "invierno" y "formó", además de "sierra", con la fuerza del sonido de los fonemas /t/ vibrante simple y /tt/ vibrante múltiple, en primer lugar se logra percibir la fuerza de la sierra, la cual emanará el agua para posteriormente poder alimentar a varias criaturas. Con el fonema velar /g/ en "gigante" y "gélido" uno puede notar lo áspero del paisaje. Con el fonema fricativo sonoro /s/ en : "sierra", "crestón", "desbaratóse", "sus", "nieblas", se nota el predominio de la vida en movimiento.

Esto último se puede contrastar con la sensación líquida del cuarteto anterior, pero además se une con la rigidez de la

"sierra" y aun con ello puede existir el agua que proviene de un plano más alto.

Aquí también hay epítetos propios "crestón gigante", es decir, en lo alto de las sierras están las rocas duras y grandes y en ellas el "gélido turbante" se deshizo, para que el hielo sólido no sólo tenga el concepto de frío, sino que aparezca con la imagen que le designe un adorno propio a la naturaleza.

En el segundo terceto, para mencionar el retorno de las golondrinas, aves anunciadoras de la llegada de la primavera, y junto con ésta se terminará con la presencia del frío del invierno, también se terminará con el día, por lo cual se presentará otro plano: el cielo y la tierra, el primero más sublime, el segundo para no dejar de mencionar las acciones de la naturaleza.

**"Y sobre el cielo azul, cuando atardece,
la sarta de las grullas desaparece
y flotan las primeras golondrinas." ⁵¹**

Por lo tanto, la óptica nos ha presentado el cielo, la tierra, el agua, y el retorno al cielo.

Para darle más riqueza al campo y presentar diversas criaturas, se mencionan las grullas, éstas se retirarán para buscar

⁵¹ ibid. p:166.

un lugar propio para pasar la noche, y como el día ya está finalizando, las golondrinas vuelven a sus nidos, que en invierno estuvieron solitarios.

En este último terceto es clara la aparición del fonema dental /t/, el cual por las palabras que lo contienen acentúa la sensación del tiempo que termina y de que las criaturas tengan que buscar algún refugio: "atardece", "sarta", "flotan".

Aquí aparece una imagen propia que se da al vuelo de las golondrinas: debido a que ellas se van a mantener volando en el aire, pero si se quiere mirar ese espacio invertido, se convertirá el cielo en mar y con esta paradoja se dice "flotan las primeras golondrinas"; además aparece el epíteto propio "cielo azul" y la preposición "sobre".

Aquí ya se da el significado de que nada impedirá el observar la totalidad y la transparencia del cielo y del campo; el color "azul" remite a la tranquilidad y a la inmensidad de la naturaleza, ese color es representativo del amor, ese amor propio en la naturaleza y que la cubre, es la plena hermosura para que se conjunte el paisaje, todo esto se une al simbolismo de la primavera. Aquí se afirma que *Othón* sabe utilizar sus colores para pintar la naturaleza y presentar un campo infinito para que tenga mayor expansión; ahí habla del cielo, de los campos y del agua es decir de la totalidad del universo.

En cuanto al esquema rítmico del soneto, podemos destacar que los cuartetos se unen rítmicamente por el predominio de acentos en tercera sílaba, sexta y décima, lo cual nos subraya la melodiosidad del paisaje, ya que este esquema polirrítmico corresponde al endecasílabo melódico; a diferencia de los tercetos, en donde impera la acentuación sólo en sexta y décima; no obstante, la poca uniformidad rítmica del primer soneto revela y fortalece la imagen de una naturaleza viva no sujeta a reglas.

Antes de hablar finalmente del primer soneto, se debe aclarar que el primer terceto se conforma de una oración compuesta subordinada adjetiva. El segundo terceto se une al primero por medio de oraciones coordinadas copulativas. Hay que destacar que domina una rima suave debido a que las palabras son principalmente de naturaleza grave, y fonéticamente predomina la vocal /o/.

Se podría concluir que en este primer soneto se dan a conocer los grandes rasgos, los espacios y las etapas más importantes de la naturaleza en primavera; por ello se manifiesta la total alegría en los campos, en la gama del colorido y con la diversidad de plantas, animales y espacios, pero también se recurre al tiempo pretérito, cuando hubo frío, cuando todo parecía estar en penumbra, esto *Othón* logra expresarlo con la maestría de la antítesis: alegría-tristeza:

"Y es que psicológicamente la tristeza supone quietud y al contrario la alegría, pues en la tristeza, al percibir al mundo como enemigo, nos cerramos a él y, consiguientemente, nos inmovilizamos en nuestra hermética anterioridad, mientras en la alegría, al entender como benévola a la realidad, nos sentimos atraídos y movidos hacia ella. Y es este movimiento y aquella inmovilidad lo que el músico, el poeta y también nuestro cuerpo traducen simbólicamente a sus respectivas esferas" ⁵².

Por ello el poeta expresa la alegría por medio de acciones verbales en presente: "es", "oculta", "están", "inundan", "llenan", "beben", "atardece", "desparece" y "flotan"; la tristeza la expresa con verbos, adverbios o sustantivos: "ayer" "vacíos", "gélido turbante", "invierno", "formó", y "neblinas", esto expresa melancolía, lleva a la reflexión sobre el pasado y también sirve para explicar las acciones del presente.

⁵² Bousoño, Carlos, Teoría de la expresión poética. p.439.

Segundo soneto del primer canto.

En el segundo soneto se habla principalmente de la interminable fertilidad de la tierra y de todos los espacios que ésta tiene para que quien la habite pueda renacer.

**"Estremécese el aura tremulenta
y la tierra a los húmedos halagos,
sigue, ya sin temor a más estragos,
su fecunda labor, constante y lenta." ⁵³**

Aquí aparece una oración compuesta por oraciones coordinadas copulativas, la primera es una oración bimembre simple reflexiva y la segunda es bimembre simple transitiva, con lo cual la naturaleza cobra vida propia, a diferencia del primer soneto, donde se habla de planos que nos muestran características generales; aquí la fecundidad de la tierra se podrá manifestar gracias a diversos elementos que la hacen próspera, así se podrá continuar con el ciclo de vida: el aire, la humedad y la lluvia. Por ello en este cuarteto el aire siente temblar, posteriormente la tierra va a sentirse acariciada con la lluvia, con la ayuda de estos fenómenos, la tierra podrá exhibir toda su diversidad, tanto animal como vegetal; ya sea en las praderas, montañas, campiñas, etcétera. Se debe hacer énfasis en que la labor fértil de la tierra

⁵³ ibid. p:166.

algunas veces será persistente, inquebrantable y permanente, tanto en el nacimiento de yerbas y plantas de la estación, como en la floración de la primavera y también en los arbustos pequeños; otras veces esa proliferación será pausada, calmada, tranquila, mansa y espaciosa, debido a que el crecimiento de grandes árboles es tardado, también por las frutas que de ellos nacerán y por todo el proceso que algunas otras plantas y animales necesitan para su reproducción.

De la tierra, terreno principal para la proliferación de la vida vegetal, será de donde surja toda la expresión y floración de la naturaleza. En ella están vivos los ríos, ahí crecen exuberantes arbustos y en ella habitan los animales para que se nutran de la "madre inmortal naturaleza". Así también se expresa en un terceto de soneto XX "La sementera", el cual corresponde al poema extenso: "Noche rústica de Walpurgis":

**"La madre tierra soy: vives conmigo,
a tu paso doblego mis abrojos,
te doy el alimento y el abrigo." ⁵⁴**

es decir la tierra tiene voz propia para manifestar sus aptitudes.

Volviendo al cuarteto del primer canto, ahí aparece la aliteración del fonema /t/ en: "estremécese" donde muestra el

⁵⁴ ibid., p:155.

sobresalto del aire; en "tremulenta" el agitación del aire se hace sentir; en el sustantivo "tierra", el cual es más importante donde se crea la vida, y también acaba, será preponderante su función para todo el poema; "estragos" aquí se siente el miedo que puede tener la tierra para destruir los campos con la presencia del frío; sin embargo aquí él no estará presente; en "constante" podemos sentir que la tierra va a ser persistente en su función dadora de vida y también con el adjetivo "lenta" se podrá hacer alusión a que algunos frutos o plantas de la naturaleza nacen pausadamente.

Es notable que a nivel rítmico la labor constante de la tierra se subraya, en el último verso del cuarteto, con el ritmo del verso, ya que en éste hay un dactílico seguido por tres trocaicos:

__ / __ / _ / _ / _

Mientras los dos versos iniciales presentan la misma estructura rítmica: __ / __ / ___ / _

__ / __ / ___ / _

Con el epíteto propio "húmedo halagos" se puede contemplar la presencia de la lluvia, la cual va a ser indispensable para que la vida de las plantas en el campo sea prolífica.

Para darle un significado preciso y a la vez diverso a la producción del campo, el poeta expresa esa cualidad con el epíteto expresivo referido a la "labor constante y lenta" de la tierra.

Para continuar con la demostración de la manifestación de la vida, en el segundo cuarteto se prosigue con una enumeración:

**"Doquier la vida su vigor ostenta:
festonea las lilas y los dragos,
hace brotar los mustios jaramagos,
hinchán la yema y el botón revienta." ⁵⁵**

La oración está compuesta por cinco oraciones. Dos de ellas son yuxtapuestas y dos coordinadas, por lo tanto son bimembres simples transitivas. En un principio, aparece el adverbio "doquier" para dar la idea de que la naturaleza se puede manifestar en toda la extensión de los campos, cerros, praderas, montañas y peñascos; sin embargo la descripción de la vida que va a surgir con una actividad notable, no sólo dará bellisimas flores en terrenos propicios: "la vida.../ festonea las lilas y los dragos", sino que también va a estar presente en terrenos ásperos en donde hará "brotar los mustios jaramagos", pero Asimismo, el poeta, inicia ya adornando a todo el paisaje con el colorido, que ahora apenas empezará a aparecer cuando se "hincha la yema y el botón revienta".

En el cuarteto aparece frecuentemente la aliteración de varios fonemas, como la /r/ vibrante simple en "Doquier la vida su

⁵⁵ Ibid., p.166.

vigor ostenta", en donde el adverbio "doquier" designa lo grandioso de la proliferación de la naturaleza en los campos, en "vigor" para servir de idea de refuerzo a la producción de los campos; en "dragos" para hablar de la diversidad de plantas, éstas conforman el paisaje mexicano y le dan un tono de vida muy peculiar y vivo, porque dicha planta también se le conoce como "sangre de drago", además es un árbol grandioso con propiedades medicinales; en "brotar" para dar la idea precisa del nacimiento de las plantas en la tierra; en "jaramagos" se nombra una planta que puede vencer las incomodidades que le ofrecen los terrenos difíciles; y en "revienta" para designar el florecimiento de los capullos, los cuales para surgir necesitan un impulso peculiar. Así podremos decir que con el fonema /t/ se hace sentir la vibración de la naturaleza.

También está presente el fonema fricativo sonoro /s/ en: "ostenta", "festonea", "lilas", "dragos", "mustios"; así dicho fonema en "ostenta" servirá para hacer patente la presencia de la vida; en "festonea" con esta acción verbal se hace alusión al adorno que acompaña a todos los campos; en "lilas" para mencionar que estos arbustos tienen gran peso en la naturaleza, debido a que sus flores son exuberantes, ellos aparecen en forma de ramos espesos y su color, a pesar de ser variado, predomina en ser morado claro; en "dragos" para presentarnos a otro árbol que tiene gran colorido en sus flores; en "mustios": para hablar del adjetivo que da la idea de tener un color triste en las plantas, que,

en este caso, serán los "jaramagos", ya que éstos nacerán en los escombros, pero su vida en este paisaje, es importante, y también para el equilibrio de la tierra en cuanto a la producción de la variedad que conforman sus diversas especies. Con este sonido sonoro se transmite la sensación de la poderosa presencia de la vida en la naturaleza, y la aparición de ese fonema hace que surja un verdadero canto de la tierra.

Es peculiar la aparición del fonema dental /t/; a veces para reforzar el significado preciso de palabras ya mencionadas, y otras para dar el tono de la constancia y variedad de la vida; como en: "ostenta", "festonea", "brotar", y "revienta":

En el verbo "ostenta" aparece la idea de que la vida estará presente en toda la grandeza de los terrenos propicios para el surgimiento de las plantas; "festonea" hace más importante la existencia del adorno en todos los campos; "brotar" alude a otra acción verbal en infinitivo la cual indica la propiedad de hacer nacer las plantas en la tierra; por último "revienta", transmite la agresividad que en algún momento manifiestan las flores y las plantas para otorgar a los campos el colorido diverso de sus flores y arbustos.

Además aparecen los fonemas palatales /ch/ e /y/, el primero en el verbo "hincha", para designar la idea de que la vida hace aumentar el volumen de las flores cuando ellas brotan; el

segundo en "yema" para hacer la mención enfática de que los renuevos permanentes de las flores todavía están cerrados.

En el cuarteto sólo aparece un epíteto expresivo en "mustios jaramagos" para dar el significado preciso a estas plantas, que por ser comunes, pueden renacer en lugares que no son tan prolíficos y por ellos esos "jaramagos" van a estar tristes, apagados y un tanto olvidados.

Para diversificar el embellecimiento de la naturaleza y hacer más amplio el término de "suprema floración" surge en este primer terceto, el desarrollo majestuoso de la ornamentación:

**" Al tronco de los árboles se prende
de la hiedra la azul y verde malla,
que en el bardal su pabellón extiende." ⁵⁶**

Ahora, en estos tercetos, hay una oración coordinada. La primera está compuesta por una oración bimembre, conformada por una subordinada adjetiva reflexiva. En el primer terceto, hay un colorido permanente, diverso y amplio, que parece no tener fronteras, debido a que no únicamente adorna la superficie de la tierra, sino que es capaz de poder trepar a los maderos de los árboles, el adorno se parece a una red llena de colores y de un

verde esencial por lo de la semejanza con la "bóveda" que, como una cobija, tapa las paredes que se pueden formar en el campo. Es evidente que la floración va a mostrarse en todo lugar y con todas las criaturas que habitan los terrenos, esto también lo menciona *Othón* en el soneto III "El harpa" del poema "Noche rústica de Walpurgis", en donde confirma que:

**"Hay, en medio del rústico bosque,
un trono retorcido y corpulento:
enorme roca sírvele de asiento
y frondas opulentas de ropaje." ⁵⁷**

es decir que la naturaleza utiliza como ropaje y como tela sus hojas, sus arbustos y sus habitantes.

Volviendo al primer terceto del segundo sonetos nos damos cuenta de que aparece la aliteración del fonema dental /t/ en: "tronco" para dar la idea de que la "malla" va a encaramarse en él; y en "extiende" para aumentar el espacio por donde crecerá la ornamentación colorida. El fonema dental /d/ aparece en: "prende", "hiedra", "verde", "bardal" y "extiende", en el primer verbo para dar el significado de que el verdor se aprisiona de los troncos de los bosques, en "hiedra" para destacar más a esa planta que puede sujetarse y ampliarse a cuanto tronco encuentra a su paso; en "verde" para destacar la expansión e importancia de ese

⁵⁶ Ibid.:p.167.

color el cual predomina en bosques y selvas; en "bardal" para hacer referencia a otra planta que con su presencia cubrirá partes del campo y, en "extiende" para reafirmar la expansión de las plantas. El fonema /r/ vibrante simple está en: "tronco", "árboles", "prende", "hiedra", "verde" y "bardal", con estas palabras se aumenta la capacidad de vibración y la importancia que cada uno de esos elementos dan a la naturaleza, es decir, la de llenar todos los huecos y la de dar vitalidad al campo. Por su parte el fonema líquido /l/ en : "árboles", "azul", "bardal", y el fonema fricativo /ll/ en "malla" y en "pabellón", dan a esos campos la sensación de frescura y también la esencia de que las plantas que conforman esos campiñas tienen acciones propias, aquí se comprueba lo de la plena "floración del año" y demás, dichas expresiones están mencionadas en primera persona del presente de indicativo.

Se debe mencionar que en ese terceto sólo hay una expresión dicha con dos epítetos propios: "la azul y verde malla", esto para representar y alternar la coloración surgida en la naturaleza, mezcla de flores y hojas, y aunque primero se menciona el "azul", es sólo para darle primacía al colorido, porque antes de la manifestación de otros colores, está primero el verde, pero el "azul" se destaca porque se quiere solemnizar la tierra y todo el paisaje, y también para aclarar la presencia del amor, que es vital para los seres del campo; todo lo anterior se une al último

⁵⁷ Ibid. p:139.

terceto cuando se destaca el "cielo azul", es decir la esfera celeste que cubre la tierra.

La imagen de la "bóveda infinita" nos sitúa en el máximo espacio de la tierra, esta imagen se emplea en el segundo canto, y para considerar la tierra como excelsa, pura y celestial, en el último terceto se menciona:

**"Y, empapada del éter en las ondas,
del sol al fuego, la campiña estalla
en explosión de pétalos y frondas." ⁵⁸**

En este último terceto se enlazará a la tierra con el cielo, entre el cielo y ella todo estará lleno de colorido y de verdor, esto no va a presentarse en forma calmada, sino en expresiones de estallido, de algo que se tiene que manifestar con estruendos y con tonos violentos, sin embargo todo se retrata y se expresa con espacios que denotan la máxima alegría y éxtasis en la naturaleza. Hay que hacer notar que *Othón* también aquí utiliza el procedimiento del primer soneto, ya que primero habla de manera general de la tierra, posteriormente menciona algunas cualidades particulares de las plantas, como las enredaderas y por último vuelve a enlazar la tierra con el cielo, es decir hace notar la inmensidad del paisaje.

⁵⁸ *Ibid.* p:167.

Además, se debe destacar que la palabra "frondas" es una de las más utilizadas por *Othón* en los Poemas rústicos, sin embargo ella siempre expresa diferentes ambientes en los campos, y esto se puede decir debido a que la encontramos en el soneto IV "El bosque" perteneciente al poema extenso "Noche rústica de Walpurgis" :

**"Bajo las frondas trémulas e inquietas
que forman mi basilica sagrada,
ha de escucharse la oración alada,
no el canto celestial de los poetas." ⁵⁹**

Para seguir esclareciendo el nivel fonético del último terceto, se nota la clara presencia del fonema bilabial oclusivo sordo /p/ en: "empapada", "campiña", "explosión" y "pétalos"; con la primera expresión verbal: "empapada" para resaltar que todo el espacio está cubierto de colorido y alegría; en "campiña" para destacar que ella es la que posee el máximo y variado colorido; en "explosión" para otorgarle a esa oración bimembre copulativa la acción de tener una cualidad de estallido que revienta con estruendo suave en los "pétalos" que son los que tienen todos sus espacios cubiertos de colores y que en esos momentos parecen eternos para alfombrar los campos. Esta idea se hace más concreta con los modificadores directos que aparecen

⁵⁹ Ibid., p:140.

aquí: "del éter en las ondas", "del sol al fuego", de "pétalos y frondas". Es decir todo está extasiado de su propio fruto, el cielo del propio cielo y calor, el sol de sus rayos que semejan fuego y los pétalos de su propia espesura colorida.

Como en el soneto anterior, no existe un esquema rítmico definido; sin embargo es notable que el segundo verso del primer terceto presente una estructura rítmica similar a la del último verso del primer cuarteto: __ / __ / _ / _ / _

En donde aparece en el período interior una cláusula dactílica y dos trocaicos, cuya uniformidad nos habla de la labor constante de la naturaleza.

Hay que hacer notar que para hacer más expresivo el colorido presente en los campos, aquí se utiliza la hipérbole para exhibir que la "campiña estalla / en explosión de pétalos y frondas".

Como se ha podido observar el poeta utiliza frecuentemente oraciones compuestas coordinadas; en la rima también predominan las voces graves; en el nivel semántico se pueden apreciar algunas palabras, que por su determinación fonética, pudieran tener una significación agresiva: "estragos", "revienta", "estalla", por ello se torna suave en el contexto de la

manifestación natural, el campo lo expresa todo por medio de las plantas.

Ya en el último soneto del primer canto se destaca principalmente el amor maternal y se ve cómo éste se va manifestando en las criaturas que tienen la cualidad de volar y habitar en los árboles, o también, las que andan de un lugar a otro en los campos.

Así en el primer cuarteto se expresa:

**"En los collados y en la selva inculta
del maternal amor se muestra el celo:
oye el ave el reclamo, deja el cielo
y acude al nido que el ramaje oculta." ⁶⁰**

En este cuarteto hay una oración bimembre compuesta coordinada copulativa; en él hay acciones y descripciones más detalladas, pareciera que el poeta fuese un pintor el cual quiere plasmar en su lienzo hasta los espacios más intrincados, solitarios y lejanos. Sin embargo se hace una especie de introducción, en el campo se va a manifestar el amor materno: ya sea en los cerros o "en la selva inculta", es decir, en un terreno extenso que tiene mucha vegetación, sobre todo árboles, en donde viven las aves; además esa selva tiene la propiedad de ser inculta, ya que no la

⁶⁰ Ibid. p.167.

explota el hombre, ni es habitada por él, pero en ella sí prevalece el amor.

Los fonemas más recurrentes en ese cuarteto son primeramente los líquidos /l/ en: "collados", "selva", "inculta", "maternal", "celo", "reclamo", "cielo", "oculta"; con todas estas palabras se puede hablar de descripciones muy marcadas en diferentes planos de la naturaleza, ahí están las criaturas, que cada vez más, tienen una mayor actividad e importancia para la vida de esos terrenos. Asimismo aparece el fonema fricativo /j/ en: "deja" y "ramaje", en la primera para marcar que el ave tendrá que acercarse a sus crías, precisamente a los árboles que tienen un espesor verde en sus hojas y esto marca una cualidad más para la "selva".

Encontramos un epíteto propio en "selva inculta", para remarcar que aunque en ella no haya hombres, sí puede encontrarse un tipo de amor especial y manifiesta que ella es misteriosa porque tiene una riqueza ecológica exuberante y muchas veces desconocida por el hombre.

Otro epíteto de la misma naturaleza que el anterior surge en "amor maternal" para designar una cualidad primordial en el instinto de las aves, y de la mayoría de los animales, ya que estos lo poseen para manifestarlo con sus hijos, primero para criarlos, posteriormente para guiarlos.

Es importante destacar que en este cuarteto se mencionan tres planos: "En los collados y en la selva inculta"; es decir la tierra, para destacar en qué lugares; luego se menciona "el cielo" para enfatizar la sublimidad - ave - tierra - cielo; y después vuelve a situarnos en la tierra: "acude al nido", para ver que el ave también acude al llamado de sus crías y pueda así manifestarse plenamente el amor maternal.

En el segundo cuarteto el ojo del poeta pintor se adentra más en la actitud cotidiana de las aves y por ello expresa:

**"Entre las hojas de la encina adulta
se siente el ensayar del primer vuelo,
y en el pico de rosa del polluelo
su pico de ámbar la torcaz sepulta." ⁶¹**

Aquí hay una oración compuesta coordinada copulativa, formada por dos oraciones, la primera es bimembre simple reflexiva y la segunda es bimembre simple transitiva. En este cuarteto se tiene la segunda manifestación del amor propio de las madres y va a surgir entre las hojas; ahí están los nidos, en ellos se muestra la primera manifestación del amor maternal en las aves, así las crías querrán intentar su "primer vuelo"; otro

⁶¹ Ibidem.

momento que refuerza ese tema surge cuando la "torcaz" enseña a alimentar a su cría, la acción se lleva, a cabo cuando se sepulta la comida de un pico a otro.

En esta descripción queda clara y manifiesta la delicadeza del amor materno en las aves.

Aquí hay epítetos propios¹ en: "encina adulta", dicha frase designa a ese árbol y especifica que las aves eligen un lugar seguro para cuidar sus críos y poder vivir ahí por un tiempo prolongado. En el "primer vuelo" se designa que esas aves, aunque pequeñas, ya quieren enfrentarse a la vida activa, aunque en principio les tomará tiempo el tener un vuelo propio. En el "pico de rosa", frase que tiene un modificador directo, se quiere decir que esos pollos pequeños necesitan ser alimentados por su madre.

Se debe advertir que existe en ese segundo cuarteto una antítesis que consiste en contraponer la adultez con la infancia, la primera se ilustra tanto con la "encina adulta" como con "torcaz", y la segunda se ilustra con "ensayar del primer vuelo" y "pico de rosa del polluelo".

En los tercetos restantes se seguirá desarrollando el mismo tema, pero ahora se manifestará, no con aves, sino con animales que viven y pastan en los campos.

**"Muge la vaca en tanto que se aleja
la cría por las quiebras del camino
y, al blando son de la amorosa queja,**

**Tiembla, cual amapola sobre el lino,
la roja lengüecilla de la oveja
del cordero en el blanco vellocino."** ⁶²

Los tercetos están conformados por una oración compuesta coordinada copulativa. La primera es subordinada adverbial cuantitativa y la segunda, es bimembre simple intransitiva. Esta descripción logra ser unida en los dos tercetos por medio de un encabalgamiento, por tanto el poeta requirió esa estrategia literaria poética para dejar claras las acciones simultáneas tanto de las vacas como de las ovejas.

Primero la vaca va a preocuparse por su cría y por ello emitirá su mugido; en cuanto a la oveja, ésta va a mostrar más ternura con su crío, ya que, al momento de que su crío bale la madre posará su lengua en su hijo en forma de caricia, caricia que parece prolongarse, tanto por la comparación como el hipérbaton: "tiembla, cual amapola sobre el lino, / la roja lengüecilla de la oveja/ del cordero en el blanco vellocino"; hay que observar que la caricia de la lengua se compara a la del color y textura de la flor

⁶² ibid. p:168.

de la amapola, la cual es muy delicada, pero a la vez tiene un color rojo intenso. Además existe una antítesis, la flor es roja-intensa (lengua) y la lana de la ovejita es blanca.

La aliteración del fonema bilabial nasal sonoro /m/ aparece en: "camino", "tiembla" y "amapola"; para que con dichos términos se haga más enfática la presencia de los animales en el campo y en los lugares por donde ellos pasean.

Con "muge" se precisa la voz de la vaca, en "camino" se aprecia claramente el lugar en donde ellos andan, en "amorosa" para designar que la búsqueda de madre a cría en esa etapa del desarrollo es de esa índole; en "tiembla" para decir que la lengua de la madre indica ese temblor para causar ternura y en "amapola" para comparar la lengua de la vaca con la delicadeza y el color de la flor.

Posteriormente aparece la aliteración del fonema alveolar nasal sonoro /n/ en : "tanto", "camino", "blando", "son", "lino", "lengüecilla", "blanco" y "vellocino": en primer lugar para enfatizar el ambiente de ternura que prevalece en esa situación y también para seguir con la enumeración de comparaciones y figuras que connotan delicadeza y ternura. En "tanto" para que este adjetivo indique el significado de la distancia entre la cría y la madre; en "camino" para señalar por dónde se va alejando la cría, en "blando" para señalar que ese sonido de la oveja es muy tenue

y delicado; en "son" para completar el significado del vocablo anterior y para señalar que esa blandura se asemeja a una canción; "lino" para designar la comparación de la lengua sobre la lana del crio, sólo que en este momento esa comparación se hace cuando se conjuntan la "amapola" y el "lino"; en "lengüecilla" para decir que la lengua de la oveja es muy roja y delicada al posarse en el "blanco vellocino" es decir en la delicada lana del borreguito.

El esquema rítmico es tan variado como las acciones que se presentan; empero hay dos características notables en el tercer soneto: la primera es relativa a la uniformidad de las cláusulas, las cuales a pesar de su variedad, son uniformes en cuanto a la acentuación en octava y décima en el primer cuarteto, y en sexta y décima en las estrofas restantes.

Aquí aparecen los epítetos propios: "blando son", esto expresa una música suave, delicada y tierna; en "amorosa queja" para calificar el llamado de la oveja como amorosa; en "roja lengüecilla" para expresar la ternura de la lengua de la oveja y ver que el color es muy expresivo y vivo, en "blanco vellocino para hablar de la pureza y amplitud en el campos, esa pureza no sólo va a existir en las flores, sino también en el cielo, en las campiñas y en los animales, como en este caso.

Como podemos observar, las oraciones que se emplearon en este primer canto son de dos tipos: unas son simples y

unipersonales, como en el primer soneto: " Es la suprema floración del año", con ello se suele ser muy expresivo y sintético, pero a la vez se logra dar un significado de amplitud y extensión. Ahora bien en las oraciones compuestas ya sean copulativas, coordinadas, subordinadas sustantivas o adjetivas, sirven para enumerar las acciones y la variedad que existe en los campos.

En cuanto a las figuras retóricas: abundan las de palabra como la aliteración, ésta surge cuando se reúnen palabras que contienen una misma letra: y con ella se logra dar un significado concreto del espacio el cual se describe, del estado de ánimo que se quiere reflejar, o bien de las acciones o sonidos de animales, campos o designar al sentido de los colores. Hay también metáforas, comparaciones y algunas figuras de pensamiento como la antítesis.

Como se pudo observar, este primer canto nos habla de todos los terrenos del campo, de todo lo que ahí habita, de las acciones de algunos animales y de cómo el campo está en su máxima floración, en él los pájaros otorgan sus cantos, las plantas renacen y en ellas existe una gran variedad; todo eso puede existir gracias a que es primavera, a que ya todo el clima favorecerá el renacer de las plantas y del desarrollo de la vida de los animales que son indispensables para la vida del hombre, porque si no ¿quién apreciaría todo eso?

En este último soneto también predominan las voces graves y frecuentemente aparece la vocal /o/. Por lo tanto los tres sonetos que conforman el primer canto presentan una rima uniforme en la que aparecen sustantivos; esto demuestra que es una versificación no común y clásica, digna de los sonetos endecasílabos.

Canto II. Epitalamio

En este canto, como su nombre lo indica, se hablará de la celebración de bodas en el campo. Aquí "todo el paisaje palpita de deseo. Rumores, aromas y colores lo demuestra en un ambiente cargado de pasión..." ⁶³. Además de todo lo anterior también, hay manifestaciones delicadas de sensualidad; las figuras que se utilizan son muchas veces tomadas de los clásicos:

**"Tálamo de las tiernas golondrinas
es el aire, del tigre la espelunca,
del triscador ganado las colinas..."** ⁶⁴

Primer soneto del segundo canto.

En el primer soneto se menciona el sol, el amor, la existencia de las plantas, el perfume de las mismas y la música que envuelve todo ese ambiente y que por tanto está presente en el campo.

Así en el primer cuarteto endecasílabo se expresa:

**"Resplandece la bóveda infinita
con el fuego abrasante del verano
y, en la inmensa extensión, el soberano
elemento prolífico palpita."** ⁶⁵

⁶³ Millán, María del Carmen, El paisaje mexicano, p:175.

⁶⁴ Othón, Manuel José, Poemas rústicos, p:170.

⁶⁵ Ibid, p:168.

La primera oración es compuesta coordinada copulativa, conformada por dos oraciones bimembres simples intransitivas. Aquí aparece una acción verbal que nos sitúa en el tiempo presente y se dice que en verano el calor, proveniente del sol, habita todo el campo, porque el cielo, que no tiene ni puede tener fin, está empapado de ese resplandor, capaz de llenar a la tierra de luz, armonía, belleza, amor y fecundidad. Esto nos recuerda al ambiente que el mismo poeta expresa en parte del segundo soneto del "Idilio salvaje"

**"Mira el paisaje: inmensidad abajo,
inmensidad, inmensidad arriba;
en el hondo perfil, la sierra altiva
al pie minada por horrendo tajo.**

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

**Asoladora atmósfera candente
do se incrustan las águilas serenas,
como clavos que se hunden lentamente. " 66**

⁶⁶ Ibid. p. 224.

Es decir se retrata el paisaje asimilado con el estado de ánimo del poeta y en este caso quiere reflejar la inmensidad de los campos, que es posible observar debido a esa "atmósfera candente" proporcionada por la luz del sol y en donde pueden estar tranquilamente las águilas.

Pero volviendo al primer cuarteto del segundo canto, es interesante destacar que el sol está dotado de una importancia sin límites, porque él habita en la "bóveda infinita", en una habitación sin límites; ahí él puede tener cualidades de "fuego abrasante, él está presente "en la inmensa extensión", está convertido en un ser vivo, tiene corazón: "el soberano elemento prolífico palpita". Es decir con esta metáfora se logra decir que ese soberano elemento es el sol y que gracias a todas las cualidades antes mencionadas va a poder manifestarse un amor prolífico. Además el poeta utiliza la prosopopeya para darle cualidades humanas al sol, pero antes enuncia cuatro metáforas, dos para hablar del cielo: "bóveda infinita", e "inmensa extensión"; y dos para el sol: "fuego abrasante" y "soberano elemento". Por tanto aquí aparecen enlazados los términos: vida, amor y eternidad, tanto en el cielo como en el campo. Estas voces particulares del primer soneto del Epitalamio, son las que van a dar el tema del mismo y se irán desarrollando a lo largo de todas las acciones y voces de la naturaleza.

Hay que destacar que las tres características: vida, amor y eternidad, conjuntan la idea de inmensidad, grandeza, magnitud y misterio.

Esta grandeza se denota en el esquema rítmico seguido por el poeta, ya que la acentuación regular en tercera sílaba, sexta y décima corresponde al endecasílabo melódico, cuyo uso es frecuente en los pasajes uniformes, como éste.

En este primer cuarteto, aparece la aliteración del fonema consonante oclusivo sordo /t/ en las palabras: "infinita", "abrasante", "extensión", "elemento" y "palpita" para hacer clara y abundante la presencia inagotable del calor.

Se manifiesta la aliteración de la consonante fricativa sorda /s/ en las palabras. "resplandece", "abrasante", "inmensa", "extensión", y "soberano", en la primera palabra para significar con ese verbo la presencia activa del resplandor del sol, en "abrasante" para decir que ese astro lo cubre todo con su luz; en "inmensa" para atribuirle más infinidad a su presencia; en "extensión" para enfatizar que la tierra, día con día, se acompaña de él y en "soberano" para enaltecer, finalmente, la figura del sol. En menor medida está la aliteración de la constante bilabial oclusiva sorda /p/ en los términos: "resplandece", "prolífico" y "palpita" para significar la extensión del calor del sol, para indicar

que en los campos hay movimiento y existen los sonidos de los animales.

Las metáforas están elaboradas con epitetos expresivos: "bóveda infinita": cielo sin límites "fuego abrasante" un calor permanente y duradero, en "inmensa extensión" es decir el campo, como el cielo también es infinito en su territorio y en él está "el soberano elemento prolífico"; el primer adjetivo para connotar que el sol tiene una suprema autoridad y es independiente; el segundo sirve para hacer énfasis en que con su calor y con ayuda de otros elementos naturales como el agua, el sol va a servir para hacer una tierra fértil.

En el segundo cuarteto se plasma:

**"La vida, como el alma de Afrodita,
todo lo enciende: al hongo en el pantano,
al ave y al cuadrúpedo en el llano
y en el huerto a la humilde bellorita." ⁶⁷**

Con esta segunda oración compuesta, por una oración yuxtapuesta y una segunda coordinada, también la acción verbal está en presente: "enciende", pero es importante saber que quien hace esa acción es " la vida", sustantivo que realzará el sentido y significación del poema, debido a que va a manifestarse la fuerza

⁶⁷ *ibid.* p.168.

de la actividad de todo ser y podrá notarse la presencia de la unión vital del alma y el cuerpo, ya que la vida, en comparación con el "alma de Afrodita", se enlaza con la excelsa divinidad griega, diosa del amor; además esa divinidad es la que simboliza el instinto propagador de la esperanza. Ella es la diosa representativa de la belleza, del amor y del placer, temas predominantes en este canto e indispensables para la vida.

El poeta no pudo elegir cualidad y expresión más pertinente que el "alma" de la diosa, porque ella es inmortal, es capaz de sentir e informar al cuerpo humano su esencia y existencia, por ello se puede seguir comparando la vida que nos mantiene hasta ahora, con el alma de aquella divinidad. En este segundo canto los adjetivos que lo nutren de viveza, y la comparación que está plasmada, hacen aún más extenso y completo el significado de existencia y vida. Aquí se une la esencia y fuerza de la vida con la grandiosidad e inmortalidad del amor, podría decirse que vida y amor se comparan para darle a esta unión una precisión y una importancia de existencia absoluta, también de inmortalidad y eternidad de las manifestaciones, que para todo ser vivo, no terminan ya que la vida, al ser cíclica, siempre es continua.

En "La vida, como el alma de Afrodita, todo lo enciende", los términos vida = Afrodita logran conjuntar el significado de que la vida es el amor y éste a su vez es el centro del universo, por

ello esos dos conceptos complementa la idea de riqueza de vida en el campo.

Se debe destacar que la vida sí se compra con Afrodita, pero es con su alma, porque el alma jamás muere, el alma es lo que permite seguir manteniendo a todo ser, aunque ya esté ausente, o muerto, pero aún así, con su alma se podrá presentar en tiempos futuros; porque según creencias religiosas, y esto con la vinculación de la creencia de *Othón*, esta unión de la idea de inmortalidad, el alma es la esencia de todo ser, es inmortalidad, y aquí la conjunción de vida-amor dan como resultado a la vida inmortal, porque tiene una esencia inacabable, ésta es su alma.

El "alma de Afrodita" le da a la vida una esencia espiritual, elevada y misteriosa. Ya que la vida y el alma unen sus significados para dar a entender que las dos tienen esencia de infinito misterio, y aunque pueden estar presentes en todo lugar, todos tratan de explicar su existencia y ésta no va a ser única, va a explicarse de distintas maneras, por ello surge el misterio. También aquí se encuentra la característica que le da a la vida un tono secreto, porque el alma es la esencia del hombre y ésta no se puede descifrar del todo, ella guarda misterio reservado que ha servido para su persistencia, porque ella es intangible, no tiene medidas, ni habla, por ello tiene un misterio, ese misterio de la vida que surge con la ayuda del amor, y aquí en este poema se realiza con la vida y el amor, pero también la muerte; sin embargo

siempre hay un anhelo dado por el puente existente entre el amor a la vida y la muerte con la esperanza de la resurrección.

Unida a esa idea, surgen los objetos directos, y se hace la enumeración de todo lo que va a nacer: "al hongo en el pantano, al ave y el cuadrúpedo en el llano y en el huerto a la humilde bellorita", así se puede ver que van a seguir subsistiendo la vida de esas plantas, aves y otros animales mamíferos, pero también en terrenos limitados la "humilde bellorita" podrá renacer para expresar su belleza ya sea con su color blanco, o ya porque tiene una forma simple y en ella se evoca la inocencia. Esa flor es elegante y discreta, por lo cual tiene la facilidad de resaltar en cualquier terreno.

Se debe destacar que aquí aparece un zeugma: el verbo en presente "enciende" sólo aparece al principio de la oración y posteriormente sólo se sobreentiende que las plantas y los animales podrán seguir manifestándose en la vida.

En este segundo cuarteto aparece la aliteración del fonema alveolar líquido /l/ y palatal /ll/ en: "alma", y luego en artículos simples y contractos: "lo", "al", "el"; en "llano" y en "bellorita", para dar más énfasis a la presencia de la vida. También es muy frecuente el fonema oclusivo /p/ en: "pantano", "cuadrúpedo", junto con el fonema dental /t/ en: "Afrodita", "pantano", "huerto" y "bellorita" lo cual matiza la presencia de esos elementos.

Al final se habla del epíteto propio "humilde bellorita" para realzar la actitud de la flor.

El esquema rítmico del cuarteto es variado, por lo cual se comprueba lo aparecido en los sonetos anteriores: la variedad acentual corresponde a la variedad de elementos naturales que se presentan; no obstante todos ellos se unen, así como el cuarteto se cohesionan por la acentuación constante en sílabas sexta y décima.

El primer terceto tiene una oración compuesta coordinada copulativa, que a su vez tiene dos oraciones, la primera es bimembre simple transitiva y la segunda es bimembre simple intransitiva. En él se manifiestan otras cualidades variadas propias de las plantas: una es el olor, y la otra la facilidad que ellas tienen en esta época para continuar subsistiendo: el retoñar.

**"Exhalan sus aromas penetrantes
el apio y la silvestre madreSelva
y el laurel odorífero retoña." ⁶⁸**

Es decir, otra vez aparece un verbo en presente, en tercera persona del singular, para decirnos que los aromas que despide: el "apio" y la "madreSelva", no son simples sino "penetrantes"; y el

⁶⁸ Ibidem.

"laurel" sobresale de entre ellas, porque él tiene una cualidad, la de contener su olor; ellos tienen una durabilidad profunda, aparece una contraposición con esas plantas. Significa que las tres plantas, apio, madreselva y laurel, van a tener la misma importancia por la cualidad de ser olorosas, por tanto el tamaño de ellas, sólo dará aspectos de su variedad. El apio es pequeño, muy verde; la madreselva se caracteriza por ser trepadora y extensa, las dos tienen flores y son comunes en los campos y en las selvas; ahora bien, además de que el laurel retoñe, también va a ser una planta olorosa y de mayor tamaño, con esto ya hay una trilogía de plantas que tienen entre sí la virtud de vivir y de emanar sus olores por esa extensión de tierra.

Lo que sí va a ser primordial en estas plantas es la perdurabilidad del color verde que da la esperanza en la vida y sobre todo en la naturaleza, en específico de la tierra, por tanto, el apio es siempre verde, la madreselva lo es también y es abundante, y el laurel va a significar perennidad, tanto para la tierra en donde esté, y como para la gloria de ella.

Para mencionar el tipo de actividad y propiedad de las cualidades y fenómenos que ocurren en el campo, ya que antes se habló de las propiedades y características del sol, ahora se habla de la importancia que va a tener la manifestación de la vida, de los lugares infinitos en donde se manifiesta y da la importancia del olor y color para la perdurabilidad de la misma vida.

En este primer terceto las aliteraciones de los fonemas alveolares vibrantes /r/ simple y /rr/ vibrante múltiple en: "aromas", "penetrantes", "silvestre", "madreselva", "laurel", "odorífero" y "retoña", y de la dental oclusiva /t/ en: "penetrante", "silvestre" y "retoña" se dan para hablar de las acciones o de los sentidos que las plantas pueden tener y que también irrumpen por todo el espacio del campo. Hay un zeugma porque en principio sólo se dice la acción de exhalar una sola vez y después esa acción se utiliza para todas las plantas. Se hace mención de tres epítetos propios en "aromas penetrantes", "laurel odorífero" y en "silvestre madreselva" para resaltar la importancia y las características propias de esas plantas.

Ahora, en el último terceto, aparece una oración bimembre simple transitiva, que por licencia poética no es copulativa como la conjunción que la encabeza pudiera prometer, con ella se hará mención de la música en el campo, y así quedará abierto el espacio propicio para el surgimiento de las bodas, aunque esto se desarrolle con más detalles en los dos sonetos de este segundo canto.

Por el momento se expresa:

**"Y, al balar de los hatos trashumantes,
en lo más escondido de la selva
tañe Pan su dulcísima zampoña." ⁶⁹**

⁶⁹ ibidem.

Para que la idea de armonía en la vida se pueda llevar a cabo en el campo aquí nuevamente aparecen los rebaños, que tienen la facultad de poder conducirse, según la época del año, a diferentes dehesas de invierno a las de verano y viceversa, aquí se cambian al verano y en este constante balar es característico de este poema, poder presenciar música con particularidades simultáneas: "los hatos trashumantes" balan y Pan tañe, hace tocar y deja escuchar, su zampoña dulce. Es decir, mientras los hatos balan, en un terreno puro y en el cual los hombres no pueden hacer daño a las criaturas, como por un fenómeno mágico y lleno de clasicismo el dios Pan, en ese momento hace surgir su música, propia para ese tipo de terrenos, es importante destacar que aquí surge otra expresión única de la naturaleza y podría decirse que se conjunta el alma de la naturaleza con la propia naturaleza, la primera con el contacto de la música y la segunda con el tipo de musicalidad que tienen los hatos.

Por tanto se puede deducir que, con el surgimiento de la música y con el contacto de los animales, las acciones simultáneas que se aprecian en este poema se expresan en los últimos tercetos de los sonetos y sirven para realizar la importancia de las acciones. La primera con la propiedad que tienen los hatos, andar de un espacio a otro, y la otra con el surgir de la música de Pan que sólo puede apreciarse en un terreno especial. Es interesante que las acciones señaladas, en el caso de Pan son con un verbo conjugado, y en el caso de los hatos son con un verboide. Esto

indica que existe una jerarquía; debido a que Pan es un dios y los hatos son el rebaño.

Esta musicalidad presente en ambos tercetos se descubre en el esquema rítmico, ya que los dos primeros versos de éste corresponden a un endecasílabo heroico con acentos en segunda, sexta y décima, el cual se utiliza para pasajes narrativos en los poemas; en cambio los cuatro versos restantes corresponden a la estructura del endecasílabo melódico.

En este terceto llama la atención de la utilización de las palabras escritas con /h/, por ejemplo en "hatos trashumantes" lo cual da la sensación de que esos "hatos" se mueven y al hacerlo surge la música, pero con la peculiaridad de que en ella hay un cierto aire o un espacio propicio para aprovechar el aire libre.

También es muy clara la aliteración de fonemas alveolares fricativos sonoros /s/, /z/, /c/ en: "hatos", "trashumantes", "más", "escondido", "selva", "dulcísimo" y "zampoña", esto con el fin de hacer armoniosa y conjunta la música surgida de las dos partes y para hacer más extensos los sonidos de la música. Los epítetos propios de "hatos trashumantes" y "dulcísima zampoña" también sirven para llenar de significación y espacio vivo a ese tipo de acciones.

Segundo soneto del segundo canto.

En el segundo soneto del canto segundo se habla, principalmente, de las nupcias entre las flores y de cómo los insectos participan en ellas.

Por tanto en el poema se va a tomar en cuenta todo el panorama que rodea a las flores cuando están celebrando su vinculación máxima.

Así el poema dice:

**"Son las bodas campestres de las flores.
Al beso del amor, antes latente,
estremece sus ondas el ambiente,
írguense los estambres tembladores." ⁷⁰**

La primera oración es bimembre simple predicativa, en ella el verbo ser aparece en la segunda persona del plural, así se inicia con la acción que realizan las flores, ellas están celebrando su matrimonio. Ya tenían preparado el ambiente para llevar a cabo su unión porque: "Al beso del amor, antes latente" se dice que ya estaba antes presente ese beso, y es que desde el primer soneto de este canto se mencionan algunas características que preparaban el terreno para que surgieran este tipo de oportunidades

⁷⁰ Ibid., p.169.

desarrolladas con amor: "el fuego abrasante del verano" que todo lo acompaña, y el "elemento prolífico" que todo lo acoge. Porque el sol tiene la capacidad de hacer prolifica la tierra, además el sol ya palpitaba; y "la vida, como el alma de Afrodita" expresa la conjunción máxima de la vida con el sentimiento más sublime e inentendible y complejo: el amor.

Así se podrán comprender mejor las siguientes palabras del cuarteto, para que las acciones de amor puedan seguir ofreciéndonos las características más importantes que las flores demuestran para esclarecer, dar y sentir amor..."estremece sus ondas el ambiente írgense los estambres tembladores" ⁷¹. El ambiente es campirano, tranquilo, armonioso y lleno de colorido, el cual ya muestra un ambiente amoroso, por lo cual ya presentaba características de amor, aunque parece que ese ambiente no estaba claro y presente, debido a que los elementos antes mencionados no hablaban abiertamente del amor entre las plantas, pero sí es coherente pensar que todos ellos ya estaban presentes para ayudar a que las flores pudieran manifestar su amor y para también llevarlo a cabo, porque gracias a que el ambiente hace temblar a los estambres, ellos pueden contagiarse de un ambiente prolífico y así podrán fecundarse. Todo lo anterior se pudo observar gracias a que aparece una oración compuesta

⁷¹ ibidem.

yuxtapuesta, conformada por dos oraciones, la primera es simple transitiva y la segunda es simple reflexiva.

Los insectos tienen una importante participación en las fiestas de las flores, ya que ellos son los que transportan el polen, aquí comparado con el metal más valioso, el oro, por lo brillante. Hay otra acción simultánea, ella surge cuando el viento, con sus movimientos , puede llevar por otros espacios los perfumes de las plantas:

**"Se impregnan los insectos zumbadores
en el polen de oro refulgente
y al par le lleva en su regazo ardiente
el viento grácil esparciendo olores." ⁷²**

Es decir, mientras los insectos pueden llenarse del polen, el viento con gran facilidad extiende los olores que las flores desatan y así se crea un ambiente armonioso y propicio para que los insectos realicen su labor con entusiasmo y con familiaridad con el ambiente.

Esta imagen es similar a la del soneto anterior en donde también la importancia era el olor del laurel.

⁷² Idlbem.

En el primer terceto, al principio hay sólo enunciados y posteriormente aparece una oración bimembre simple transitiva:

**¡Oh, céfiro!, ¡oh, abeja!, ¡oh, mariposa!,
¡con qué ansiedad tan pudibunda espera
vuestra llegada la naciente rosa!"⁷³**

Aquí se habla del deseo que, esperado con honestidad, muestra la flor que apenas va a nacer, así el viento suave, la abeja y la mariposa también podrán ser partícipes de bodas futuras. La honestidad mostrada por esos animales es importante, ya que en el campo existe la pureza y aquí, con los signos de admiración, se quiere destacar esa cualidad, porque a pesar de que el viento, la abeja y la mariposa estén ansiosos de que flores nuevas nazcan, ellos están esperando ese gran momento, pero aparece la honorabilidad para contrastar la precipitación con la tranquilidad .

Y para continuar, con las acciones del anterior terceto, en el último aparece una oración compuesta por dos oraciones subordinadas, y se enuncia:

**"Posad sobre su cáliz que el deseo
desflora, mientras canta primavera
los eróticos cantos de Himeneo."⁷⁴**

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ Ibidem.

Así se expresa que todos ellos puedan realizar sus acciones, en este terceto ya ha acontecido un importante y necesario lapso, ya las rosas crecieron; ahora sí las abejas y las mariposas, con la ayuda del viento suave, podrán posarse sobre ellas.

Mientras eso sucede aparece otra acción simultánea: debido a que al posarse los insectos en las hojas de las flores, las flores, con un ambiente de alegría y fecundidad, tienen un ambiente musical con lo cual se celebran las bodas, sólo que aquí es característico que este canto sea sensual y delicado para así favorecer el vínculo de las flores y así la naturaleza muestre otra más de sus acciones de fecundidad armónica.

Todo eso es demostrado con una gran prosopopeya continuada, elaborada con elementos pequeños y cotidianos: las flores, el viento y los insectos, sin ellos estas acciones no podrían llevarse a cabo.

En el primer cuarteto de este canto aparece la aliteración del fonema fricativo sibilante /s/, primero con otra acción en presente "son", posteriormente en: "bodas", "campestres", "flores", "beso", "antes", "estremece", "ondas", "irguense", "estambres" y "tembladores"; con el fin de hacer un ambiente musical en el cual las flores puedan llevar acabo sus nupcias; posteriormente aparece el fonema oclusivo dental /t/, muchas veces presente en los anteriores temas y en otras palabras como "latente", "ambiente"

para hacer un ambiente sólido y expresivo; puede notarse que el fonema alveolar vibrante simple /r/ también tiene una frecuente aparición ya explícita en todas las palabras anteriores, pero para resaltar la importancia de ese ambiente de unión se expresa en la idea básica que conforma todo este canto: "amor", palabra clave que empapa a todo el ambiente, que le da vibración suave a todos estos acontecimientos de nupcias. Por tanto se pueden advertir las constantes acciones de la naturaleza y del movimiento que se hace externo a todo el ambiente.

Ahora bien, los epítetos expresivos como: "bodas campestres" y "estambres tembladores" no hacen más que resaltar la concordancia del espacio que hace propicias esas acciones.

En el segundo cuarteto también es muy frecuente la aparición de los fonemas sibilantes: /s/, /z/, (este fonema es un alófono debido al fenómeno del seseo) y /c/: "insectos", "zumbadores", "regazo", "grácil", "esparciendo" y "olores" con esto se hace muy clara la participación resonante de los insectos; también es muy frecuente la aparición del sonido bilabial sonoro /m/ y del dental nasal /n/ en: "impregnan", "insectos", "zumbadores", "polen", "refulgente", "ardiente", "viento" y "esparciendo", todo ello para hacer propicio y suave el ambiente del amor, es una circunstancia llena de suavidad, tanto por la ayuda del viento, como por las acciones de los insectos y el desplazamiento perfumado de los olores. Aquí aparecen varios epítetos propios en "insectos

zumbadores", los insectos al volar hacen un ambiente sonoro; "oro refulgente", para destacar y ornamentar con valor impecable el polen de las flores; "regazo ardiente" para destacar la doble función acogedora que tiene el viento, primero al ayudar a los insectos en su misión y, en este caso, para ser el principal portador de los olores, los cuales son llevados con un ambiente maternal y caluroso, y también "viento grácil" que se une a la acción anterior para hablar de un viento suave y delicado propicio para los insectos.

En el primer terceto es frecuente la aparición del fonema alveolar vibrante simple /r/ y vibrante múltiple /rr/ en: "céfiro", "mariposa", "espera", "vuestra" y "rosa" para expresar el deseo apasionado de los insectos y del viento para posarse en las flores. Aquí es inconfundible la aparición de la anáfora por la repetición de la exclamación ¡Oh! al principio de cada sustantivo y, enfático en el primer verso para dar la resonancia precisa de la alegría y desesperación de los insectos por estar encima de las flores. Es evidente la necesidad de que aquí aparecieran dos epítetos expresivos en: "ansiedad tan pudibunda" para hablar de la hiperbólica ansiedad de los insectos y "naciente rosa" para decir que esa rosa apenas está naciendo, ella es muy joven, pero también está esperando que los insectos con la ayuda del viento ya lleguen a posarse en ella.

En el último terceto aparece frecuentemente la aliteración del fonema alveolar fricativo sonoro /s/, primero con el verbo en acción de imperativo "Posad" para designar las acciones de los insectos, posteriormente en la preposición "sobre", y en "cáliz", "deseo", "desflora", "mientras", "eróticos", "cantos", esto con el fin de designar que la acción de ansiedad ya se está llevando a cabo y que mientras eso sucede se escuchan los cantos propios para las nupcias.

Con el nombre clásico de Himeneo el poeta da vida y un espacio armonioso y propicio para que las acciones de amor puedan realizarse, es decir en este poema hay una prosopopeya prolongada, donde cada elemento actúa o bien todos ellos interactúan para realizar la unión de las flores, y que así la vida se vaya extendiendo. Gracias a que en todo el ambiente existe una sonoridad perfumada.

Toda esta sonoridad se expresa rítmicamente en los dos tercetos, en los cuales alternan los endecasílabos heroicos, acento en segunda, sexta y décima sílaba (el primer verso del primer terceto y los dos iniciales del segundo) dos melódicos, correspondientes al último verso del primer terceto (acento en segunda, cuarta, sexta y décima sílaba, y un endecasílabo a la francesa). Esta última variedad rítmica fue gustada por los modernistas.

Tercer soneto del segundo canto.

En el último soneto del segundo canto se habla principalmente del ambiente propicio para que se manifieste el amor, que ya desde antes se venía presentando; persigue dar a todos los espacios la oportunidad de convertirse en un ambiente, donde ese sentimiento, que surge cuando algo o alguien siente un especial afecto vivo, lleve a la inclinación especial hacia una cosa o persona; en este caso el amor se da entre los animales que siguen manifestándose de acuerdo a su instinto. Lo anterior puede darse porque la naturaleza entera se presta para demostrarlo en todos los ámbitos del campo. Así se dice:

**"Todo, al soplar las brisas tropicales,
mueve la sangre y todo a amar provoca.
Naturaleza entera es una boca
donde palpitan besos inmortales." ⁷⁵**

En este cuarteto aparece una oración compuesta coordinada copulativa, conformada por una oración simple transitiva. La segunda oración es simple transitiva. Aquí se puede observar la pasión y el sentimiento vivo y profundo del amor que tiene la cualidad de no morir nunca, ese amor va a estar presente en los campos donde, a pesar de que se manifiesta el amor en los animales, no parece haber límite para la realización de ese

⁷⁵ ibid.:170.

sentimiento. Hay una comparación al decir que los besos, la naturaleza y la boca son una misma y tienen la gran cualidad de ser eternos, por lo cual en este cuarteto, se puede apreciar el clímax de este canto debido a que la naturaleza aparece personificada.

En el segundo cuarteto hay una oración compuesta por dos yuxtapuestas y una coordinada copulativa, se hablará principalmente de cuáles y cómo son los terrenos propicios para que los animales manifiesten su amor y de esta manera puedan seguir subsistiendo en la naturaleza, que siempre guarda un equilibrio ecológico:

**"Requíébranse en la rama los turpiales,
lanzando su canción alegre y loca
y, en la cortante arista de la roca,
se acarician las águilas reales." ⁷⁶**

Aquí se dota a los animales de sentimientos, acciones y cualidades que sólo pueden poseer los hombres, pero ya minuciosamente observados en los animales puede resultar curioso, sin embargo, ellos también necesitan un ambiente propicio con características románticas y con esto lograr una armonía amorosa en los campos o selvas. Los espacios en donde

⁷⁶ ibidem.

se observan las acciones amorosas, no necesariamente tienen que ser terrenos planos o muy sensibles, sino dependiendo del hábitat de los animales, en este caso las rocas.

En el primer terceto aparece una oración compuesta por tres oraciones unidas por yuxtaposición y coordinación copulativa, con ella se expresa:

**"Tálamo de las tiernas golondrinas
es el aire, del tigre la espelunca,
del triscador ganado las colinas..."⁷⁷**

Otro lugar preeminente para que las golondrinas celebren sus bodas es el aire; las cuevas serán propicias para los tigres y las colinas para el ganado ruidoso; con esta enumeración se dan a conocer los diversos espacios en los cuales las criaturas que habitan el campo pueden llevar a cabo su proliferación, así sea en terrenos blandos, en las rocas duras o hasta en el aire.

Para terminar con la idea de ocupar la totalidad en los espacios propicios para el amor, y para demostrar que ese sentimiento tiene la cualidad de ser verdaderamente inmortal, en el último terceto aparece una oración compuesta coordinada que a su vez tiene una oración bimembre simple con ella se dice:

⁷⁷ ibidem.

**"Nada tu fuerza poderosa trunca,
pues, renaciendo tú de las rüinas,
¡oh, fecundante Amor, no mueres nunca!" ⁷⁸**

El sujeto tácito, al principio, no explícito, es el amor que es, fue, sigue y seguirá siendo inmortal, porque su verdadera esencia es un misterio, ya que es poderoso y nada podrá derribarlo y aunque parezca morir o no esté presente, él siempre está ahí y tiene la infinita cualidad de fecundar y además de que nadie puede terminar con su fuerza y poder.

En el primer cuarteto del último soneto del segundo canto, aparece clara la aliteración del fonema alveolar sibilante /s/ y /z/ en: "soplar", "brisas", "tropicales", "sangre", "naturaleza", "besos" e "inmortales". Para designar la totalidad de lo que invade el amor, para hablar de la inmortalidad y de la inmensidad del amor.

También aparecen epítetos expresivos: en "brisas tropicales" para designar un ambiente caluroso y fecundo; y en "besos inmortales" para hacer más enfático al gran espacio que la naturaleza le da la amor.

En el segundo cuarteto aparece la aliteración del fonema fricativo /rr/ vibrante múltiple en: "Requíébranse", "rama", "roca",

⁷⁸ Ibidem.

"reales", para dar esa fuerza al espacio de las rocas y para hablar de los animales que necesitan ese espacio. Hay epítetos expresivos en "canción alegre y loca" que es lanzada por los turpiales; en "cortante arista" para designar la cualidad física de la roca y en "águilas reales" para designar específicamente el tipo de águilas que se encuentran en ese lugar.

En el primer terceto aparece la aliteración del fonema interdental oclusivo /t/ en: "Tálamo", "tiernos", "tigre" y "triscador", para dar especificidad a los lugares en donde se lleva a cabo el amor de las golondrinas, del tigre y del ganado. Los epítetos expresivos en "tiernas golondrinas" sirven para hablar de golondrinas nuevas y en "triscador ganado" para hacer más enfática la cualidad del ganado .

En el último terceto de este segundo canto, aparece la aliteración del fonema alveolar nasal /n/ y del fonema bilabial sonoro /m/ en: "nada", "trunca", "renaciendo", "ruinas", "fecundante", "amor", "mueres" y "nunca". para hablar de la inmensidad del amor y darle una resonancia universal.

También hay epítetos expresivos en: "fuerza poderosa" para hacer más énfasis en el término de fuerza.

Nuevamente el esquema rítmico nos refrenda el carácter polirrítmico de la composición; no obstante son importantes el

primer cuarteto del verso, donde predominan los endecasílabos sáficos, acento en cuarta, sexta y décima sílaba, propios para las expresiones de lirismo, y los dos versos finales del último terceto, en los cuales el ritmo del amor, su fuerza, y la pasión que lo impele aparecen matizados por la aparición de cláusulas trocaicas:

___ / / _ / / _

/ _ / / _ / / _

Canto III. Elegía

El canto tercero lleva por nombre "Elegía" y por ello canta a la muerte pasajera de toda la naturaleza; los factores que participan en ella son en primer lugar: el otoño, que aparece de manera muy general, éste se deja ver en los primeros versos del soneto. Aquí se anuncia la tristeza y la soledad del paisaje, causada porque:

**"no queda ya ni un resto de verdura,
ni una brizna de hierba, ni un abrojo." ⁷⁹**

El viento y el frío son los factores naturales que están terminando con el verdor.

En segundo lugar es el invierno crudo, éste puede verse en el segundo soneto:

**"En las regiones de aquilón desata
su furia y con fragor se precipita,
sin cesar, sin cesar escarcha y llueve;" ⁸⁰**

⁷⁹ Ibid., p:172.

⁸⁰ Ibidem.

Aquí el viento es más frío y severo y la nieve, poco a poco, va cubriendo los campos. Ya en el tercer soneto el invierno se recrudece y la nieve lo cubre todo.

**"Si tan helada soledad impera
en el mar, en la tierra y en el cielo,
si ya no corre el límpido arroyuelo
ni se mece el rosal en la pradera," ⁸¹**

Todo el campo y sus habitantes manifiestan una muerte total, semejante a la del hombre cuando muere, sin embargo, antes tuvo que dejar alguna semilla sembrada, ésta continuará, también, dejando vida, para que así se continúe con el ciclo vital:

**";ah! no pensemos que la vida muera:
amortajada con su blanco velo,
bajo la opaca crústula del hielo
una inmortal resurrección espera." ⁸²**

⁸¹ ibid, p:173.

⁸² ibidem.

Primer soneto del canto tercero.

En el primer cuarteto del soneto uno, como los caminos ya están enredados y confusos, se refleja el atardecer y todo muestra una soledad imperante:

**"En la intrincada senda, y en el rojo
peñón, y en la monótona llanura,
no queda ya ni un resto de verdura,
ni una brizna de hierba, ni un abrojo."** ⁸³

Con esta oración impersonal coordinada copulativa, que denota negación, se dice cómo ahora va a empezar a mostrarse el panorama triste y desolado de todo el paisaje, ya en los caminos enmarañados y secos, ya en los lugares rocosos y tardíos y en los campos solitarios, porque así parece enumerarse la vida de las personas de la tercera edad, cuando reflexionan y se dan cuenta de que, ya han perdido su lozanía, ya sus fuerzas están acabando, todo en ellos avanza hacia el decaimiento físico. Tomemos esta característica triste del paisaje como la de un todo, sinónimo de vida acabada: la naturaleza entera es una alegoría similar a la de la vida de un hombre, cuando se da cuenta de que en su vida ya no hay esperanzas de seguir permaneciendo por más tiempo en la tierra, ya que su vida va declinando y sabe que tarde o temprano dejará de existir.

⁸³ Ibid. p.171.

En el segundo cuarteto se menciona sólo lo que quedó de esa vida próspera:

**"Tan sólo cuelga su último despojo
la seca hidra de la tapia oscura,
bajo la cual el ábrego murmura
y crujen las hacinas del rastrojo." ⁸⁴**

Ahora sólo se podrá admirar el paisaje seco presente en los terrenos, ahí sólo va a estar el viento, y las yerbas dejarán oír sus ruidos. Esta acción enfatiza más con esa oración compuesta. La primera es la principal, la segunda subordinada de ésta y la tercera se une a esta última por medio de un nexos copulativo, con la cual se refleja la tristeza que ahora predominará en el paisaje y los ruidos áridos que surgen de él. Estos ruidos se pueden apreciar gracias a que esos elementos del campo pueden tener características humanas y ejecutan acciones similares a las de los humanos ... "el ábrego murmura/ y crujen las hacinas del rastrojo", esto gracias a que aquí el poeta se vale de la prosopopeya, pero también cobran un efecto inmediato, sobre nosotros los lectores, nos hacen sentir vivas esas acciones que surgen con los elementos naturales de los campos secos gracias a que aquí se utiliza la aliteración del fonema /t/ vibrante simple.

⁸⁴ Ibidem.

En el primer terceto se empieza a manifestar el frío en la gran totalidad de los campos en los cuales:

**"Viene la tarde cenicienta y fría
y una desolación abrumadora
se extiende sobre el monte y la alquería." ⁸⁵**

Con esta oración compuesta coordinada, la primera y la segunda son simples intransitivas; con ellas se trata de abarcar la totalidad del paisaje. Además aquí se deja apreciar una sensación de angustia que ocupa todo, en donde habita solamente la naturaleza y los hombres que se dedican al trabajo del campo.

En el último terceto se nota la ausencia de la vida:

**"Nada se oye vivir. sólo en la hora
del declinar tristísimo del día,
la parda grulla en el erial crotora." ⁸⁶**

Esa ausencia de la vida se hace explícita en la primera oración unimembre, la cual da el sentido de que ya no hay vida en los campos; sin embargo aparece posteriormente el adverbio "sólo" el cual dará un hallazgo de vida que se presenta en el atardecer y en donde aparece una criatura que tiene un color triste, semejante al que tiene el campo en esa época del año, además el

⁸⁵ ibidem.

⁸⁶ ibidem.

ave emitirá ruidos. Con la segunda oración adverbial se anuncia perfectamente la tristeza del campo acompañado de criaturas que sólo pueden estar presentes en ese momento, cuando todavía hay luz aunque ésta ya esté terminando, por ello el ave dejará escuchar su crotozar y con ello la sensación de vida y luz estará permanente, pero también podemos darnos cuenta de que ya va a terminar.

En cuanto al aspecto fonético, es interesante notar que con la soledad que ahora predominará en los campos, ya no aparecerán fonemas sibilantes, sino que serán sordos.

En este soneto los fonemas que van a prevalecer son: /r/ vibrante simple y /rr/ vibrante múltiple, éstos servirán para reflejar la sensación de rigidez que habita en el campo.

En el primer cuarteto aparecen las voces: "intrincada", "rojo", "llanura", "resto", "verdura", "brizna", "hierba", "abrojo"; con este paisaje y fonemas recurrentes se nos remite a un lugar seco, enmarañado, pero también a proporciones de tierra que no tienen ninguna característica en particular, sino que son siempre iguales, lo cual a la luz de la vida del hombre se presenta en su etapa de la vejez, cuando se hace diversas preguntas que lo conducen a sentirse solo y se da cuenta que la vida para él empieza a declinar; también se refleja un ambiente en donde está presente la puesta del sol, la cual se percibe con el color vivo y

encendido tanto del cielo como el que se refleja en la tierra. También en el campo ya no va a haber ninguna planta verde, es decir no quedará nada que de vida al paisaje.

En el segundo cuarteto están las siguientes palabras: "hiedra", "oscuro", "murmura", "crujen", y "rastrojo", vocablos en que también son recurrentes los fonemas antes mencionados y que nos presenta los vestigios del verdor de las plantas, además nos transporta a un lugar sombrío, ya es ese ambiente el que está presente en esos momentos, en los cuales ya sólo el viento cobra una cualidad de actitud humana, para que así las "hacinas del rastrojo" puedan emitir ruidos ásperos.

En el siguiente terceto también es frecuente la aparición del fonema mencionado: "tarde", "fría", "abrumadora", "sobre" y "alquería". Aquí ya se indica un tiempo, el atardecer, el cual va a tener la cualidad de estar helado, además de aquí se desprende la angustia del paisaje que se puede transmitir gracias a la intervención del "yo poético", el cual transmitirá un desconsuelo al paisaje en su totalidad, ya no sobre el campo habitado por animales y plantas, sino también por el que habitan los hombres que se ocupan de los trabajos de la tierra.

En el último terceto también es frecuente el fonema antes mencionado en: "vivir", "hora", "declinar", "tristísimo", "pardo", "grulla", "erial" y "crotora", con estas expresiones se quiere

designar una soledad infinita, contrastada con la presencia de un ave que emite ruidos, y con esto hacer que el campo no muera del todo. Sin embargo el poeta quiere expresar la muerte de la naturaleza con una antítesis: "nada se oye vivir", también está aquí presente el tiempo, cuando el día y también la naturaleza ya perdieron toda la luz que podría darles vida, y en cambio ahora se presenta la agonía del día y en ella estará presente "la parda grulla" quien se identifica con el color entristecido de ese momento, sin embargo ella es la que va a dar una cualidad de vida en el campo gracias a la especie de canto que emite el "crotozar".

Parte del ambiente desértico del paisaje lo da el fonema /t/ que en el primer cuarteto aparece en: "intrincada", en "monótona" en "resto", para emitir al paisaje esa sensación de aridez, aparece la hipérbole para mencionar lo restante del paisaje que ahora ya todo va a estar seco en forma uniforme.

También aparece el segundo cuarteto en: "tan", "último", "tapia", y en "rastroy", para hacer marcada referencia a las plantas secas que ahora cubren los campos.

En el primer terceto aparece ese fonema en: "tarde", "cenicienta", "extiendo" y "monte"; para reflejar un paisaje seco y sombrío.

En el último terceto aparece en: "tristísimo", y "crotora", para hablar del reflejo del día y para mencionar, que aunque con un color triste, exista la vida.

En este soneto el ritmo es variado, aun cuando se nos presentan acentos constantes en sexta y décima sílaba, y un endecasílabo heroico al finalizar el segundo cuarteto.

Es necesario mencionar que el sentido general de este primer soneto nos prepara para apreciar la muerte en el paisaje; este tema no sólo se va a desarrollar en el "Poema de vida", canto tercero, de *Manuel José Othón*, sino que él lo dice con otras palabras y con otro título en "Nostálgica", pero con el mismo sentido: la muerte del paisaje. He aquí un fragmento de "Nostálgica".

**"En estos días tristes y nublados
en que pesa la niebla sobre mi alma
cual una losa sepulcral, ¡ay! cómo
mis ojos se dilatan
tras esos limitados horizontes
que cierran las montañas,
queriendo penetrar otros espacios,
cual en un mar sin límites ni playas.
¡Pobre pájaro muerto por el frío!
¿Para qué abandonaste tus campañas,**

tu cielo azul, tus fértiles praderas
y viniste a morir entre la escarcha?...
¡Oh, mi naturaleza azul y verde!,
¿dónde están tus profundas lontananzas
en que otros días engolfé mi vista,
anhelante de sombras y ráfagas?
¿Dónde están tus arroyos bullidores
tus negras y espantosas hondonadas
que poblaron mi espíritu de ensueños
a los hondos abismos lo arrojaban?..."⁸⁷

En ese fragmento es peculiar ver cómo *Othón* se adueña del paisaje, lo hace suyo y le transmite vida y sentimientos humanos, para que así puedan cuestionar al paisaje y para indagar en dónde quedó su alegría.

En el "Poema de vida" lo anterior adquirirá matices diferentes, y para ello se sirve, en este primer soneto del canto III, y después se sirve de diversas figuras retóricas.

Para seguir reafirmando que el paisaje ya quedó sin verdor, el poeta emplea epítetos propios, los cuales están presentes en el primer cuarteto: con "intrincada senda" se nos presenta un camino enmarañado, desordenado y seco; en "rojo peñón" con esta frase

⁸⁷ *Ibid.* p.90.

se pueden contrastar dos sentidos expresivos, el primero para marcar un color vivo, encendido, pero con la segunda idea, queda apagado con el color de las peñas, oscuras, duras y frías, también se utiliza esta designación para emitir una imagen de contraste natural, en donde ya no va a haber verdor y además se anuncia el atardecer. En "monótona llanura" se habla de que ahora y por un buen tiempo, así estará el paisaje, estático, solo, sombrío y crudo, porque así es como se torna el panorama del campo, el otoño ha de recrudescerse más con el frío del invierno. Es importante destacar que aquí aparece una enumeración de lo que ya no hay: "verdura", "ni una brizna de hierba" y "ni un abrojo", aquí se utiliza una hipérbole, ya que el abrojo no muere completamente con el frío del invierno, pero el efecto de resequedad y nostalgia en el campo se da gracias a que se utiliza la prosopopeya y con ello las plantas podrán tener vida.

En el segundo cuarteto se menciona al "último despojo", es decir, con un epíteto expresivo se aprecia el resto de lo que queda de un arbusto que fue exuberante y que ahora está seco; en "seca hiedra" se hace más enfática la situación actual de esa planta, y seguramente del resto de los arbustos que ornamentaban las campiñas, con ese epíteto propio se designa el color que ahora permanecerá en los campos; con el epíteto expresivo "tapia oscura" se alude al lugar que antes estaba alegre por el adorno del verdor y que ahora sólo está abandonado y en penumbra.

Es interesante notar que cada cuarteto termina con descripciones muy claras, en las cuales se logra conjuntar el significado de todos los términos, que precisan esa muerte plasmada en el paisaje a través del sentimiento humano en donde sólo la vida de algunos elementos de la naturaleza, como es el aire o los restos de las yerbas secas, pueden adquirir vida propia y pueden quejarse, gracias al recurso de la prosopopeya:

**"Tan sólo cuelga su último despojo
las seca hiedra, de la tapia obscura,
bajo la cual el ábrego murmura
y crujen las hacinas del rastrojo." ⁸⁸**

En ese cuarteto existe una antítesis, ya que con todas las expresiones anunciadas se puede sentir la muerte del paisaje, pero aquí los significados se van contraponiendo.

En el primer terceto aparece el epíteto doblemente expresivo "tarde cenicienta y fría", por lo cual se atribuyen a la tarde las significaciones de ser gris, triste, melancólica, solitaria y a pesar de ello está tranquila; en "desolación abrumadora" se habla de una ruina que oprime a toda la campiña y sobre el "monte y la alegría", aparece otra descripción breve, pero a la vez extensa, ya que no sólo toma en cuenta los campos cubiertos de árboles y

⁸⁸ Ibid. p:171.

plantas variadas, sino también el hábitat del hombre, en donde puede guardarse de los trabajos que desempeñe en el campo.

En el último terceto se hace más clara la soledad debido a que el día va declinando, ya que es la hora del "declinar tristísimo", es decir cuando el día ya está caducando y sucede de una manera sombría y nostálgica; por último aparece el epíteto expresivo "parda grulla", para expresar la presencia de ese animal que conjunta su color triste y opaco al de la naturaleza que retrata la muerte del verdor y por tanto de la alegría.

Soneto segundo del canto tercero.

En este segundo soneto se mencionará principalmente la tristeza en la totalidad del paisaje, ella es ocasionada, primero por la soledad, luego por el viento frío y por último por la presencia total de la nieve.

En el primer cuarteto aparece una oración unimembre, y la exclamación sirve para hacer vivo el sentimiento de la tristeza que ahora imperará en los campos, y también se percibe la inmensidad del sentimiento de soledad que allí existe; lo cual se puede percibir con la segunda oración del terceto, una oración compuesta coordinada copulativa, la primera es bimembre simple reflexiva y la segunda es bimembre simple transitiva:

**"¡Qué tristeza tan honda en el paisaje!
Del norte frío al destructor aliento
suspendióse en el campo el movimiento
y gimieron los troncos y el ramaje." ⁸⁹**

Aquí está presente el "yo poético" lo cual hace aparecer en el paisaje una cualidad de angustia, el espectador califica al frío como el culpable de la muerte en el campo y que los árboles aparezcan heridos por el mismo. Este sentido se puede enfatizar y

⁸⁹ ibid. p.172.

prolongar debido a que la idea se plasma con una oración compuesta coordinada copulativa.

En el segundo cuarteto se hace una explicación amplia de lo que hacen algunos elementos del campo.

**"Ya no hay nidos, ni cantos, ni follaje,
no se escucha un murmurio ni un acento
y apenas, junto al lago tremulento,
se oye graznar al ánade salvaje." ⁹⁰**

En la primera oración impersonal, se habla por medio de un vocativo, se hace una descripción absoluta de la soledad y la ausencia de la vida en los campos, sin embargo aparece una idea de presencia de vida: "apenas", es decir, hay algo que le sigue transmitiendo vida y esperanza a la naturaleza, lo que revela esperanza, armonía y deseo de continuación de vida en el campo, por ello aparece un ruido emitido por una criatura que habita ese campo frío, esta es una ánade "salvaje", la cual, por tener cualidades y características específicas, es capaz de vivir en ese ambiente y resistir el frío. Lo ya dicho se reafirma en virtud de la segunda oración, la cual es compuesta, lo que nos permite captar la sensación de continuidad en ese paisaje desolado.

⁹⁰ Ibidem.

La anterior descripción agobiadora, en el paisaje, es notoria gracias al uso de la figura retórica llamada alusión, pues ésta, como su nombre lo indica, alude a la vida y al amor que contemplábamos en los cantos antecedentes. El tono nostálgico del paisaje se atenúa cuando aparece el graznido del ave que está junto al agua que se estremece por el frío del invierno.

En el primer terceto se habla del éxtasis que se presenta en esta época del año, por lo tanto la presencia del frío y la nieve van a ser más crudos.

**"En las regiones do aquilón desata
su furia y con fragor se precipita,
sin cesar, sin cesar escarcha y llueve; " ⁹¹**

En estos versos se nos presenta un retrato de los lugares en los cuales la vegetación ya no aparece, sólo aparece el frío que surge del norte y además se presenta con una fuerza arrebatadora y estruendosa; ese frío y el viento van a manifestarse de manera continua gracias al uso de la repetición.

El espacio que existe entre el terceto anterior y el último de este soneto, sirve para relacionar la temporalidad de la acción de la nieve.

⁹¹ Ibidem.

**"mientras inmensamente se dilata
desesperante, trágica, infinita,
la sepulcral blancura de la nieve." ⁹²**

La oración del segundo terceto es bimembre simple reflexiva, con ella se puede ver la extensión clara de la nieve y la permanencia de la misma, se debe destacar que aquí hay una sobreadjetivación, es decir, no sólo se habla de la nieve con una idea que signifique vida en el campo, con la cual el color blanco demostraría la vida, sino todo lo contrario: aquí hay nieve con características de "sepulcral blancura", y con esto se expresa ese ornamento que connota la muerte y la soledad, esa nieve no será fugaz, sino perdurará, parecerá inacabable, por ello se le califica de "desesperante", con la idea de impaciencia y eternidad, también es "trágica" por que es la causante de la muerte del verdor y le da al campo características de conmovedor y triste; también se le denomina "infinita" porque su presencia, en esa época del año, tal parece que no tiene fin, por lo cual se hace alusión a que ella puede aparecer en cantidades infinitas y excesivas. Con las anteriores características, con los adjetivos y con la idea concreta que la nieve tiene aquí, se puede decir que ella está en su máxima representación y que el invierno es la muerte de la naturaleza, muerte cíclica, debido a que la vida vuelve a continuar. Es aquí el mejor momento para mencionar la

⁹² ibidem.

similitud de este paisaje, retratado por *Othón*, con la semejanza que existe con la vida del hombre debido a que éste cuando llega a una edad avanzada, sus canas le cubren la cabeza, sus fuerzas van decayendo y sabe que pronto dejará de existir, pero seguramente ese hombre ya estará dispuesto a morir tranquilo, debido a que ya ha dejado descendencia y con ello siga la permanencia de la vida.

Para que el efecto de nostalgia y soledad estén muy claros, el poeta hace uso de la aliteración de fonemas como el bilabial /m/, el alveolar nasal /n/ y el dental /t/, los cuales figuran en el primer cuarteto y son: "tristeza", "tan", "honda", "norte", "destructor", "aliento", "suspendióse", "campo", "movimiento", "gimieron", "troncos", y "ramaje". Estos fonemas, a pesar de ser sonoros, aquí cumplen una función especial, debido a que la mayoría de ellos está junto al fonema oclusivo, sordo /t/, por tanto el efecto que produce es de detenimiento de cerrazón, de pasividad y de lo estático en la naturaleza.

Además con esos vocablos se intensifica la soledad que es ocasionada por el frío, el cual es capaz de producir que no se mueva ya nada.

En el segundo cuarteto vuelven a prevalecer esos mismos fonemas, pero también figura el fonema: alveolar /r/ vibrante simple y el fonema fricativo, dental, sibilante /s/, en principio para

enumerar lo que no hay, posteriormente para hablar de un ruido: "nidos", "cantos", "escucha", "murmurio", "acento", "apenas", "junto", "tremulento", "graznar", "ánade", "salvaje". Aquí se hace completa la enumeración de lo que ya no prevalecerá en los campos, por tanto, sino hay en donde puedan crearse los nidos, tampoco habrá ningún hallazgo de la presencia de los mismos, es decir no habrá cantos, ni tampoco flores; sin embargo aparece una pequeña esperanza de vida con la cual podemos ver que ahí, en ese lugar solitario sí hay un ave que habita esos campos fríos, y que ya por su condición y por sus características de ser "salvaje", puede resistir ese tipo de ambiente.

En el primer terceto también aparecen los fonemas /r/ y /s/ en: "regiones", "aquilón", "desata", "furia", "fragor", "precipita", "cesar", y "escarcha", aquí para hablar con más fuerza de la aparición del frío, el cual ya no sólo va a sentirse, sino que su presencia va hacer física con la nieve, y con la imagen aquí dicha, va a ser inacabable.

El ritmo de este terceto es variado, aunque es notoria la estructura regular del último verso, en el cual, mediante una cláusula dactílica y tres trocaicas: __ / __ / _ / _ / _ se crea el ambiente de la nieve eterna.

Ya en el último terceto también son frecuentes los fonemas: bilabial /m/, nasal /n/ dental /s/ y /t/, el alveolar /r/ vibrante simple

en: "mientras", "inmensamente", "dilata", "desesperante", "trágica", "infinita", "sepulcral", "blancura" y "nieve", con ello se hace más clara la presencia de la nieve, ya que ésta ocupará y cubrirá la extensión del campo, tal parece que no por instante breve, sino que se será perdurable por un buen tiempo, ya que su efecto, proyectado por el yo poético, es interminable.

El esquema rítmico de este último terceto es muy regular, se trata de un endecasílabo sáfico, con acentuación en cuarta, sexta y décima sílaba. Este ritmo es sumamente utilizado en las composiciones líricas.

Y ahora para completar el sentido de las expresiones de cada frase, es importante hablar de las figuras retóricas. Es relevante mencionar que en este segundo soneto, lo primero que aparece es una figura patética, por lo cual se expresan con cierta excitación, los efectos vehementes que el poeta transmite y hace convertir a la naturaleza y por ello utiliza la exclamación "¡Qué tristeza tan honda el paisaje!" en ésta se expresa el vivo sentimiento de la realidad del paisaje en invierno.

También aparecen los epítetos expresivos en "norte frío" y "destructor aliento", para que con ellos se haga enfática la presencia rígida del frío y de lo que se causa con él. La prosopopeya aparece para complementar el significado real de lo que sucede en los campos "gimieron los troncos y el ramaje", es

decir ellos, como los hombres, tienen el efecto de sentir y sufrir los efectos que produce el frío.

En el siguiente cuarteto se hace una descripción, la cual nos muestra la soledad en los campos y la ausencia del verdor:

**"Ya no hay nidos, ni cantos, ni follaje,
no se escucha un murmurio ni un acento
y apenas, junto al lago tremulento,
se oye graznar al ánade salvaje." ⁹³**

Existe una hipérbole, ya que al principio se dice que ya nada existe, sin embargo aparece una antítesis total porque irrumpe la presencia de un ser vivo: "y apenas junto al lago tremulento, se oye graznar al ánade salvaje".

En los dos últimos versos existen dos epítetos expresivos en: "lago tremulento" y en "ánade salvaje", ellos para adjudicar la propiedad de cada elemento y reflejar así sus cualidades físicas, el primero, tembloroso y el segundo, gris como el color del resto del paisaje.

En el primer terceto hay otra descripción del mismo y se dice en dónde sucede y cómo es:

⁹³ *ibidem*.

**"En las regiones do aquilón desata
su furia y con fragor se precipita,
sin cesar, sin cesar, escarcha y llueve; " ⁹⁴**

También aparece la prosopopeya, la cual nos dice cómo es ese frío, el cual demuestra enojo y enfurecimiento. Gracias a la repetición de: "sin cesar, sin cesar escarcha y llueve", la nieve ahora ya no va a dejar de caer, se quedará en perpetuo movimiento, llenará los campos como cuando aparecen las lluvias.

En este soneto sin duda se habla de la presencia importante de la nieve, la cual termina con la armonía de la vida de la naturaleza que antes existió y que por la presencia violenta del frío dejó de presentarse.

⁹⁴ ibidem.

Tercer soneto del canto tercero

En el último soneto de este tercer canto está muy clara la presencia de la muerte en toda la naturaleza, sin embargo aparece un marcado misterio que posteriormente termina en la esperanza, en el renacer de la vida.

En el primer cuarteto se puede presenciar que la nieve lo ha cubierto todo, ya se hizo más extensa, en él aparece una oración compuesta subordinada.

**"Si tan helada soledad impera
en el mar, en la tierra y en el cielo,
si ya no corre el límpido arroyuelo
ni se mece el rosal en la pradera," ⁹⁵**

En este cuarteto se habla de los tres planos absolutos de la tierra, donde cada uno de ellos tiene características peculiares; sin embargo todos están unidos por la soledad infinita, es decir en ellos ya no hay ninguna especie de vida, ninguno de ellos tiene compañía y hay que ver que ellos conjuntan la armonía cósmica. Hay que mencionar que de ellos se ha venido hablando en todo el "Poema de vida", en donde se refleja la vida misma del hombre en relación a su naturaleza, la cual está llena de alegrías, fantasías, anhelos, sueños, esperanzas, fracasos y muerte; sin embargo esos

⁹⁵ *ibid.* p.173.

planos ahora están quietos, y en ellos no se puede percibir alguna presencia de vida.

El primer cuarteto la idea de lo que se dice queda inconclusa, y por tanto esa idea va a plasmarse en el segundo cuarteto por medio de otra oración subordinada.

**"¡ah! no pensemos que la vida muera:
amortajada con su blanco velo,
bajo la opaca crústula del hielo
una inmortal resurrección espera." ⁹⁶**

Es con una exclamación "¡ah!" con la que se continua la idea, con ella aparece una llamada de atención, para decir: un momento la vida no ha muerto por completo; aquí aparece la esperanza plasmada para que la vida surja. Es característico del poema entero que las ideas y significados se vayan conjuntando y que vayan adquiriendo más importancia, por tanto: vida-amor-naturaleza-colorido-armonía-ploliferación-sequía-soledad-muerte-esperanza de vida, son conceptos que semánticamente se relacionan ya que cada uno forma la idea concreta de cada canto y se reúnen al final para afirmar que la vida no muere en su totalidad, porque ésta no puede desaparecer aunque se descubra con la imagen de estar "amortajada con su blanco velo", y con

⁹⁶ ibidem.

esto también aparece otra cualidad diferente que se le da a la nieve.

En el siguiente terceto se plantea un cuestionamiento relacionado con la concepción de la muerte y con el origen de la vida.

**"Mas ¿quién puede escuchar las misteriosas
voces que eleva en místico murmullo,
el más oculto seno de las cosas?"⁹⁷**

Con esta oración subordinada se plasma una interrogación, ya que en el cuarteto anterior apareció la palabra "inmortal" y ésta conlleva en su significado la grandiosidad y amplitud que encierra la idea de la vida y la de su propia armonía, pero en este primer terceto se encuentra una interrogante la cual tiene la clave del misterio de la vida, de la naturaleza y de la misma creación de la poesía, de lo que hace humanos a los seres, porque aunque *Manuel José Othón* ha decidido hablar de los aspectos de la naturaleza campestre y como dice *Amado Alonso*: "Aun en los casos en que el poeta arranca de su concepción práctica del mundo, el espíritu creador vuelve sus ojos hacia ella, y de su total composición elige ciertos rasgos valiosos y ahonda en otros

⁹⁷ Ibidem.

puntos buscando nuevos valores" ⁹⁸, esto en relación a que *Othón* decidió darle a su pensamiento una forma única, en este caso el soneto, para hablar de las cualidades de la vida de la naturaleza y la de la vida de los hombres. En esta manera de plasmarla hay expresiones sólo propias del autor, sus significados son de ese paisaje y de la manera como lo retrata, los ritmos, que se utilizan en el poema se adhieren a la forma única de hacer una naturaleza con diferentes características, por lo cual logra plasmar el misterio de la vida, que hasta nuestros días no se ha podido descifrar por completo. También aquí está reflejado el misterio de las actitudes humanas y de las cosas inanimadas, porque ellas aun no teniendo voz, tienen características especiales, éste es el caso de la naturaleza entera, porque con *Othón* se transforma, toma vida propia y comparte el mismo misterio con la trayectoria de la vida del hombre.

Por todo lo anterior se cree, que la interrogante de ese terceto acude a una explicación que solemos adjudicarla a algún mito, debido a que atribuimos el origen del mundo a alguna divinidad o a un acontecimiento que la explique. Cabe mencionar que aquí se hace alusión al aspecto mítico y por ello retornamos a *Dámaso Alonso* para hacer la relación inmediata con el "Poema de vida": "La forma poética es un complejo de complejos y la poesía, la naturaleza y dios son misterios como la complejidad de

⁹⁸ Amado, Alonso, Seis calas en la expresión poética, p.396.

ella" ⁹⁹ por ello para resaltar la esperanza y el misterio de la vida, el último terceto dice:

**"Nada sucumbe: el escondido germen,
la crisálida envuelta en su capullo,
la célula y el grano...; todos duermen! " ¹⁰⁰**

Es decir los elementos de la naturaleza, ya sean semillas, ya insectos, ya diminutas partes de un todo, ya animales o plantas, están esperando renacer para volver a la vida que los espera. Aquí cabe mencionar la relación de la vida de la naturaleza, con la vida del hombre, ésta siempre se renovará con las nuevas generaciones que están ansiosas por vivir, sólo que antes tienen que prepararse.

En este último soneto prevalecen los fonemas: el dental /s/, el alveolar /r/ vibrante múltiple y el /r/ vibrante simple, el palatal líquido /l/ y el bilabial /m/ en: "helada", "soledad", "impera", "mar", "tierra", "cielo", "corre", "límpido", "arroyuelo", "rosal", y "pradera", para hacer más patente el significado de la soledad, del frío que permanece y hace que no haya movimiento en el paisaje.

⁹⁹ Alonso, Dámaso, Poesía española.

¹⁰⁰ Othón, Manuel José, Poemas rústicos. p:173.

En el siguiente cuarteto, además de los anteriores fonemas, también prevalece el fonema interdental /t/: "pensemos", "muera", "amortajada", "blanco", "velo", "crústula", "hielo", "inmortal", "resurrección", "espera". Con el fonema "r" vibrante múltiple se logra dar la fuerza del renacer de la vida y para decir que abajo del hielo está presente la vida, pero antes se da un sentido tranquilo de la muerte de la vida, como aceptándola: "vida", "blanco" y "velo".

En el primer terceto, aparte de aparecer el fonema /r/ vibrante simple y bilabial /m/, aparece el dental /s/ y /t/ en: "oculto", "seno", "cosas", para que con ello se hable de esos sonidos que se escuchan, pero que no son claros y por lo tanto tienen cierto misterio ya que también están unidos a una divinidad, a la unión de la creación.

En el último terceto aparecen los mismos fonemas en: "sucumbe", "escondido", "germen", "crisálida", "envuelto", "célula", "grano", "todos", y "duermen", para hablar de esa esperanza de una vida que impera en la tierra, pero que sólo le hace falta el momento propicio, la llegada del calor para que vuelva a despertar y obtenga otra vez su vida normal.

En cuanto a las figuras retóricas, en este último soneto aparecen las enumeraciones, unidas a las descripciones:

**"Si tan helada soledad impera
en el mar en la tierra y en el cielo,
si ya no corre el límpido arroyuelo,
ni se mece le rosal en la pradera," ¹⁰¹**

La enumeración nos ayuda, en este caso, a subrayar la quietud de esas extensiones y lugares de la tierra; sin embargo al mismo tiempo aparece la hipérbole, ya que el mar no puede estar totalmente estático en invierno. El epíteto expresivo "helada soledad", además de constituir una sinestesia, hace que ese paisaje esté totalmente frío. En "límpido arroyuelo" se refleja la añoranza de volver a apreciar ese líquido transparente y con brillo, mientras que el epíteto "blanco velo" da a la nieve una imagen de ser delicada y pura, ya que ella está cubriendo la vida; en "inmortal resurrección" se expresa esa vida infinita, y misteriosa, ligada con la creación.

Con "misteriosas voces" se expresa que ellas no tienen un tono claro y el concepto se liga nuevamente a la resurrección de la vida, eso no es del todo claro y menos cuando esas voces se unen al "místico murmullo", es decir la vida sigue y no termina gracias a que siempre hay una semilla de ella sembrada.

¹⁰¹ Ibidem.

Así este soneto termina con una enumeración:

**"Nada sucumbe: el escondido germen,
la crisálida envuelta en su capullo,
la célula y el grano... ¡todos duermen!"** ¹⁰²

la cual nos presenta a todos los elementos del campo, quienes están preparándose para volver a dar sus frutos y que éstos sean aprovechados por los hombres y así se pueda continuar con la vida, debido a que en todo el poema se habla, en un principio del renacer de la naturaleza, luego de su madurez, y posteriormente de su muerte; ésta sólo es temporal, porque siempre va a retoñar.

Este último soneto se caracteriza rítmicamente por el predominio del endecasílabo sáfico, ya que éste es preferido en pasajes líricos como éste. La acentuación oscila entre cuarta, octava y décima sílaba, y cuarta, sexta y décima, sobre todo en el segundo cuarteto, ya que los tercetos tienden a la irregularidad, y el primer cuarteto presenta en su segundo y cuarto verso un ritmo de endecasílabo melódico con acentos en tercera, sexta y décima sílaba.

Por último, en cuanto a la rima, en todo el "Poema de vida" **Othón** muestra su gusto por el soneto clásico de cuartetos de rima

¹⁰² Ibidem.

abrazada y tercetos de rima cruzada (ABBA ABBA-CDC DCD); empero algunos tercetos no siguen tal orden; así el primer soneto del canto primero tiene la siguiente organización: ABBA ABBA-CCD EED. El primer soneto del canto segundo rima de este modo: ABBA ABBA-CDE CDE; y el segundo soneto utiliza la siguiente combinación: ABBA ABBA-CDE CDE. Con excepción de la rima empleada en el primer soneto del "Idilio", rima que corresponde a las inquietudes modernistas, el resto de las combinaciones proviene del soneto clásico empleado desde los Siglos de Oro. Lo anterior nos lleva a afirmar que **Othón**, aunque no ajeno a las preocupaciones literarias de la época en la cual vivió, manifestó predominantemente su filiación clásica y tradicionalista.

CONCLUSIONES

Manuel José Othón, como ya se pudo ver, no es un poeta sencillo; en el estudio se pudo observar que los poemas no se constituyen de manera simple y tampoco se apartan tajantemente del contexto histórico; en ellos hay una distancia aparente con la política imperante de finales del siglo XIX y principios del XX en cuanto a las ideas de orden y progreso, esto se presenta en la construcción del "Poema de vida" el cual muestra un orden fundamentado.

El orden consiste en que cada canto se conforma por tres sonetos y, además, los títulos de cada canto se relacionan con la manifestación de la vida: nacer, vivir, decaer, para morir posteriormente; estos aspectos a su vez se relacionan con el desarrollo temático de las características propias de los sonetos endecasílabos.

El autor, no sólo refleja una tradición artística; al ubicarlo en su contexto sociohistórico se observó que no perteneció a un movimiento literario específico; compartió sus ideas estéticas con los románticos y con los modernistas, pero no se apartó nunca de la tradición clásica, esto lo comprueban, el metro endecasílabo, la forma poética (el soneto) y los nombres clásicos que eligió para reflejar el paisaje. Además la influencia filosófica del positivismo

contribuye a que la descripción de la naturaleza se realice hasta en sus más íntimos detalles.

En el "Poema de vida" el ideal de científicidad se refleja en el orden, en la relación que guarda la evolución de la vida con los avances sociales, y con la posibilidad de seguir existiendo, por ello se puede hablar con certeza de la comparación: vida de la naturaleza y el desarrollo de la vida del hombre en cualquiera de sus etapas, ambas se retratan muy bien en todos los planos existentes, tanto en el universo como con la vida de cada ser humano o vegetal por pequeño que sea. La comparación surge gracias a la manifestación de las cuatro estaciones del año; en cada una de ellas, la naturaleza deja expresar a varios elementos por sus propias cualidades, por ejemplo en el canto I "Idilio", lo más importante es la voz del renacer de los campos, expresada a través del surgimiento de plantas, el regreso de los pájaros al nido y, en fin, la expresión de alegría de varios elementos; en el canto II "Epitalamio", se presenta una etapa más sólida de los habitantes de los campos, aquí puede surgir un amor intuitivo y natural demostrado tanto en plantas como en animales y obviamente esto hará que los terrenos, los aires y el cielo sean infinitamente fructíferos y así la vida pueda continuar. En el canto III "Elegía" la naturaleza cambia su apariencia y aquí surgen dos actitudes tanto humanas como naturales: aparece el otoño y luego el invierno. El primero está presente con la caída de las hojas de los árboles, con el color rojizo de los atardeceres y con el ocaso. El invierno

anuncia el decrecimiento de todo ser. Aquí la naturaleza tiene un tono melancólico porque entiende que su vida, poco a poco, va terminando, pero finalmente su existencia hace que no todo muera sino simplemente duerma y espere el momento propicio: la primavera, para con ésta despertar y cumplir con su ciclo vital.

Manuel José Othón no se apartó de las características románticas pertenecientes a la literatura. Las retomó y enriqueció. Unió el tema de la naturaleza a las características del primer movimiento surgido en América: el *Modernismo*, lleno de colorido (el azul y el verde son los colores predominantes en su literatura), el cuidado en el lenguaje; el enriquecimiento de la metáfora, el predominio de la musicalidad poética; la diversidad de las figuras e imágenes retóricas.

Todo lo anterior muy bien vinculado con la tradición clásica, *Othón* no solo enumera nombres o cuestiones de carácter histórico griego o romano, sino que estos elementos intensifican las cualidades vivas del paisaje mexicano.

Para efectos de valoración estética, en el segundo capítulo, recurrimos a la crítica, tanto hemerográfica como bibliográfica. La primera sirvió para ver la evolución de la escritura o temática de algunos poemas, ya que debe recordarse, que *Othón* antes de conjuntar sus creaciones poéticas en el libro Poemas rústicos, los publicó en periódicos; también nos ayudó a descubrir que en esos

espacios casi no aparecían críticas a los poemas; prueba de lo cual fueron los concursos en donde ¡el lector era el coronado y no el poeta!, situación con la que **Othón** no estuvo de acuerdo, como lo expuso en su proemio "Al lector".

Ya en la crítica bibliográfica el panorama valorativo hacia el texto y hacia el autor cambia tajantemente; aquí sí se pretende valorar al poeta y a la obra, pero en la mayoría de los casos sólo se hace de forma temática o demasiado subjetiva, para la mayoría de los críticos lo más importante por destacar es el "paisaje", de éste sólo se habla de forma impresionista y por lo tanto no aparece algún método analítico. Hasta *Alfonso Reyes* se toman en cuenta los aspectos diversos de la poesía othoniana, *Reyes* considera el aspecto paisajístico y las características sinfónicas de los poemas. También es importante destacar la habilidad del poeta al demostrar su capacidad de ser un pintor con las letras, con ellas logra dar a la naturaleza diversidad y musicalidad: como bien lo planteó *María de Carmen Millán*, el autor logró realizar su composición lírica con voces que le infundieron una uniformidad acorde, unida al tema que ocupa cada soneto, y que se vincula con la retórica, la fonética y la semántica.

Se ve que el léxico utilizado por *Othón* es muy variado, está influido por el lenguaje de los modernistas; sin embargo tiene muy clara y presente la tradición clásica; sólo utiliza voces griegas o nombres de algunos seres mitológicos como: Pan, Afrodita e

Himeneo y los utiliza en los tres cantos para realzar el valor estético de los mismos; con ellos enlaza la voz de la naturaleza a un origen más remoto.

Othón menciona la mitología clásica para que así el sentimiento de vida, amor , armonía y muerte-resurrección se hagan más intensos y allí exista una belleza sencilla y a la vez culta.

Para analizar estilísticamente los Poemas rústicos , revisamos las características del método estilístico para lo cual recurrimos a varios estudiosos del mismo, y se optó por el análisis desarrollado por *Dámaso Alonso*; porque con él podemos seguir la tradición hispánica y además se encuentra bien sistematizado en cuatro niveles: el primero consta de la primera impresión, en este aspecto uno no debe separarse del encanto de la lectura, aspecto que en adelante se irá enriqueciendo con los otros niveles. Posteriormente el nivel fonológico valora la sonoridad del texto. El tercero es el nivel retórico en el cual se aclaran las figuras retóricas y las imágenes que se emplean en los poemas. Por último el nivel morfosintáctico sirve para ver cómo se constituye el lenguaje.

En el análisis del texto el nivel primero nos ayudó a comprender el sentido general del poema; gracias a él nos

aproximamos sensiblemente al contenido de la obra, lo cual nos facilitó el acercamiento a los demás niveles.

En cuanto al segundo nivel, podemos concluir que estilísticamente el "Poema de vida" se caracteriza por presentar una gran variedad de recursos fonéticos según el tema tratado; así en el canto I percibimos que predominan tanto las vocales abiertas: a, e, o; como las cerradas: i, u, todas se utilizan para reflejar un panorama con vida nueva, por ello **Othón** mencionó en su primer verso: "Es la suprema floración del año". En cuanto a las consonantes, se hizo alusión a las sibilantes: /s/ y a las sonoras /t/, las vibrantes simples /r/ en "vernales" y "fríos", y los múltiples /rr/ en : "raudales", "ríos" y "rebaño". En el canto II se perciben las manifestaciones del amor y sus frutos. Por lo tanto se mencionan los fonemas abiertos y cerrados, los fonemas oclusivos /p/ , vibrantes /r/ , y dentales /d/ para hablar de la explosión de los frutos de la naturaleza. El canto III se identifica por su sonoridad melancólica:

"Si tan helada soledad impera
en el mar, en la tierra y en el cielo,
si ya no corre el límpido arroyuelo
ni se mece el rosal en la pradera,"

Aquí predominan los fonemas /r/ vibrante simple y los nasales /m/ y /n/ para reflejar un paisaje, que por el medio ambiente, tiene que ir decayendo poco a poco.

Por lo tanto a nivel fónico fonológico el poema se caracteriza por dar una descripción lógica de acuerdo a la estación del año y gracias a los fonemas, no sólo se puede percibir una descripción topográfica, sino también auditiva.

En el tercer nivel se pudo comprender que las figuras retóricas ayudan a reflejar un paisaje con características propias; así en el canto I abundan las prosopopeyas:

"Los vernaes deshuelos, como un baño,
el valle inundan en raudales fríos,
donde llenan sus ánforas los ríos
y beben las bandadas y el rebaño."

En este cuarteto también está presente la comparación y predominan las aliteraciones. Las metáforas dominan desde los títulos de los cantos: "Idilio", "Epitalamio" y "Elegía".

En general todas éstas enriquecen al paisaje, lo presentan como algo viviente y lo hacen más extenso; en el poema son frecuentes las comparaciones, éstas se hacen tanto con elementos de la naturaleza como con la vida del hombre, para así hacer una naturaleza humana y con movimientos que la presentan siempre viva. Gracias a los epítetos propios, la naturaleza no se muestra falsa ni superficial, nos indican que los animales o plantas tienen características peculiares, por ello se nos presentan campos extensos, naturaleza exótica, tanto en selvas, como en praderas y

montañas cubiertas de peñascos o nieve. Asimismo las aves tienen sus propios cantos y colores: "águilas reales", "la parda grulla"...

Las prosopopeyas marcan claramente la vida de cada elemento de la naturaleza, quien se expresa con distintas voces y con ello demuestra tener vida. Así en el canto II :

"La vida, como el alma de Afrodita,
todo lo enciende: al hongo en el pantano,
al ave y al cuadrúpedo en el llano
y en el huerto a la humilde bellorita."

Las aliteraciones enmarcan cada plano del campo, ya sea en la tierra, en el agua, en las piedras, en el aire, en campos solitarios y en la nieve:

"Tálamo de las tiernas golondrinas
es el aire, del tigre la espelunca,
del triscador ganado las colinas..."

El cuarto nivel se caracteriza porque la riqueza morfosintáctica fue elemental para reflejar dos aspectos: primero, que la naturaleza es un terreno sólido y segundo que es extensa, variada y compleja, por lo tanto las oraciones que más predominan en el Poema de vida son compuestas, coordinadas y en algunos casos subordinadas.

Se coincide en las apreciaciones sobre la riqueza morfosintáctica con las del crítico Peñalosa, quien afirma que en los Poemas rústicos se funden con vitalidad y esteticismo el ayer clásico y el hoy moderno, *Othón* afirmó que la tradición artística no se puede romper y menos estar inmóvil.

Parte de lo dicho anteriormente se reafirma con una gran prosopopeya continuada y elaborada con elementos pequeños que confirman la cotidianidad del paisaje, las flores, el viento y los insectos, siempre están presentes y contribuyen a la sobrevivencia de la naturaleza.

Se debe aclarar que el haber elegido el Poema de vida de *Manuel José Othón* no fue por querer excluir los demás, sino que así se hizo porque en los tres cantos se refleja la vida de la naturaleza. Ésta emite sus propias vivencias, sin embargo a lo largo del análisis esas características se complementaron con lo reflejado en otros poemas de la obra, ya sea por el tema o por el ambiente, ellos se pueden conjuntar gracias a la maestría de *Othón* y también a su sensibilidad para reflejar la diversidad de la naturaleza.

En resumen:

En el aspecto romántico el "Poema de vida" se caracteriza porque en él están presentes el culto al amor, se acude al tema de la naturaleza y se habla de la muerte, pero no trabajada como tragedia irresoluble; y como poema modernista el texto es muy musical, lo que pudo verse con el manejo de los fonemas de acuerdo con cada tema tratado. *Othón* no elige palabras tan sólo por su significado, sino también por lo que en el contexto evoca su sonido fónico, su modernismo se trasluce también en el empleo de las figuras literarias, la riqueza en el uso de los epítetos, ya que estas contribuyen a la presentación de un texto mágico; sin embargo la sintaxis othoniana tiende a ser ordenada, lo cual revela su filiación con la literatura clásica en cuanto al aspecto de la claridad en la expresión. El uso de variedades rítmicas típicas del modernismo, como lo es el endecasílabo a la francesa, sin embargo esta combinación sólo se produce una sola vez.

Dentro de la variedad de combinaciones en los tercetos, aún cuando dominan los de rima cruzada, se exploran las variedades usuales durante el modernismo (CCD; CCD; CCD- CDD) no obstante la filiación clásica del autor lo lleva a preferir los tercetos encadenados.

Se puede afirmar que una obra literaria poética bien estructurada y realizada, no agota sus posibilidades de estudio; al contrario, sirve saber qué aspectos de ella se han tratado para así

continuar, en este caso, con el estudio estilístico del "Poema de vida", el cual guarda una relación estrecha con las diferentes facetas de la vida del hombre.

Hay que recordar que el tema de esta investigación obedeció a varios factores: el más importante es el de no olvidar la vida de la naturaleza, cuidar de los recursos que la biodiversidad ofrece al hombre, aquí surge el vínculo (hombre-naturaleza) que *Manuel José Othón* logró plasmar gracias al conocimiento de los elementos artísticos y con ello todavía podemos hacer el estudio de sus temas, en ellos siempre habrá algo que estudiar, sobre todo porque es un poeta que nos manifiesta la diversidad natural y para ello deja hablar a la naturaleza. Además es un autor que ha elaborado su obra con características modernistas y clásicas. Por ello debería concedérsele mayor importancia.

Sin embargo hoy en día se ha descuidado la contemplación de la naturaleza y se ha dado mayor importancia a lo industrial, cuando la vida del ser humano se debe gracias a la naturaleza.

Poemas como los de *Othón* nos ayudan a revalorar estéticamente un paisaje amenazado.

Debemos tener conciencia de que la naturaleza es compleja y gracias a ello nosotros podemos subsistir; el hombre no debe pensar que la ha de conquistar completamente o que en un futuro

debe de ser el dueño absoluto de las riquezas naturales; de pensar así lo que conseguirá será una catástrofe natural, se perderá todo lo que naturalmente nos hace falta para subsistir y la especie que se extinguirá será la humana.

Bibliografía directa:

- Calvillo*, Manuel, Paisaje, México, UNAM, 1987.
- Castro Leal*, Antonio, Revista de literatura mexicana. 1940, México, FCE, 1982 (Edición facsimilar).
- Dromundo*; Baltazar, Manuel José Othón. Su vida y su obra, México, Impresora Juan Pablos, 1959.
- López Portillo y Rojas*, José, Elogio de Manuel José Othón, México, Libros de México, 1976.
- Millán*, María del Carmen: "La poesía de *Manuel José Othón*". En: Manuel José Othón, México, SEP, 1970.
- Noyola Vázquez*, Luis, Los cauces poéticos de Manuel José Othón, México, Las Letras Patrias, 1958.
- Othón*, Manuel José, Poesías completas, México, Jus, 1974.
- Othón*, Manuel José, Poesías y cuentos, México, Porrúa, 1985 (Colección de Escritores Mexicanos. No.5).
- Othón*, Manuel José, Poemas rústicos, México, Universidad Veracruzana, 1990.
- Zavala*, Jesús, Manuel José Othón. El hombre y el poeta, México, UNAM, 1952.

Bibliografía general de consulta:

- Alonso*, Amado, Seis calas en la expresión literaria española, 3ª ed. Madrid, Gredos, 1963.
- Alonso*, Dámaso, Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos. 5ª ed. Madrid, Gredos, 1987.
- Alonso Pedraz*, Martín, Ciencia del lenguaje y arte del estilo, 12ª ed. Madrid, Aguilar, 1975.
- Anderson Imbert*, Enrique, Historia de la literatura hispanoamericana II, México, FCE, 1974.
- Bazin*, Robert, Historia de la literatura americana en lengua española, Buenos Aires, Nova, 1958.
- Beller*, Walter; Méndez, Bernardo y Ramírez, Santiago, El Positivismo mexicano, México, UAM, 1985.
- Beristáin*, Helena, Diccionario de retórica y poética, 2ª ed. México, Porrúa, 1988.
- Blanco*, José Joaquín, Crónica de la poesía mexicana, México, Universidad Autónoma de Sinaloa, 1979.
- Bousoño*, Carlos, Teoría de la expresión poética, 7ª ed. Madrid, Gredos, 1985.
- Bueno*, Salvador, Aproximaciones a la literatura hispanoamericana, La Habana, Ediciones Unión, 1984.
- Cosío Villegas*, Daniel, Historia mínima de México, México, El Colegio de México, 1973.
- Davison*, Ned, El concepto de Modernismo en la crítica hispánica, Buenos Aires, Nova, 1971.

- Díaz-Plaja**, Guillermo y **Monterde**, Francisco, Historia de la literatura española e historia de la literatura mexicana, 14ª ed. México, Porrúa, 1978.
- Encina**, Juan de la, El estilo, México, UNAM, 1977.
- Fernández Moreno**, César, América Latina en su literatura, México, Siglo XXI, UNESCO, 1978.
- Ferrater Mora**, José, Diccionario de filosofía, 2ª ed. Madrid, Alianza Editorial, 1980. (tomo 3).
- Franco**, Jean, Historia de la literatura hispanoamericana. A partir de la Independencia, Barcelona, Ariel, 1975.
- González Peña**, Carlos, Historia de la literatura mexicana, México, Porrúa, 1975. (Sepan cuántos. No. 44).
- Gray**, Bennison, El estilo: el problema y su solución, Tr. Julio Rodríguez Puertólas y Carmen.C. de Rodríguez Puertólas, Madrid, Castalia, 1974.
- Hatzfeld**, Helmut, Estudios de estilística, Barcelona, Planeta, 1975.
- Henríquez Ureña**, Max, Breve historia del Modernismo, México, FCE, 1978.
- Henríquez Ureña**, Pedro, Las corrientes literarias en la América hispánica, Traducción de Joaquín Díez-Canedo, México, FCE, 1978.
- Humboldt**, Wilhelm Von, Sobre el origen de las formas gramaticales y sobre su influencia en el desarrollo de las ideas. Carta a M. Abel Remusat sobre la naturaleza de las formas gramaticales en general y sobre el genio de la lengua china en particular, Tr. Carmen Artal, Barcelona, Anagrama, 1972.

- Humboldt*, Wilhelm Von, Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano y su influencia sobre el desarrollo espiritual de la humanidad, Tr. Ana Agud, Barcelona, Anthropos, Editorial del Hombre, 1990.
- Jiménez Rueda*, Julio, Letras mexicanas en el siglo XIX, México, FCE, 1989.
- Kayser* Wolfgang, Johannes, Interpretación y análisis de la obra literaria, Madrid, Gredos, 1961.
- Lazo*, Raimundo, El Romanticismo. Lo romántico en la lírica hispanoamericana. Del siglo XVI a 1970, México, Porrúa, 1982.
- Lazo*, Raimundo, Historia de la literatura hispanoamericana, México, Porrúa, 1976.
- López I. Carrera*, Joan, Positivismo y neopositivismo, Barcelona, Ediciones Vicens-Vivés, 1989.
- Lozano Fuentes*, José Manuel et.al, Literatura española y mexicana, México, Continental, 1976.
- Martín*, José Luis, Crítica estilística, Madrid, Gredos, 1973.
- Martínez Ruiz*, “Azorín”, “El artista y el estilo”, en: Obras completas, Madrid, Aguilar, 1948. (Tomo VIII) pp: 652-841.
- Millán*, María del Carmen, El paisaje en la poesía mexicana, México, UNAM, 1952.
- Murry* Middleton, J, El estilo literario, México, FCE, 1951.
- Navarro Tomás*, Tomás, Manual de pronunciación española, 20ª ed. Madrid, RAYCAR Impresores, 1980 (Publicaciones de la Revista de Filología Española. No.III).
- Navarro Tomás*, Tomás, Métrica española, Barcelona, Labor, 1991.

- Reyes**, Alfonso, Obras completas, México, FCE, 1955.
- Rosental**, M; Ludin, P, Diccionario filosófico abreviado, México, Ediciones Quinto Sol, 1969.
- Ullman**, Stephen, Lenguaje y estilo, Tr. por Juan Martín Ruiz- Werner, Madrid, Aguilar, 1977.
- Ullman**, Stephen, Significado y estilo, Madrid, Aguilar, 1974.
- Urbina**, Luis G, La vida literaria de México, México, Porrúa, 1965.
- Vázquez**, Jorge Adalberto, Por caminos ubérrimos, México, Porrúa, 1940.
- Yllera**, Alicia, Estilística, poética y semiótica literaria, España, Alianza Editorial, 1974.
- Zea**, Leopoldo, El Positivismo en México, México, FCE, 1968.

Hemerografía.

- Armando de María y Campos*: "En su centenario *Manuel José Othón* como dramaturgo." En: Letras Potosinas, San Luis Potosí, México, (enero-marzo), 1958.
- Castro*, Francisco de Asís: "Los primeros años de *Othón*." En: Estilo, San Luis Potosí, México, (enero-marzo), 1957.
- Castro Leal*, Antonio: "La poesía de *Manuel José Othón*. (1958-1906)." En: Cuadernos Americanos, México, (julio-agosto), 1970.
- Leal*, Fernando: "*Manuel José Othón* y el paisaje". En: Letras Potosinas, San Luis Potosí, México, (julio-septiembre), 1968.
- Magdaleno* Vicente: "La trascendencia de *Manuel José Othón*". En: Letras Potosinas, San Luis Potosí, México, (abril-junio), 1967.
- "*Manuel José Othón*: Breve antología lírica". Prólogo y selección de *Jesús Zavala*. Edición de la Universidad Potosina Autónoma, 1943. En: Revistas literarias mexicanas modernas. Letras de México. México, FCE, (Tomo IV. Enero-diciembre), 1943.
- Montejano y Aguiñaga*, Rafael: "Prólogo al epistolario de *Othón*". En: Letras Potosinas, San Luis Potosí, México, (enero-marzo), 1958.
- N.Arce*, David: "*Manuel José Othón* y su poesía sinfónica". En: Letras Potosinas, San Luis Potosí, México, (octubre-diciembre), 1958.
- Nervo*, Amado: "Poemas rústicos de *Othón*". En: Revista Moderna, México, (2ª quincena de septiembre), 1902.
- "*Othón*, Manuel José, Obras completas, Nueva España. Por Emilio *Abreu Gómez*". En: Revistas literarias mexicanas Letras de México. México, FCE, (Tomo V. Enero-diciembre), 1946.

Puga y Acal, Manuel: "*Manuel José Othón*". En: Estilo, San Luis Potosí, México, (abril-junio), 1958.

Ramírez Arriaga, Manuel: "Las elegías de *Manuel José Othón*". En: Letras Potosinas, San Luis Potosí, México, (enero-marzo), 1967.

Vázquez, Jorge Adalberto, "El estilo en la poesía de *Othón*". En: Letras Potosinas, San Luis Potosí, México, (julio-diciembre), 1956.