

Canto Coral, José Agustín



La oralidad en la poética de...

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

La oralidad en la poética de Jaime Sabines

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIANDO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

P R E S E N T A :

José Agustín Canto Coral

DIRECTOR DE TESIS:

Mtra. Patricia Lucía Ávila Díaz

Mayo 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

Índice

	Pág.
Índice	2
Introducción	5
Capítulo I Tradiciones orales en Jaime Sabines	10
1.1 El Medio Oriente	10
1.2 La comunidad chiapaneca	15
1.3 Los ritos y la religión católica	20
Capítulo II Poética y oralidad	28
2.1 Oralidad como parte de la poética.	28
2.2 La oralidad: fuente de resguardo de conocimientos en las culturas ágrafas (la pre-escritura).	38
2.3 Traspaso de la tradición oral a la escritura, y luego a la ficcionalidad (lo oral literario).	42
2.3.1 La tradición oral frente a la oralidad en los textos.	42
2.3.2 Consecuencias de las formas contradictorias del manejo de la escritura oral. La relación entre lo oral y lo que se escribe	54
2.4 Retórica de la oralidad	58

	Pag.
2.4.1 Los recursos formales de la oralidad en la literatura	58
2.4.2. El fondo temático de la oralidad en la literatura	63
Capítulo III La oralidad en <i>Horas</i> de Jaime Sabines	69
3.1 La homofonía entre oral y horas	69
3.2 Análisis de los poemas de Jaime Sabines	71
El día	81
Horas	82
Lento, amargo animal	83
Sombra. No sé. La sombra	86
Vieja la noche, vieja,	88
Yo no lo sé de cierto, pero supongo	90
Me gusto que lloraras.	92
Es la sombra del agua	94
La Tovarich	96
1 Es mi cuerpo, mi noche, mi cigarro.	96
2 Pero nací también (porque nací)	101
3 Margie, la luna es rusa.	103
4 Palabras para el fin:	104
5 Amanece de tarde. Sin sol	105
6 Entonces se enviaban suspiros en las rosas,	107
7 Mina de minerales oscuros, de ciegos diamantes	108
8 Magia de amor errante.	109
Uno es el hombre.	110

	Pag.
Sitio de amor, lugar en que he vivido	114
Entresuelo	117
Miss X	120
Mi corazón emprende de mi cuerpo a tu cuerpo	122
Nada. Que no se puede decir nada.	125
El llanto fracasado	127
Así es	132
Los amorosos	137
Capítulo IV CONCLUSIONES	143
Bibliografía	145
Hemerografía	147
Fuentes electrónicas	150

Introducción

“Yo me voy a otra parte.

Y me llevo mi mano, que tanto escribe y habla.”

“Entresuelo” en *Horas* de Jaime Sabines.

El primer capítulo, “Tradiciones orales en Jaime Sabines”, se divide en tres subtemas. “El medio oriente”; “La comunidad chiapaneca” y “Los ritos y la religión católica”. Representa el análisis de un contexto histórico y cómo influyó al poeta en su forma de nombrar las cosas. Argumentos que afirman el supuesto de la existencia de la oralidad inmersa en la estética de Jaime Sabines. Se ve que aquella no nace *ex nihilo*, sino que tiene una raigambre ancestral. Y que hay otros escritores que vieron esta voz en su poesía.

El cuerpo de la investigación, correspondiente al segundo capítulo, estudia los términos “Poética y oralidad”. En el subinciso, “La oralidad como parte de la poética”, se citan a tres escritores que hablaron sobre ésta. Se comienza con uno clásico, Aristóteles, quien en su *Arte poética* escribe sobre tal concepto. Se continúa con Friederich Hegel, del siglo XIX, quien en su libro de lo *Bello y lo sublime*, dedica un espacio a esa misma disciplina. Y se finaliza con una escritora de finales del XX, que

se basa en el grupo *Mu*, Helena Beristáin, quien en su *Diccionario de retórica y poética* da una serie de definiciones sobre el tema. Se muestra cómo esta materia semeja un árbol: engloba técnicas y artificios donde la oralidad puede representar una parte o rama de aquél.

El segundo inciso, “La oralidad, una fuente de resguardo de conocimientos en las culturas ágrafas (la pre-escritura)”, examina más a fondo esa materia. Se abordan las premisas de los pueblos sin escritura. ¿Por qué hubo tal tendencia? ¿Cuáles eran sus funciones? ¿Su importancia? Preguntas dependientes del estudio.

En el tercero, “Traspaso de la tradición oral a la escritura, y luego a la ficcionalidad (lo oral literario)”, se divide en dos puntos. Se ocupa de “La tradición oral frente a la oralidad en los textos”; en otro, se analizan “Las formas contradictorias del manejo escritura oral. La relación entre lo oral y lo que se escribe”. Se define lo que se entiende por ficción oral. Jaime Sabines desarrolla este tipo de modalidad y se aleja de las tradiciones. Son un accesorio de la poética. Además, se incluyen algunas herramientas mnemotécnicas que las culturas primitivas utilizaban para recordar situaciones de la comunidad. En la parte siguiente, se redacta sobre la contradicción de escribir con tintes orales.

En el cuarto y último apartado de este segmento de la tesis, nombrado “Retórica de la oralidad”, se divide en: “Los recursos formales de la oralidad en la literatura” y “El fondo temático de la oralidad en la literatura”. Se habla de las armas formales que en el texto utiliza el poeta para recrear la tradición. Luego, se investiga sobre su temática.

Éste es el marco teórico. Allí se ponen las bases del análisis de los poemas. Al terminar, se definen los conceptos enunciados al principio.

En el tercer capítulo, “La oralidad en *Horas* de Jaime Sabines”, se desarrolla en dos pasos: “La homofonía entre oral y horas” y “El análisis de los poemas de Jaime Sabines”. Se relaciona, entonces, al paratexto y el cuerpo en sí de la obra, con un examen formal e interpretativo. Esto es, se parte desde el título, el epígrafe y se concluye con los versos.

El objetivo de esta tesis es analizar, con base en la teoría de la oralidad que nos presenta Walter Ong en su libro *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, el poemario *Horas*. Se busca descubrir si en esos versos se encuentran los rasgos característicos de la ficción oral según Ong. Se desea comprobar que la obra está influida por la herencia sobre la cultura del

artista y que se debe al influjo de los mayas lacandones; a la ascendencia libanesa; y a la Iglesia Católica que lo envuelven.

La hipótesis establece que una parte de la poética de Jaime Sabines se basa en la oralidad, vista como algo ficticio. Se presupone y se comprobará que desde *Horas*, ya concurren ciertos artificios que, unidos, aparentan tener tono de coloquio. También, se define el concepto de ficción oral.

Sin duda, el chiapaneco posee un estilo propio de características específicas. Esta obra destaca en la literatura mexicana contemporánea y abre brecha en las generaciones que van del medio siglo hasta nuestros días. Su importancia estética radica en el gran influjo que, tanto el poemario como el escritor, ejercen sobre los poetas posteriores, quienes redactan con palabras del habla cotidiana; utilizan un lenguaje menos ceremonioso; y consideran más las cosas coloquiales. Será de gran utilidad acercarse a los principios fundamentales del bardo. La oralidad hizo que sus versos estuvieran en boca de todos. Y esto, le da características especiales a los poemas sabineanos. La dinámica de la ficción oral conjuga ciertas técnicas que él logra estructurar en su lírica. Así, se comprueba cómo Sabines ocupa un espacio dentro de la poesía culta y que, no obstante, que su estilo se basa en aparentar una supuesta austeridad académica, es

Canto Coral, José Agustín

La oralidad en la poética de...

fiel seguidor de escribir con un propósito concreto, con una manera nueva, propia, sólo de él. Crea unos versos con un lenguaje único y un ambiente especial.

Capítulo I

Tradiciones orales en Jaime Sabines**1.1 El Medio Oriente**

El contexto social influye en la imagen del ideario del poeta. A través de él, se permean los conceptos que tiene sobre la vida. Mismos con los cuales escribe su poesía. Su sociedad lo condiciona de alguna manera. Le dicta el camino a seguir. Puede salirse de los parámetros establecidos. Sin embargo, siempre habrá ciertas reminiscencias de estos¹. “Jaime Sabines nació en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, el 25 de marzo de 1926. Es hijo del mayor Julio Sabines, de ascendencia libanesa, y de doña Luz Gutiérrez”.² Sabines tiene orígenes surgidos en Medio Oriente. A la larga, éstos lo influenciarán.

La Generación del Medio Siglo se denomina al grupo de escritores en el que se le encuadra. Se caracteriza por romper con lo que en ese momento estaba asentado, al igual que cualquier otro grupo literario. Pero, Jaime Sabines tenía algo único. Eso que lo diferencia de los demás escritores de su época. Así:

¹ Todas las citas hechas en esta parte de la tesis son tomadas del monográfico en homenaje a Jaime Sabines, hecha por el Departamento del Distrito Federal.

² Editor, “Semblanza”, en *Revista homenaje a Jaime Sabines*, (1997) p. 3.

Sabines es una leyenda viva. Nació en 1926, pertenece a la generación de Rosario Castellanos, Carlos Fuentes, Jaime García Terrés, Jorge Hernández Campos, Juan Soriano y Luis Villoro, para mencionar, mezclados, nombres de la poesía, la prosa narrativa, la pintura y la filosofía. [...] En un país donde la tradición lírica popular y la tradición literaria ilustrada no siempre convergen, Jaime Sabines representa una confluencia, un delta, y sus poemas no sólo se encuentran obligadamente presentes en las antologías sino que, además, sobreviven en esa otra antología inmaterial que es la memoria colectiva, pues los suyos son poemas que se recitan espontáneamente, de memoria [...] ³

¿A qué se debe que sus poemas se memoricen? ¿Cuáles son sus rasgos característicos? Se ve “una confluencia, un delta” que será todo el contexto social que envuelve su vida. Sus recuerdos, sus emociones. Porque existe una diferencia en lo suyo. Una técnica singular. Es mexicano, pero uno que encierra en sí más cosas de lo memorizable que otros poetas nacionales. Por eso:

Leyenda viva que cifra casi algunos arquetipos soterrados en la sensibilidad mexicana, la de Jaime Sabines se presenta como una obra que es hecho público en una cultura configurada, muchas veces, bien como una suma de sueños y fantasía de caballete o bien como un desfile de imaginaciones institucionales, una parada de panoramas y paisajes calculadamente épicos. ⁴

Aquellos “paisajes calculadamente épicos” vienen de la parte paterna. El general Sabines peleó en la Revolución y su cultura del Oriente le fabricó una gama de remembranzas que seguramente transmitirá al pequeño hijo.

Se aprecia que en: “La obra de Jaime Sabines es a la vez un mito y un hecho cotidiano. Un almanaque de la soledad mexicana que

³ Castañón, A., “Jaime Sabines, o la musicalización de la agonía”, en *Revista homenaje a Jaime Sabines* (1997) p. 6.

⁴ *Ibidem*, p. 6.

compartimos en la patria grande de toda la lengua”.⁵ Así, la tradición es algo de todos los días para él, aunque, igualmente puede ser un hecho extraordinario: lo que le contó la abuela o la tía, o alguien mayor. El poeta canta estos actos con su modo especial de decirlas. Y se reconoce su autenticidad de lo narrado. No obstante, esta certeza, quizá no lo sea. Entonces, al saber que:

Jaime [Sabines] recupera el instante lanzándose al abismo con valor para encontrar en el fondo una verdad, no sólo una verdad que resplandezca sino que tenga raíz particular y sea también genérica, entrañable y la más de las veces contradictoria porque es una verdad humana, [...] y surge por ejemplo ese poema leve en que cada quien puede medirse por olas, por alas, por lágrimas, porque el aire descansa en las hojas, el agua en los ojos, nosotros en nada, escuchamos muchas veces de viva voz los poemas de Jaime Sabines cuando estaba escribiendo su primer libro *Horas* allá en la desaparecida escuela de Mascarones, que algún cuento de pétalo también se marchitó, las palabras de Jaime y su presencia contribuían a la emoción de escuchar su poesía, Jaime en los años cincuenta era un príncipe escapado de las mil noches y una noche y sus poemas tenían ya los valores que tantos críticos han reconocido. [...]⁶

Este “príncipe escapado de las mil noches y una noche” proviene de generaciones del Medio Oriente. Se corrobora un mirar con influencia de aquellos desiertos.

Ya “Desde su primer libro, *Horas*, hasta el más reciente de sus poemas, toda la obra de Sabines intenta hacer poesía sin

⁵ Ídem, p. 7.

⁶ Castro, D., “Jaime Sabines conquista el instante”, en *Revista homenaje a Jaime Sabines* (1997) p. 8.

separarse ni un centímetro de su realidad”.⁷ Esa “su realidad” deviene de su ancestros.

Escribe Sabines como aprendió a decir las cosas de la vida, “de viva voz”. Y este aprendizaje nace del contexto que lo envolvió. Lo particulariza. Le dio las herramientas para hablar cual bardo. Hace su poesía con un rasgo especial. Se dice que:

[...] su proximidad con la antipoesía y la poesía coloquial o conversacional. [...] Es decir, toda la temática, la poética y la ingeniería verbal que singularizan a la obra de Sabines ya estaban allí. [...] cuando se sitúe en su justo lugar –en el continente y en la lengua– a la poesía de Sabines, se podrá percibir un hecho incontestable: a él se le debe la introducción temprana de los principales recursos que habrían de utilizar e implementar el coloquialismo y la poesía conversacional. De los cinco aspectos más frecuentes que caracterizan a la poesía coloquial (la despersonalización del hablante; los desdoblamientos sincrónicos y diacrónicos de la voz poética; la traslación del binomio yo-tú a un sujeto poético colectivo; el aprovechamiento de otros textos poéticos para incrementar la productividad, y por último, la narratividad) [...]⁸

Toda esa “ingeniería verbal” lo hace singular. El modo profundo de saberse decir, mientras conversa y comenta sus experiencias. A las cuales, se adhiere el lector por iniciativa propia. Más aún, veo también a un Jaime Sabines en sus versos, con lo cuál:

[...] Cada vez que lo leo me domina la idea de que el poeta nació sabiéndolo todo: sabiendo la muerte y la edad de los árboles, las posibilidades del amor y la lengua de los pájaros. Como si Yuria y Tarumba fueran voces de su corazón escuchadas antes de su nacimiento.

⁷ Deltoro, A., “Poesía y crónica en Jaime Sabines”, en *Revista homenaje a Jaime Sabines* (1997) p. 14.

⁸ Gordon, S., “Summa Crítica”, en *Revista homenaje a Jaime Sabines* (1997) p. 15.

[...] Y también creo que ha sido para muchos un autor de iniciación y luego, de diálogo.⁹

Un poeta de la ficción oral trabaja varias herramientas. Por ejemplo: contar los temas como si se tratara de ideas aprendidas; escuchadas por otros; de un añejo saber. Así, el padre de Sabines le narraba ciertas leyendas de héroes orientales. Dado que:

En su casa, de pocos libros, hubo una tradición oral poderosa. Su padre les contaba historias de *Las mil y una noches* y cuentos de Antár, “un poeta guerrero que –con el tiempo lo supe– fue una especie de Mío Cid de la literatura árabe”. Aunque de personalidad “ruda”, don Julio Sabines se volcaba sobre sí mismo contando historias. “No era un hombre culto, era un hombre acostumbrado a las batallas, pero con un poder, tal vez genético, para narrar”.

En su infancia, Sabines ejercitaba la memoria. [...]

[...] Se sabía de memoria los ciento veinte poemas del *Declamador sin maestro*.

[...] Más tarde leyó a Vallejo, a Neruda y a Miguel Hernández, pero sus textos esenciales fueron “y siguen siendo” los escritos por Omar Khayyam, Dostoyevski, los que aparecen en el *Eclesiastés*, “además, por supuesto, los de las *Mil y una noches*”.¹⁰

Ésta es la tradición oral que acompañó a Sabines en su vida diaria. Una oralidad surgida en el Líbano. Él supo, a partir de esto, establecer su poesía. Nadie evita sus raíces, y el escritor menos. Más, si se rodeó de “una tradición oral poderosa”. Con todo¹¹:

⁹ Hernández de Valle Arizpe, C., “No lo supongo, lo sé de cierto”, en *Revista homenaje a Jaime Sabines* (1997) p. 42.

¹⁰ Moscona, M., “Jaime Sabines”, en *Revista homenaje a Jaime Sabines* (1997) pp. 46-47.

¹¹ La revista que fue un homenaje de, en aquel entonces, Departamento del Distrito Federal, se divide en varias partes: Semblanza, una mesa redonda sobre La obra de Jaime Sabines, Tres poemas del mismo autor,

Jaime [Sabines] viene de Oriente, hay que recordar que Jaime tiene, él mismo lo dice en su poema, una parte que es robledal de Chiapas, pero también es cedro de Líbano, [...] Los niños, Jaime es mayor que yo, pero los niños podíamos escuchar a don Julio contando historias sorprendentes y además nos anunciaba el final, que al día siguiente se contaba; era una especie de Sherezada militar, pero al mismo tiempo uno sabía que esto tenía que ser así porque lo que nos estaba diciendo era ni más ni menos que *Las mil y una noches*, es tal vez este libro el primer contacto que Jaime tiene con la poesía.¹²

Su primer contacto con lo poético lo tiene con ese maravilloso mundo de *Las mil noches y una noche* de sus ancestros, que quizá, la aprendieron de memoria al oírla de boca en boca.

1.2 La comunidad chiapaneca

Los mayas lacandones viven en Chiapas. Tienen una cultura que, en su momento, conoció una especie particularísima de retener sus tradiciones. Tuvieron un sociolecto que en Sabines conformo un idiolecto¹³. No obstante, basaron el resguardo de algunos asuntos por medio de la memorización. Con recursos mnemotécnicos, lograron guardar ciertos hechos, que se pasaban de padre a hijo: Vgr. *Los Libros del Chilam Balam*. Dentro de esta sociedad, crece Jaime Sabines: “Fue durante la preparatoria cuando publicó sus primeros poemas en el periódico de la escuela llamado *El estudiante*.

otra mesa redonda titulada Jaime Sabines y las poetas, una más con Dos pintores hablan de Sabines, Anecdótico y La ciudad de México y el poeta Jaime Sabines. Como en la parte de anecdótico no tiene título los artículos me referiré a ellos con el nombre de esa parte.

¹² Zepeda, E., “Anecdótico”, en *Revista homenaje a Jaime Sabines* (1997) p. 61

¹³ Sociolecto: sublenguaje idiosincrático de un grupo social dado. Idiolecto: puede equipararse al estilo cuando proviene de un trabajo sistemático efectuado con propósito agudamente individualizador. (Beristáin, Helena. Diccionario de retórica y poética, México, 2003, p. 262.)

Algunos de ellos están en su primer libro, *Horas*".¹⁴ Además: "Sabines llegó a ser director de ese periódico, que alguna vez lo consideró un futuro valor de las letras chiapanecas".¹⁵

Y él se realizó. Se destacó como uno de los mejores chiapanecos de todos los tiempos, gracias a la técnica con que construyó sus poemas, a su talento. Pero, antes de llegar a este punto, atraviesa un sinfín de obstáculos. Así:

En 1945 viajó a la ciudad de México para estudiar medicina, carrera que abandonó a los tres años porque su concepto romántico de la medicina - quería inventar medicamentos- desapareció en los primeros meses en que estuvo en el antiguo edificio de la Inquisición, en la Plaza de Santo Domingo en el Centro Histórico, edificio sede de la Escuela de Medicina. De pronto se encontró solo, en una ciudad indiferente, y se puso a leer con fruición y desvarío. Nació la necesidad de escribir sus angustias. No quería ser médico. El poeta se hizo en ese tiempo en que estuvo en contacto con el dolor humano. Fue en este mismo año cuando publicó el primer poema que consideró bueno. "Introducción a la muerte", en la revista *América*, que dirigían Efrén Hernández y Marco Antonio Millán.

Después, Jaime [Sabines] regresó a Chiapas, donde permaneció un año. Trabajó como vendedor de la mueblería Sabines, propiedad de su hermano Juan. En 1949 regresó a la ciudad de México e ingresó a la Escuela de Filosofía y Letras.

En su nueva facultad encontró su verdadera vocación, aprendió a ver la poesía no sólo como un don sino como un oficio.¹⁶

Encontró una voz madura. Remembranza de sus años de la infancia. Tenía varios poemas escritos. Sin embargo, sólo utiliza para su primer poemario, los que le dan sentido a sus sentimientos:

¹⁴ Editor, "Semblanza...", p. 3.

¹⁵ *Ibidem*, p. 3.

¹⁶ *Ídem*, p. 4.

Aunque Jaime Sabines empezó a escribir a los dieciséis años, lo que rescató fue aquello que empezó a hacer a partir de los veintitrés, cuando notó que tenía una voz propia y decidió publicar *Horas*.¹⁷

Desde Chiapas llega una voz. Ésta se va convirtiendo en modo de decir común. A Sabines le seguirán otros poetas:

Nacido el 23 (algunos dicen el 25) de marzo de 1926, en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas; se le ha inscrito –y allí parece haber quedado– en la corriente de la poesía conversacional o coloquial, junto a otros poetas como Jesús Arellano, Rubén Bonifaz Nuño, Rosario Castellanos, Dolores Castro, Jaime García Terrés, Miguel Guardia, Efraín Huerta y Eduardo Lizalde, entre otros. Fue desde la revista *Metáfora* (1955-1957), capitaneada por “Chucho” Arellano que el poema hablado comenzó por incorporar, y acabó por conquistar, el “habla común”.¹⁸

Será él quien aporte más rasgos de ficción oral a sus poemas. Esa “habla común” tiene más subterfugios que lo configuran dentro de la ficcionalidad. Hay escritores que se le parecen:

Se ha solido asociar a Sabines –por influencia, por correlación o coincidencia parcial– con poetas como Mario Benedetti, Ernesto Cardenal, Antonio Cisneros, Juan Gustavo Cabo Borda, Roque Dalton, Roberto Fernández Retamar, Juan Gelman, Enrique Lihn y Nicanor Parra.¹⁹

Él vivía en un contexto histórico y social que lo justifica para utilizar esa falsa oralidad. Mostrando el ambiente que lo envolvió, se da cuenta de por qué se da ello. Un buen argumento para proseguir es:

¹⁷ *Ibíd.*, p. 4.

¹⁸ Gordon, S. “Summa Crítica...”, p. 15.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 15.

Después de varios años de publicar poemas en el periódico *EL estudiante* de Tuxtla, ganó una mención en los Juegos Florales de ese año [1948] con un “Canto a Chiapas”; [...] *Horas* tuvo algunos comentarios en periódicos y revistas, sobre todo en su preocupación por el tiempo, por la enajenación del hombre y en el uso de un vocabulario muy coloquial.²⁰

Ésta es una prueba de su manera de decir las cosas. “Canto a..., vocabulario muy coloquial”. Y así su modo unívoco de asimilarlas. Más, si se toma en cuenta lo siguiente:

Una de las características de Sabines es haber rechazado siempre la pertenencia a un círculo literario específico. [...] La obra, sin embargo, es una voz propia que hace tiempo tiene seguidores, además de imitadores.

La poesía de Sabines desde 1950 plantea una revalorización del uso de nuestra lengua, [...] la música en su verso empieza a incluir una variedad de tonos para coincidir con el estado de ánimo del texto.²¹

Muchos críticos hablaron de esa voz propia. Al menos, la han entredicho. Y otros tantos lectores memorizaron sus poemas. Sin preguntarse a qué se debe este fenómeno, se tiene la seguridad de que se debió a la segunda oralidad. Término que se menciona y se explicará en otra parte de este trabajo. La poesía sabineana se masificó, pues:

[...] como el más leído, comentado y discutido y al que recitan de memoria hombres, mujeres y niños. Su nombre [...] quizá se pierda con el tiempo y quede sólo su obra en el anonimato del pueblo, que seguirá repitiendo sus poemas cuando ya ni el polvo quede de los actuales atribulados habitantes de este país.²²

²⁰ Mansour, M., “Un gran cumpleaños”, en *Revista homenaje a Jaime Sabines* (1997) p. 18.

²¹ Ídem, p. 19.

²² Sandoval, V., “Palabras para Jaime Sabines”, en *Revista homenaje a Jaime Sabines* (1997) p. 38.

Si una cosa tiene la poética de origen oral, es que se olvida de sus autores, y se convierte en herencia del pueblo. Esa voz solitaria se transforma en el canto de las tradiciones. Uno fue Homero y algo distinto, el pueblo griego repitiendo *La Ilíada* de generación en generación. Ahora, uno piensa en el transcurso del tiempo donde se guardarán, en la memoria, los versos del chiapaneco. Este lenguaje marcó el estilo en aquel bardo. Dice Enriqueta Ochoa dél:

Se incorporó desde muy joven para cantar y desde entonces su voz ha sido la radical energía masculina del fuego de su signo con la que todos los hombres se identifican.²³

Su sistema particular de escribir lo poético parece un canto. El ritmo lo mantiene en el recuerdo. El lector se identifica. Se repiten sus versos. En efecto:

A Sabines poeta se le puede leer, releer, escuchar..., y de nuevo, una y mil veces más, y así hasta el infinito... [...]

[...] nos hace disfrutar de succulentos platillos poéticos enmarcando la tarde con su rítmica y pausada voz -su voz, siempre amistosa, es siempre la voz del poeta..., del poema...²⁴

Y todo esto se debe, en parte, a lo aprendido en la infancia. Allá, en Tuxtla Gutiérrez, donde asimilaría un modo del discurso. Una forma en que expresó lo que sentía. Y que lo acarrea desde el recuerdo, en su memoria:

²³ Ochoa, E., "Jaime Sabines", en *Revista homenaje a Jaime Sabines* (1997) p. 49.

²⁴ Amor, Pablo., "A mi amigo Jaime Sabines", en *Revista homenaje a Jaime Sabines* (1997) p. 53.

En una entrevista que Elva Macías le hizo a Jaime Sabines, le preguntaba cuál era el recuerdo más antiguo que tenía y Jaime se quedó pensando y dijo: "Sí, tenía tres años y jugaba con unas canicas y mi mamá platicaba con sus amigos y amigas en una mesa. Yo tiraba la canica y me metía debajo de la mesa para poder verles las piernas a las señoras."²⁵

Lo significativo de esta anécdota estriba en esas pláticas entre adultos, esos diálogos, en el procedimiento de referir los hechos de aquella gente; alguien de allá, contando alguna tradición mayense. Esto hizo de Jaime Sabines un gran platicador. Le gustaba conversar con sus amigos:

[...] ya estaba platicando con muy pocos poetas, con los cuales él compartía, entre ellos el bien amado Efraín Huerta, y era hombre más de la vida y más de la pasión y del amor y de la felicidad; más que de la academia, o de la república de las letras, o del trato con escritores.²⁶

Hombre de vida cotidiana, de plática fraternal. Hecho en la provincia donde se sabe más de la pasión por la vida que la de amanuense de la misma. Sabines hereda una tradicionalidad; pero a lo lejos, uno se da cuenta que ésta misma se convirtió en ficción oral. Fue un legado.

²⁵ Zepeda, E., "Anecdotario...", pp61-62.

²⁶ *Ibidem*, p62.

1.3 Los ritos y la religión Católica

Dentro de la Iglesia Católica hasta antes del Concilio Vaticano II²⁷, el rito se recitaba en latín. El pueblo aprendía de memoria las frases y las fórmulas de respuesta al canto de la misa. Fue por los setenta cuando dichos responsorios se tradujeron a las lenguas vernáculas. Se dejó la memorización y empezaron a utilizarse auxiliares en textos con las diferentes manifestaciones de la ceremonia. Sabines vivió su infancia inmerso en ese prolegómeno litúrgico.

Importa mostrar esta tercera rama de su influencia oral. Sobre todo, cuando a través de ella conoce *La Biblia*, instrumento de oralización, al cual dedicaba su lectura, porque:

En la poesía de Jaime Sabines se acrisolan y jaspean varias tradiciones de una misma médula: la prosodia bíblica (en particular las prosodias de Isaías y de Job y en el *Antiguo Testamento* de Casiodoro de Reyna y Cipriano de Varela); la primavera de la poesía medieval y renacentista, de las cancioncillas anónimas a Jorge Manrique (con quien tiene deuda y parentesco elegíaco); el cancionero musical popular (el requiebro bohemio, la melodía subterránea de la trova, el bolero, el tango); el vocerío vanguardista de la poesía hispanoamericana y española modernas, con sus algarabías sincopadas, visceral y telúrica (de Pablo Neruda y Gabriela Mistral a Miguel Hernández y Vicente Alexandre; de Olivero Girando (sic) a Efraín Huerta, pero sobre todo Cesar Vallejo)²⁸

Se recordará, también, que en esta tradición estuvo Jorge Manrique. Esa misma que se sincretizó con lo prehispánico para

²⁷ Cfr. Iglesia Católica, *Documentos completos del Concilio Vaticano II*, 1991.

²⁸ Castañón, A., "Jaime Sabines o...", p. 7.

darnos una visión particular sobre la muerte, de cómo asimilar la vida, o entender un cómo permanecer en el momento. Así:

Si no se escribe de la vida, de qué escribir entonces, amenazó en una ocasión Jaime Sabines, hablar de las cosas que tocamos, nos rodean, yo por eso hablo de mi parto, de mi cuarto, de mi cama, de mis zapatos, de mi cigarro, de la mujer y Sabines ha cumplido su promesa, su poesía es ejemplo de una concepción lírica, según la cual, la idea al reducirse a palabra, se convierte en representación de lo real [...]²⁹

Hablar de la vida, ese es el concepto poético de Sabines. Esto, además, ayuda a definir su poesía y clarifica su técnica de escritor. Por lo mismo:

Sabines canta el responso de la vivencia y no funda el vigor de su verso en meditaciones gratas a la metafísica sino que lo hace provenir de sus íntimas experiencias y la práctica constante de la vida y del ávido comercio con lo inmediato [...]³⁰

El “responso” fue aprendido de su Iglesia. *Horas* debe mucho a ese transcurrir de las horas que se establecían en otra época para orar. Además, si se sigue, se verá que:

En su poesía [la de Jaime Sabines] hay, dispersas a veces, a veces concentradas, esquivas puras de paraíso, versos que brotan directamente de la frescura del agua o del canto de los pájaros.³¹

Sólo dentro de la religión, se habla del paraíso o del infierno. Se dialoga con Dios y se le trata de tú. Algunos llaman

²⁹ Chumacera, A., “Jaime Sabines habla de las cosas”, en *Revista homenaje a Jaime Sabines* (1997) p. 10.

³⁰ *Ibidem*, p. 10.

³¹ Deltoro, A., “Poesía y crónica...”, p. 13

a esto libertinaje, pocos recuerdan lo del libre albedrío. Se entiende, porque:

[...] la crítica acerca de la irrepetible e inimitable poesía de Sabines.

[...] se ha señalado que se trata de una poesía en que la realidad supera a los sueños, donde se invoca, con palabras de diario, a un Dios que casi siempre nos olvida, que expresa una poética de lo vulgar, de lo irreverente, de lo cotidiano y, a veces, hasta de lo doméstico. [...] se ha hablado también de su necrografía, por sus reiterativas referencias a la muerte. [...] se ha insistido en su sabida enemistad con lo retórico, en su ávido comercio con lo inmediato, en su contemplación despiadada del paisaje de lo precedero.

[...] sus procedimientos prosódicos en los nuevos cánones que él mismo se encargó de elaborar para su propuesta coloquial. [...] se ha recalado, en materia tonal, en esa singularidad de Sabines que vuelve inimitable la intensidad, la altura y el timbre de sus poemas, que su lectura se convierte en un decir inconfundible.

[...] el uso del recurso anafórico [...] las figuraciones metonímicas, tan inteligentemente incorporadas para eludir las metáforas que alejarían a su poesía del habla común, propuesta como paradigma, y del tono deseado; la preferencia por las denotaciones, otro punto de acercamiento al habla cotidiana y, consecuentemente, el trastrocamiento deliberado del lenguaje connotativo para canalizarlo hacia sus estrategias poéticas conversacionales, eludiendo obstinadamente la constitución de una nueva retórica, aunque esta vez fuera de lo coloquial.³²

Su poesía tiene muchas características de la oralidad. La envuelve una irreverencia hacia lo religioso. La mayor virtud de esa formación Católica fue su devota lectura del *Antiguo Testamento*, tan lleno de lo oral. Porque:

Sabines es como un profeta del Antiguo Testamento: habla, como Job, con el alma en un hilo: el amor y la muerte son sus dos componentes esenciales.

Sabines [...] Parece haber nacido con una forma de expresión madura.³³

³² Gordon, S., "Summa Crítica...", p. 16.

³³ Labastida, J., "Sabines: el amor y la muerte", en *Revista homenaje a Jaime Sabines* (1997) p. 17.

Sabe que al hablar, se transforman la palabra y la realidad. Entonces, escribe para que lo redactado se diga de manera oral. Propone leer en voz alta para que las frases vuelvan a su magia primigenia. Dado que:

[...] la experiencia de este hombre de 1949, sabe de que [sic] la inocencia es preciso conservar sólo el hambre de absorber la vida, sabe que será poeta de juegos florales, oficio al que parecían condenarlo usos y costumbres de una provincia a la que Ramón López Velarde no había acabado de despertar, no poeta para declamar en las celebraciones oficiales ni alentado por la circunstancia propiciatoria sino poetas [sic] para volver intentar explicar los misterios que desvelan a los hombres, misterios que pueden enumerarse con los dedos de una sola mano y que siguen dando materia para madrigales, boletos y demás tragedias o para la poesía que firmará Jaime Sabines [...]³⁴

Y todo esto, lo entendió en su provincia dentro de su religiosidad Católica. Adoptó más recursos que luego utilizaría; aunque huye de esos “usos y costumbres” sabe que desea una poesía a la que todos accedan, recuerden, vivan. Del mismo modo que los salmos o los versículos del *Eclesiastés*. Ya que:

[...] pocos libros pero intensamente leídos han vulnerado su sensibilidad, entre ellos la Biblia [...] era mi libro de consuelo y no en el sentido religioso, sino en el consuelo de encontrar otra gente que sufre, que está sola, que ama, otra gente que se estrella contra la vida de todos los días, [...] Desde sus años verdes Jaime Sabines supo que era inútil esconderse del huracán, por eso al leer sus poemas de su primer libro, el lector experimenta la necesidad que Sabines tiene de nombrar todo cuanto ocurre en el espacio íntimo, si su primer libro que es un oral [sic], un rosario de minutos, [...] la seducción de su verbo poderoso, tonificante y auténtico como mezcal de pura flor, [...] Sabines pertenece a esa categoría de poetas que nació sabiendo todo y cuya poesía crece de manera orgánica a través de los años pero que en esencia se mantiene inalterable, [...]³⁵

³⁴ Quirarte, V., “Jaime Sabines en la ciudad”, en *Revista homenaje a Jaime Sabines* (1997) p. 21.

³⁵ *Ibidem*, pp. 21-22.

Desde su primer poemario, se descubre esa voz. Quirarte lo nota. Sin embargo, no indaga más. Hay algo oral en su forma de decir los versos. Esos temas recurrentes, ese modo de hablar. Si no, por qué la necesidad de memorizarlos, de hacerlos nuestros, en aquella edad:

[...] un chiapaneco de 24 años llega a descubrirnos su voz espesa y honda cargada de una fuerza primitiva, telúrica y metálica, [...] quienes han estudiado con profundidad la retórica que animaba los memorables sermones del doctor Martín Luther King han subrayado la importancia de la oralidad de su mensaje, el establecimiento de la relación estímulo respuesta que King aprendió de la retórica bíblica y en sus estudios teológicos, pero que tienen sus raíces más hondas en la oralidad de la cultura africana, [...] la imagen [de la oralidad de cierto pastor afroamericano que presencié, Vicente Quirarte] regresa con su energía primitiva, cuando pienso en Jaime Sabines [...] o cuando escuchamos su voz en el disco grabado por nuestra universidad [...]³⁶

El escritor Vicente Quirarte se dio cuenta de esta oralidad. Misma por la cual, definiendo esta tesis. En otro artículo dentro del homenaje que se le hizo a Sabines en el noventa y siete, se lee:

Debo dar las gracias al poeta Jaime Sabines por ser de todos y para todos, por ser una voz en un foro, donde pocos saben hablar. [...]

Para quien lo lee por primera vez escuchará su propia voz [...]

[...] Y en silencio sólo se pueden escuchar los gritos del cáncer destructor de la vida y los dolores del alma.

[...] la poesía de Sabines habla del hombre, lo descubre, pero al descubrirlo de carne y de hueso lo llena del bien del alma, lo revela como parte que se integra a la divinidad universal, como trascendencia de sí mismo por el amor y la muerte.³⁷

³⁶ Ídem, p. 24.

³⁷ Del Valle, M., "Leyendo a Jaime Sabines", en *Revista homenaje a Jaime Sabines* (1997) pp. 27-28.

Una voz. Se ha convertido en habla su escritura. Y se escucha, no sólo se lee. Se oyen sus sonidos mientras repasamos sus versos. Se observa algo oral allí. Sé que:

Todo esto [su voz y su "canto"] gracias al acierto con que acude a la simbología primaria, a las raíces, a los principios, a las fuerzas primordiales que son comunes a todo ser humano y que siguen inquietándonos hasta el final de la vida porque son orígenes sagrados los que nos empujan como especie a recorrer el futuro.³⁸

Hay cosas que sabemos por ser unos individuos dentro de un pueblo; aun así, se necesitan decir para aprenderlas en la memoria. Sí, Sabines las expresa, le abre a uno los ojos, pues:

Su palabra está cargada de elementos que sugieren su poesía a través de esa delicia del verso coloquial y de una filosofía sencilla y comprensible.

[...] Desde su subconsciente bajan los versos de arte mayor y arte menor haciendo un juego musical a base de metros nones [...]

[...] la poesía de Sabines nos atrapa por el poderío de su comunicación, el uso de la simbología primaria, la filosofía accesible, el poder de sugerencia en su palabra y los puntos de referencia hacia la vida cotidiana.³⁹

Cotidiano, sí. Búsqueda de lo inmediato, hallazgo de la vida y la muerte. El sentimiento expresado por el chiapaneco lleva intimidad. Narra algo sentido por primera vez, pero que se escucha como repetición de generaciones tras generaciones. Lo convierte en ficción, aunque parezca de una añeja tradición.

³⁸ Ochoa, E., "Jaime Sabines...", p. 50.

³⁹ Ibídem, p. 50.

Un hombre, Jaime Sabines. Una voz sobrevolando la vertiente del siglo, de los cielos poéticos del mar y de la tierra.

[...] la voz de un hombre que nos puso en las manos la poesía de la vida, y que para eso tuvo que hablar a solas largo tiempo, con el diablo, con la muerte y con Dios.⁴⁰

Hasta el final⁴¹, se ve devoto. Habla con el diablo, con la muerte y con Dios, igual que en una pastorela, reminiscencia de su catolicismo, que sirvió de base al desarrollo de su manera de escribir.

⁴⁰ Rivera, S., "Una voz sobrevuela la vertiente del siglo", en *Revista homenaje a Jaime Sabines* (1997) p. 51.

⁴¹ Hago notar como este artículo habla de una "voz", más que de simple escritura.

Capítulo II

Poética y oralidad**2.1 Oralidad como parte de la Poética.**

La oralidad marcó la poética de Jaime Sabines. ¿Qué es lo que entiendo en el caso de este término? Ya que el mismo, engloba otro. Poética significa un artificio o subterfugio que cada escritor utiliza en sus textos⁴². Sería el andamiaje de la obra: la mezcla de recursos, metáforas, imágenes, la forma del poema... el bardo frente a su creación. De la misma manera en que el pintor utiliza los colores, los matices o la perspectiva, el poeta lo hace con una serie de elementos lingüísticos y de la retórica que lo ayudan a mostrar su sentir y pensamientos.

La poesía transmitida de padres a hijos es conocida como *verba maiorum*⁴³. Sabines juega con el recurso de hacer que su trabajo aparente la sencillez de lo dicho de boca en boca. Sin embargo, tiene un propósito de engaño. Hace creer que lo redactado mantiene la comunicación verbal (en el tiempo histórico) de los ancestros. No obstante, su herramienta consiste en el manejo de la

⁴² Esta primera definición general se irá ampliando en este apartado. Expongo argumentos de tres autores: uno clásico, otro del siglo XIX y uno contemporáneo.

⁴³ Las palabras de nuestros antepasados.

ficción oral. Acude a usar el tono del coloquio, para hacer sentir que sus textos son fieles a lo expresado antes por otros en el pasado. En realidad, inventa todo. En ello estriba su grandeza.

Acerca del concepto de poética, la academia ofrece múltiples opiniones. Uno de los primeros y principales autores del tema es Aristóteles. En su famosa obra intitulada *Arte Poética*, vierte diferentes reflexiones. Opina sobre la epopeya, la lírica y la dramaturgia. Así:

Trataremos de la poética y de sus especies según cada una de ellas; y del modo de ordenar las fábulas, para que la poesía salga perfecta; como también el número y calidad de sus partes y asimismo de las demás cosas concernientes a este arte; [...] todas vienen a ser imitaciones.⁴⁴

El estagirita describe cómo la literatura se basa sustancialmente en la recreación de la realidad, es decir, en la *mímesis*⁴⁵. Para el griego, toda poesía parte en imitar, hacer de la naturaleza -y aquí se habla de ésta igual al medio ambiente en torno al creador- el modelo que el artista sigue: “En suma, la imitación consiste en estas tres diferencias, como dijimos a saber: con qué medios, qué cosa y cómo”⁴⁶. En su libro, muestra la correcta forma de hacerlo en una obra de tal o cual género. Pero, además, considera, también, cómo se debe escribir, de qué cosas y

⁴⁴ Aristóteles, *Arte Poética / Arte retórica*, México, 1999, p. 11.

⁴⁵ Erich Auerbach en su magnífico estudio sobre la *mímesis* recorre como a través de la historia en la literatura se ha representado la realidad. Y analiza varios textos de influencia oral, entre otros *La Odisea*. Cfr. Auerbach, Erich, *Mímesis*, 1950.

⁴⁶ Aristóteles, *Arte poética...*, p. 11.

con qué medios. Justifica su maximación de la mimesis a través del siguiente argumento:

Parece cierto que dos cosas, y ambas naturales, han concurrido generalmente a formar la poesía. Porque lo primero, el imitar, es connatural al hombre desde niño, [...] Lo segundo, todos se complacen con las imitaciones [...] ⁴⁷

Así, si se estudia al poeta chiapaneco, se verá el modo en qué arma su propio lenguaje a partir de su ambiente social –de tradición hablada– que lo llevó a esa mimesis de decir las cosas de manera, en apariencia sencilla y popular, con la misma naturalidad con que surgió el canto entre los grupos sociales primitivos. Resta entonces, leer una vez más a Aristóteles, quien aprecia que:

[...] Siéndonos, pues, tan connatural la imitación como el canto y la rima (que claro está, los versos son parte de la rima), desde el principio los más ingeniosos y de mejor talento para estas cosas adelantaron en ellas poco a poco, vinieron a formar la poesía de canciones hechas de repente. ⁴⁸

Este autor habla del canto y lo asimila a la poesía. Utiliza la letra para sus pensamientos, en una sociedad donde aún hay residuos de tradicionalismo verbal. Sin embargo, está consciente de que la escritura surgió con una figura símil de la palabra hablada. Los antiguos utilizaron el lenguaje poético de viva voz para cantar un sentimiento de comunidad (la epopeya) o, en algunos

⁴⁷ *Ibidem*, p. 19.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 19

casos, una emoción propia (la lírica), siempre dejaban que su arte volara hacia los oídos de los escuchas.

El apoyo en Friederich Hegel sirve para profundizar en las nociones de este tipo de arte. El genio bávaro compuso, asimismo, su *Poética*. Contendida en su libro *De Lo Bello y Lo Sublime*⁴⁹. Hegel expresa en ella lo siguiente:

[...] la poesía es, en efecto, lo que mejor responde a la idea de lo bello en el arte y a la idea de la obra artística, pues la imaginación poética⁵⁰, [...] no queda limitada de varias maneras en sus creaciones por el carácter específico de los materiales de la representación [...]⁵¹

Queda claro que, para Hegel, la *poesis*⁵² se sustenta en la mente creadora, que es de donde surge la creación. Se entiende que este imaginar no delimita los componentes del andamiaje de la poesía. Así, a las preguntas aristotélicas de: con qué medio, qué cosa y cómo se escribe una obra. Él nos comunica:

El objeto verdadero de la poesía es el imperio infinito del espíritu. Y de todos los materiales del arte, el que más conviene al espíritu, el más capaz de expresar sus intereses y todos los movimientos de su vida íntima, es la palabra; la cual debe ser empleada como el modo de expresión más idóneo a este fin.⁵³

La palabra hace a la literatura. Todo el ideario hegeliano se define por eso que sale de la voz. El verbo expresa con suma

⁴⁹ Aunque en la edición que manejo sólo está editada la pura parte de poética.

⁵⁰ Hablo de poética como forma general de la poesía y dejo de lado lo referente a la prosa. Pero, más que la creación de los poemas, tomo aquel concepto como la intención de un poeta por transmitir ciertos aspectos a sus lectores.

⁵¹ Hegel, G. W. Friederich, *Poética*, Buenos Aires, 1947, p. 30.

⁵² Ποίησης: Gr. Poesía.

⁵³ Hegel, F., *Poética*, p. 31.

intensidad al espíritu. “La letra mata, el espíritu vivifica”⁵⁴ dijo San Pablo. Lo que Hegel refiere no son las letras –que lo son en el discurso escrito– sino esos significados que emanan como mariposas de la boca del poeta y al vivir en una sociedad letrada, se ponen por escrito. Además, con todo esto, Hegel nos ilustra:

La poesía ha comenzado cuando el hombre intentó expresarse a sí mismo. Cuando se ha expresado así está ahí para ser únicamente expresado. Cuando el hombre se recoge y se contempla a sí mismo, al querer expresar su pensamiento, se escapa de su boca la expresión poética, la de la poesía.⁵⁵

Se ve y se entiende que lo que el filósofo trata como poética es la expresión del ser en sí mismo, contemplativo en su yo. Es decir, ese vocablo para él comporta toda expresión del yo en su pensamiento, y la muestra de éste. Por eso, *se escapa de su boca la expresión poética*, para darse a entender. “Una necesidad interior lo lleva [al poeta] a expresar en sus cantos cuánto se desarrolla poéticamente en su alma y en su pensamiento”.⁵⁶

De nuevo, se encuentra la voz cantada. Es ese el medio de comunicación idóneo de los versos. Lo usan los bardos y los trovadores y, por supuesto, los juglares en la Edad Media. Más

⁵⁴ La cita exacta se encuentra en la segunda carta a los Corintios de San Pablo, Párrafo 3 Versículo 6. La cita completa dice: “Él [Dios] nos capacitó como ministros de la nueva alianza, no de la letra sino del espíritu, que la letra mata, pero el espíritu da vida.” Sin embargo, se ha convertido en casi un proverbio universal y que más de uno conoce en la fórmula antes escrita. Pruebas del valor de la palabra dicha, encontramos también en otros pasajes de la biblia como en: “dijo Dios: “haya luz”; y hubo luz.” (*Génesis*, 1:3) dónde se demuestra lo importante del decir, o en: “Al principio era el verbo. Y El verbo estaba en Dios. Y el verbo era Dios.” (*San Juan*, 1:1) se asume que cuando se escribe “verbo”, se refiere a la acción de pronunciar un vocablo, es decir, al habla.

⁵⁵ Op. Cit. p. 32.

⁵⁶ Ídem, p. 122.

allá de la música, el estilo era más importante por la forma que tenían esos cantos, hechos por la rima, el tono, las repeticiones, la acentuación, etcétera.

Para cerrar el concepto de poética, se revisará el *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin, quien utiliza a los teóricos del grupo *Mu*⁵⁷(μ). Tiene un apartado extenso sobre esta actividad; así, ella dice:

La función poética es “la tendencia hacia el mensaje como tal”, pues en ella el signo artístico se representa a sí mismo; dice Jakobson⁵⁸ “no es la única (función) que posee el arte verbal, pero sí es la más sobresaliente y determinante, mientras que en el resto de las actividades verbales actúa como constitutivo subsidiario y accesorio”, agrega. Por ello la función poética sobrepasa los límites de la poesía, y por ello el análisis lingüístico de la poesía no puede limitarse al estudio de la función poética.⁵⁹

Por ello, la función poética no entraña el primer elemento en el arte verbal; sí, uno de los más importantes. Cuando utilizamos el lenguaje como medio donde se muestra los sentimientos, en aquel momento, el idioma toma esa utilidad. No necesita un perfil retórico para llamarse poesía. Lo artístico de la palabra puede darse por las circunstancias que la llevan a decirse.

⁵⁷ Un grupo de teóricos de Bélgica, que se basan en la neoretórica para desarrollar sus teorías. Sobre todo estudian las figuras retóricas. Entre sus miembros encontramos a Francis Édeline, Jean-Marie Klinkenberg, o Jacques Dubois, Francis Pire, Semir Badir, entre otros y que en los 60's renovaron la retórica partiendo de la metáfora-metonymia. Cfr. http://es.wikipedia.org/wiki/Grupo_μ.

⁵⁸ Román Jakobson, del grupo de los formalistas rusos. Estos basaban sus estudios teóricos en la forma más que en el fondo de la escritura. Le dan preferencia a cómo se conforma el texto que al significado intrínseco del mismo. Cfr. Jakobson, R. *et al*, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, 2002.

⁵⁹ Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, 2003, p. 225.

En el caso de Sabines, su método, aunque cotidiano y coloquial, representa su estilo. El escritor proviene de la cultura libanesa, sociedad mágica, de un antiquísima tradición oral. Claro ejemplo de esto, sería Jahlil Gibran, quien desarrolla su estética en un tono de oralidad, pero, en su caso, muchos de los proverbios utilizados, sí corresponden a orígenes vernáculos. Además, Beristáin nos refiere:

La poética cuyo objeto sería analizar los rasgos que caracterizan al lenguaje poético para identificar la esencia de lo literario al responder a la pregunta “¿Qué hace que un mensaje verbal sea una obra de arte?”, ya que los rasgos poéticos forman parte de una semántica general y, en el lenguaje verbal, forman parte de todo tipo de discurso.⁶⁰

Lo que hace de un simple mensaje se convierta en una obra artística es la manera en la cual éste mismo se expresa; las características que lo diferencian de un habla común. Influye, también, el público receptor de ese mensaje. Para su comprensión, las codificaciones deben ser de mutuo acuerdo entre quien transmite y el receptor.

Según Beristáin, el objeto de la poética consiste en el análisis de esos rasgos convertidores del lenguaje a obra literaria. Para estudiar la poesía de un artista, hay que preguntarse qué hace de su escritura para ser arte. Y, para ello,

⁶⁰ Beristáin, H., *Diccionario...*, p. 226.

el estudio de sus poemas y las estructuras de los mismos, resulta importante.

Por eso, en el *Diccionario de retórica y poética* dice:

La función poética consiste en utilizar la estructura de la lengua transgrediendo de manera intencional y sistemática la norma estándar que le atañe, y también la norma del lenguaje literario instituido.⁶¹

El lenguaje se transforma en poético cuando transgrede la forma común de composición: escribir de otra manera, hacer metáfora, decir las cosas igual al pensamiento, sin su grado de racionalidad, aunque se atropelle el andamiaje establecido para lo redactado. Precisamente fue eso lo que hizo Jaime Sabines en su tiempo. Terminaré el concepto de poética con un párrafo más de Helena Beristáin:

Para Bajtín⁶² [...] “la poética, definida sistemáticamente, debe ser la esfera de la creación artística verbal” [...] “subraya su dependencia de la estética general”. Es decir, la poética es una estética especializada que no puede independizarse de la estética general.⁶³

Con esto, se infiere que la poética es una manera personal de hacer literatura. Cada escritor tiene la suya. Sabines, del mismo modo, maneja una propia. En su caso, la oralidad consistía en ser parte importante de lo que creaba: su estilo.

⁶¹ Ibídem, p. 226.

⁶² Mijaíl Bajtín escribió sobre cuestiones de la poética de Dostoievski, incluye el dialogismo y otras cuestiones del héroe y la voz de los personajes. Cfr. Bajtín, Mijaíl M, *Problemas sobre la poética de Dostoievski*, 2003.

⁶³ Op. Cit. P. 228.

Se sustentó en los párrafos anteriores que Aristóteles define el concepto en estudio bajo el rasgo de la imitación. Así, el chiapaneco imita lo que desde niño aprendió: un lenguaje envolvente que parece presencial, el de persona a persona, igual que sus ancestros. Esto, debido a los tres vértices de su ambiente infantil: el catolicismo, los mayas lacandones y su ascendencia libanesa.

En Hegel, a su vez, se encontró que el término estudiado, se refiere a la expresión del espíritu del artista. Eso fue un logro de Sabines. La virtud está en su concepción y la capacidad para expresar su yo, dentro de sus tradiciones.

Al igual, Beristáin escribe que la poética tiene algo característico dentro de la estética literaria; eso que tuvo Jaime Sabines y que derivó en un arma de escritura aprendida en su infancia. Le sucede igual a los escandinavos, quienes no podían hablar -hacer poesía- de otra circunstancia que no fuera guerrera; o las tribus africanas que se enuncian con la lluvia, el fuego y el desierto. O se ocupan de la caza del león, o la gacela, de sus ancestros.

Algunas de las manifestaciones de la poética, se presentan en la oralidad. Hay colectivos sociales que se comunican por medio de ella. En algún momento, los griegos utilizaron este subterfugio

más de vía para el traspaso de recuerdos importantes, y no como herramienta artística. Antes del alfabeto, las culturas orales utilizaban el lenguaje hablado para transmitir sus tradiciones. Entonces, devinieron ciertos estilos de esa habla para mover conocimientos, de generación en generación. Con el tiempo, alguno tuvo necesidad de confrontarse a sí mismo, y empezó lo que ahora llamamos poesía. Para mostrar ese sentimiento, aquél decidió que usaría las herramientas mnemotécnicas⁶⁴, la mejor arma para expresarlo.

Al nacer la escritura, se comenzó a registrar ese oralismo en los textos. Se dice que la *Biblia* en un principio se pasaba de forma oral. Igual sucedió con la *Ilíada* y la *Odisea*. Con el *Cantar del Mío Cid* y hasta el *Amadís de Gaula* primigenio. También, en Mesoamérica tenemos ejemplo de ello, el *Popol Vuh* y otros. Entonces, esa voz hablada tiene presencia dentro de la poética. Es decir, en los sistemas particulares de hacer arte. Después se hablará de cómo se traspone al siglo veinte esta nueva tradición oral en los textos y su porqué.

⁶⁴ Es decir, la mimesis griega, o la imitación de la realidad. Vid nota 44.

2.2 La oralidad: fuente de resguardo de conocimientos en las culturas ágrafas (la pre-escritura).

Antes de concebirse la escritura, el hombre guardaba sus conocimientos mnemotécnicamente. Dado que sólo poseía el lenguaje hablado, tuvo que inventar una técnica que evitó el olvido de lo dicho. Es decir, por medio de ciertas prácticas, gravó en su memoria tantos sucesos como pudo. Estos eran más de la vida cotidiana que con sentido abstracto. Al fin, nació la grafía con la que el hombre pudo diversificarse. Semejantes observaciones han sido descubiertas por algunos investigadores de la lengua⁶⁵. Las letras son un complemento, no el idioma mismo. Como indica Walter Ong:

Con todo, concibió [Ferdinand de Saussure]⁶⁶ la escritura como una clase de complemento para el habla oral, no como transformadora de la articulación.⁶⁷

Se sabe, no obstante, que el símbolo en papel, sí cambia el habla. Se transforma el pensamiento. Pues, se siguen las normas del lenguaje, su gramática o su sintaxis. Todo esto modifica el diálogo. También, hay quien escribe imitando la palabra de voz

⁶⁵ Jakobson, Milman Perry o Levi-Strauss, Saussure, entre muchos otros.

⁶⁶ Ferdinand de Saussure, en su *Curso General de Lingüística* compilada por sus alumnos pues, él, nunca escribió texto alguno de sus cursos. Es el padre de la lingüística y creador de unas de las ideas más revolucionarias del siglo XX.

⁶⁷ Ong, Walter, *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. México, 1987, p. 15.

viva. Más, eso implica extrañeza y, no pocas veces, ir contra la norma escrita.

Las culturas populares memorizan sus conocimientos. La gente letrada imita o falsifica esa antigua costumbre. Hay un pseudo recordar, ya que siempre se puede volver al texto. Por ello, se llamará a lo redactado en literatura, ficción oral, cuando esté integrada por recursos de retentiva verbal igual a los utilizados por los ancestros, en sus discursos o incluso, por sociedades actuales iletradas que usan los mismos artificios. Ahora, el parentesco descrito entre estas dos visiones⁶⁸, se ve, en la época contemporánea, en esos pueblos sin escritura donde no se coincide del todo con lo pensado; prueba de esto son los nómadas árabes, ciertos grupos étnicos albaneses, y otros del África negra. Se crean, además, una serie de recursos para el almacenamiento en el cerebro de los hechos importantes de la tribu. En nuestros países alfabetizados, la mnemotecnia se sustituye por lo impreso.

Por supuesto, se considera que ningún grupo social tomó la literatura de manera relevante. Ya que se le caracteriza o asimila al goce del espíritu, el divertimento y hasta como parte del ocio. Así, su valor no puede ser pragmático. No tiene un aporte físico a la comunidad. El mito, *verbi gratia*, proporciona las raíces a ciertas personas. La leyenda explica ciertos fenómenos

⁶⁸ La de la tradición oral contra la de la tradición escrita.

particulares del clan. Ambas actividades comunales devinieron en sucesos poéticos. Al desfuncionalizarse, se transformaron en un acto lúdico. Es decir, perdieron su función original. Por ello, si algunas acciones heroicas pueden ser vistas como literarias, su concepto primero no fue este. Prueba de eso, sería no hallar en todas las culturas una poesía nacional. Indica Ong, estadísticamente⁶⁹:

Sólo 78 de las 3 mil lenguas que existen aproximadamente hoy en día poseen una literatura (Edmonson⁷⁰, 1971, pp. 323-332). Hasta ahora no hay modo de calcular cuántas lenguas han desaparecido o se han transmutado en otras antes de haber progresado su escritura. Incluso, actualmente; cientos de lenguas en uso activo no se escriben nunca: nadie ha ideado una manera efectiva de hacerlo. La condición oral básica del lenguaje es permanente.⁷¹

El lenguaje surgió por la voz. Al menos, aquél con el que el hombre pudo entenderse con mayor facilidad. Por otra parte, existen más medios de comunicación: el de los sordomudos o la clave Morse. Los cuales no requieren de sonidos manifestados por aquella. Se señala en este punto que, antes de la escritura, existió una forma de transmisión oral que servía de resguardo para los conocimientos principales de ciertas comunidades. Luego, se crea el alfabeto. Es lógico que los copistas siguieran las mismas pautas de memoria para escribir sus textos.

⁶⁹ Debido a que Walter Ong da como referencia varios estudios y puesto que en mis citas aparecerán varios nombres, doy, si lo hay, el nombre y el libro escrito por esos estudiosos y al final de la nota pondré "citado por".

⁷⁰ Muro E. Edmonson. *Lore: An Introduction to the Science of Folklore and Literature*, citado por Walter Ong.

⁷¹ Ong, W., *Oralidad...*, p. 17.

Por eso, muchos de los documentos antiguos conservan ese maremágnum de fórmulas orales y técnicas memorizables. Con las grafías se potencializaron los modos de resguardo de la sabiduría, como lo expresa Walter Ong:

La escritura, consignación de la palabra en el espacio, extiende la potencialidad del lenguaje casi ilimitadamente; da una nueva estructura al pensamiento y en el proceso convierte ciertos dialectos en "grafolectos" (Haugen⁷², 1966; Hirsh⁷³, 1977; p 43-48) Un grafolecto es una lengua trasdialectal formada por una profunda dedicación a la escritura. Ésta otorga a un grafolecto un poder muy por encima del de cualquier dialecto meramente oral.⁷⁴

La escritura se vuelve el *modus operandi* de quienes transmitían la cultura oral: los bardos, los juglares, los cantores de gesta. Así, Homero -o quien lo representara, el pueblo- escribe o pone por escrito su famosa *Ilíada*. Y, aunque, no será la única redacción sobre la toma de Ilión, sí es la mejor, la más sublime y la última. Entonces, alguien se da cuenta que lo hablado deja de ser el medio idóneo para el resguardo de los conocimientos de una cierta sociedad. Comienza la época de los libros.

⁷² Einar Haugen. "Linguistics and language planning" en William Bright (comps), *Sociolinguistics: Proceedings of the UCLA sociolinguistics Conference* 1964. Citado por Walter Ong.

⁷³ E.D. Hirsh Jr. *The Philosophy of Composition*. Citado por Walter Ong.

⁷⁴ Op. Cit. p. 17.

2.3 Traspaso de la tradición oral a la escritura, y luego a la ficcionalidad (lo oral literario).

En este punto, se divide el tema en dos partes. Primero, se muestra la diferencia entre lo traspasado por el habla y lo oralizado, visto en los textos. Luego, se examina la contradicción al denominar oralidad textual.

2.3.1 La tradición oral frente a la oralidad en los textos.

Ya se explicó lo que se entiende por tradición oral. Ahora, se mostrarán algunos aspectos diferenciadores de esto contra la ficción oral.

La oralidad tiene dos vertientes: una, la denominada tradicional y otra, la ficticia. Dentro de la primera, como ha de suponerse, se encuentran esos conocimientos que se van transmitiendo de oído a oído por el pueblo⁷⁵. Se encuentran, las adivinanzas, los proverbios, aforismos, dichos, refranes y muchas de las costumbres que aún en la época moderna, algunas culturas – como las africanas o las del mar Báltico– siguen transmitiéndose de padre a hijo.

⁷⁵ Paremiología: breve sentencia aleccionadora que se propone como una regla formulada con claridad, precisión y concisión(Beristáin, H., *Diccionario...*, p. 21.)

Se llama ficción oral a eso que se puede descubrir en algunos textos. Aunque suene pleonástico, así es. Libros como *La Biblia*, *La Odisea* o *La Ilíada*⁷⁶, tienen rasgos que indican que antes de redactarse, se tuvo una larga historia de tradición oral en ellos.

En los escritos de Sabines, se comprueba que su técnica consiste en hacer relatos, contar las cosas. Crea una poética única: se presenta de la misma manera que si fuera un bardo que sólo escribe lo que otros ya han dicho, lo que es de conocimiento del pueblo. Su caso se debe a una segunda oralidad manifestada por varios de los descubrimientos que en la primera parte del siglo XX tuvieron un auge: la radio, el gramófono, la televisión o el teléfono, por citar algunos. Ahora, de lo verbal conservado en forma escrita, hay que tener en cuenta lo que dice Ong:

Todos los textos escritos tienen que estar relacionados de alguna manera, directa o indirectamente, con el mundo del sonido, el ambiente natural de las lenguas, para transmitir sus significados. "Leer" un texto quiere decir convertirlo en sonidos, en voz alta o en la imaginación, sílaba por sílaba en la lectura lenta o a grandes rasgos en la rápida, acostumbrada en las culturas altamente tecnológicas. La escritura nunca puede prescindir de la oralidad [...] La expresión oral es capaz de existir, y casi siempre ha existido, sin ninguna escritura en absoluto; empero, nunca ha habido escritura sin oralidad.⁷⁷

Por ello, los escritores antiguos se manifestaban con esas fórmulas orales. En la memoria residía aun un modo efímero de

⁷⁶ Algunos investigadores del siglo XX demostraron que estos textos tienen fuertes vínculos con la tradición oral de los pueblos en que fueron concebidos. Más adelante citaré algunas de estas investigaciones que a su vez Walter Ong se encarga de citar en su texto *Oralidad y Escritura: técnicas de la palabra*.

⁷⁷ Op. Cit. pp. 17-18.

conocimiento oral. Por eso, se empieza un poema o un cuento con “escuchen lo que tengo que decir...”, casi nunca se lee algo así: “lean lo que escribí...” La oralidad, aunque nimia, sigue estando presente en nuestro tiempo. Y más estaba en el ambiente, en el cual vivió Jaime Sabines, del siglo pasado. Ya se explicará más adelante por qué se cree esto. Ahora, sobre los estudios en que se descubre cómo la tradición oral está inmersa dentro de algunos textos, se hace la siguiente referencia:

Wood⁷⁸ sugiere extraordinariamente que la memoria desempeñó un papel bastante diferente en la cultura oral del que tuvo en la letrada. Aunque Wood no pudo explicar exactamente cómo funcionó la mnemotecnia de Homero, sí propone que el Ethos⁷⁹ del verso homérico era popular antes que culto.⁸⁰

Esto importa en esta tesis porque da referencias de una poética que puede bien basarse en cuestiones orales. Sucede esto si se trata de un lenguaje popular –como el de Sabines– en vez de uno culto. Por eso se ahonda en esta cuestión. Se muestra que esa poesía de la oralidad se dio y puede, de nuevo, darse. En la siguiente página de su libro Walter Ong, nos dice:

No todos los elementos en la concepción global de Parry eran enteramente nuevos. El axioma fundamental que rigió su pensamiento a partir de

⁷⁸ “Robert Wood (ca. 1717-1771), diplomático y arqueólogo inglés, quien cuidadosamente identificó algunos de los sitios mencionados en *La Ilíada* y *La Odisea*, al parecer fue uno de los primeros cuyas conjeturas se aproximaron a lo que Parry finalmente demostró. Wood opinaba que Homero no sabía leer y que la capacidad de la memoria fue lo que le permitió producir esa poesía”. (Ong, W., *Oralidad...*, p. 27). Milman Parry fue el primero en demostrar que los epítetos en Homero son cuestiones formulaicas que hereda de la tradición oral.

⁷⁹ *Ethos* es un estado afectivo que se manifiesta como cierto grado de satisfacción estética según el diccionario citado de Helena Beristáin.

⁸⁰ Op. Cit. p. 27.

principios de los años veinte, “la dependencia, en la selección de palabras y las formas de las palabras en la construcción del verso en hexámetro [compuesta oralmente]”⁸¹ de los poemas homéricos [...] fue anticipado en la obra de J. E. Ellendt⁸² y H. Düntzer.⁸³

En la primera mitad del siglo pasado, tales estudios fueron importantes. Dieron pauta a otros investigadores para que advirtieran la continuidad de rasgos verbales en ciertas culturas. Semejantes versos eran diferentes a los de las sociedades escritas. Algunos estudiosos fueron:

Arnold Van Gennep⁸⁴ había advertido una estructuración formularia en la poesía de las culturas orales de la época moderna, y M. Murko había reconocido la ausencia de una memoria exacta, palabra por palabra, en la poesía oral de tales culturas. Más importante aún, Marcel Jousse, clérigo y erudito jesuita criado en un ambiente campesino residualmente oral en Francia y que pasó la mayor parte de su vida adulta en el Medio Oriente absorbiendo su cultura oral, había establecido una diferencia clara entre la producción oral en tales culturas y toda composición escrita. Jousse⁸⁵ (1925) había llamado ‘Verbometeur’ a las culturas orales y las estructuras de personalidad que éstas provocan [...]⁸⁶

Aquí aparece la cultura de Medio Oriente y su permanencia en una preponderancia oral. Algo que el padre⁸⁷ de Jaime Sabines vivió en su niñez, y luego referiría en sus cuentos al niño Jaimito. Más aún, se nota que esa oralización primaria se seguía dando. Ahora, se refiere lo que dice Walter Ong del descubrimiento de Milman

⁸¹ Esta cita es formulada por Adam Parry en 1979. Hijo de Milman Parry, citado con anterioridad. También el hijo se dedicó a estos estudios sobre la tradición oral en los textos antiguos.

⁸² Walter Ong no especifica de qué libro se trata ni quiénes eran estos autores.

⁸³ Op. Cit. p. 28.

⁸⁴ Walter Ong no indica en qué libro se halla este hallazgo, igual que el de Murko.

⁸⁵ Marcel Jousse. *Le Style oral rythmique et mnémotechnique chez Les Verbomoteurs*. Citado por Walter Ong.

⁸⁶ Op. Cit. pp. 28-29.

⁸⁷ Éste vivió gran parte de su vida en el Líbano, luego pasó con su familia a Cuba y con posterioridad a México.

Parry⁸⁸, ya que es muy importante para comprender de qué manera se da la paradoja en un texto, donde se encuentran artificios de condiciones verbales. Con esto, se muestra lo asimilado del poeta chiapaneco de una manera -aunque en su caso ficticia- para expresar su oralidad.

Walter Ong comenta:

A pesar de que la concepción de Parry fue anticipada hasta cierto punto por estos eruditos anteriores, le corresponde por entero pues cuando surgió por primera vez en su mente a principios de los años veinte del presente siglo, aparentemente no estaba enterado siquiera de la existencia de cualquiera de los investigadores mencionados en el párrafo anterior [...] Sin duda, por supuesto, sutiles influencias de la época, que habían sido importantes para estudiosos anteriores, también lo habían sido para él.

[...]

[...] el descubrimiento de Parry puede expresarse de esta manera: virtualmente todo aspecto característico de la poesía homérica se debe a la economía que le impusieron los métodos orales de composición. Estos pueden reconstruirse mediante un análisis cuidadoso del verso mismo, una vez que se prescinde de las suposiciones acerca de la expresión y los procesos de pensamiento, profundamente arraigados en la psique por muchas generaciones de cultura escrita.⁸⁹

Se explica: todos estos descubrimientos de Parry no fueron una suerte de azar. Tampoco, lo es el que se piense que la poética de Jaime Sabines contenga esa ficción mencionada. Pues, hay muchos estudios sobre las tradiciones orales en los textos -incluso en la poesía mexicana- quizá pocos refieran que algunos de esos escritos lo que manifiestan es un aspecto ficcional. Sólo se da oralidad si

⁸⁸ Milman Parry en su libro *L'Épithète traditionnelle dans Homère*, traducido al inglés como *The Making of Homeric Verse*. Citados por Walter Ong.

⁸⁹ Op. Cit. p. 29.

es con viva voz. Ya que existe una gran diferencia entre recoger las costumbres en los pueblos para hacer una antología y el hecho de plasmar en la escritura un tono con semejanza a lo que se dice en un diálogo. Por ejemplo, el caso de los indígenas que platican en los cuentos de Juan Rulfo no expresan el habla cotidiana real de los ambientes de Jalisco.

Pero, continúa Ong en su libro:

El poeta oral contaba con un abundante repertorio de epítetos, lo bastante variados para proporcionar uno para cualquier necesidad métrica que pudiera surgir conforme desarrolla su relato.⁹⁰

Los epítetos son una técnica característica de la poesía épica. Sabines se dedica a expresarse de manera lírica⁹¹. Con esta observación se muestra que hay recursos utilizados por el poeta, para componer su arte de una singularidad cuasi oral. Sigue Walter Ong:

Las fórmulas unificadas se agrupan alrededor de temas igualmente uniformes, tales como el consejo, la reunión del ejército, el desafío, el saqueo de los vencidos, el escudo del héroe, y así interminablemente (Lord⁹², 1960, pp. 68-98) Un repertorio de temas similares se halla en la narración oral y demás discurso oral por todo el mundo.⁹³

⁹⁰ *Ibidem*, p. 29.

⁹¹ Un ejemplo de esto sería este poema: La cojita está embarazada. / Se mueve trabajosamente, /pero qué dulce mirada /mira de frente. //Se le agrandaron los ojos /como si su niño /también le creciera en ellos /pequeño y limpio. /A veces se queda viendo /quién sabe qué cosas /que sus ojos blancos /se le vuelven rosas. //Anda entre toda la gente /trabajosamente. /No puede disimular, /pero, a punto de llorar, /la cojita, de repente, /se mira el vientre /Y ríe. Y ríe la gente. //La cojita embarazada / ahorita está en su balcón /y yo creo que se alegra /cantándose una canción: / "cojita del pie derecho /y también del corazón". Sabines, Jaime, *Recuento de poemas: 1950/1993*, México (1997), pp44-45.

⁹² Albert B. Lord. *Te Singer of Tales*; citado por Ong.

⁹³ Op. Cit. p. 31.

Esto demuestra que esta estética lingüística no fue un modo exclusivo de un solo grupo o sociedad. Se da y se ha dado en los pueblos orales del mundo. Un ejemplo, lo vemos en los textos mesoamericanos transcritos durante la colonia. Así Ong, sigue:

[...] En una cultura oral, el conocimiento, una vez adquirido, tenía que repetirse constantemente o se perdía: los patrones del pensamiento formulario y fijo eran esenciales para la sabiduría y una administración eficaz.⁹⁴

Los poemas de Sabines se grababan en la memoria de sus lectores. Éstos mantenían los versos en el recuerdo y solían repetirlos. No manejaba fórmulas predeterminadas, pero, el chiapaneco, tuvo otros métodos de qué valerse para tal efecto. Se continúa con Ong:

[...] el concepto de Parry encierra un estrato más profundo de significado, no inmediatamente aparente en su definición de la fórmula: “grupo de palabras que se emplea regularmente en las mismas condiciones métricas para expresar una idea esencial” [...] Bynum⁹⁵ apunta que “las ideas esenciales” de Parry rara vez son enteramente tan simples como puede indicar la concisión de la definición de Parry o la brevedad usual de las fórmulas mismas [...] Bynum distingue entre elementos “formularios”⁹⁶ y “frases estrictamente formularias” (repetidas con exactitud). Aunque estas últimas caracterizan la poesía oral (lord, 1960, pp. 33-65) en ella ocurren y se repiten en grupos [...]⁹⁷

⁹⁴ Ibídem, pp. 31-32.

⁹⁵ David E. Bynum en *The Daemon in the Wood*; citado por Walter Ong.

⁹⁶ Elementos formularios se le dice a las partes que no cambian en la oración, adjetivo, epíteto, etc. Las frases estrictamente formularias sería aquellas que están petrificadas en el tiempo, como “Divide y vencerás”, etc.

⁹⁷ Op. Cit. pp. 32-33.

Se ven frases repetidas de manera idéntica. Además, existen otros rasgos característicos que son recalcados varias veces. En retórica se dice *paralelismo* y *difrasismo*⁹⁸. Continúa Walter Ong:

El pensamiento y la expresión formulaicos orales galopan en lo profundo de la conciencia y del inconsciente, y no se esfuman tan pronto como alguien acostumbrado a ellos toma una pluma.⁹⁹

En Sabines, se da esto. De niño tuvo experiencias de la corriente oral. Baste recordar que siguió unas manifestaciones católicas en la que se rezaba en voz alta. Sé que era en latín, pero de viva expresión al fin y al cabo. De los mayas lacandones, ya que vivió en Chiapas –y no se descarte que algo le influyera–. Y su ancestral costumbre libanesa que su padre le recordaba. Más aún, era lector asiduo de la *Biblia*, donde se encuentran muchos aspectos de oralidad.

Algunos investigadores han hallado que ciertos grupos, aunque descubren el alfabeto, siguen teniendo rasgos orales. Como dice Ong:

Muchas culturas modernas que han conocido la escritura desde hace siglos, pero que jamás la interiorizaron por completo, como la cultura arábiga y algunas otras del mediterráneo (Vgr. La griega; Tannem¹⁰⁰, 1980a), aún dependen en gran medida del pensamiento y la expresión formulaicos¹⁰¹. Jahlil Gibran ha hecho una profesión de proporcionar productos formulaicos orales impresos a norteamericanos instruidos, quienes

⁹⁸ No me referiré en específico sobre ellos, quizá en los siguientes apartados si es necesario, lo haga.

⁹⁹ Op. Cit. p. 34.

¹⁰⁰ Deborah Tannem. "A comparative analysis of oral narrative strategies: Athenian Greek and American English", en Wallace L. Chafe (comp.), *The pear Story: Cultural, Cognitive, and Linguistic Aspect of Narrative Production*. Citado por Walter Ong.

¹⁰¹ Formulaico: hecho a base de fórmulas. O que contiene muchas fórmulas. Estructuras repetitivas.(DRAE)

encuentran originales las frases que parecen proverbios, las cuales, según un amigo libanés mío, los ciudadanos de Beirut consideran lugares comunes.¹⁰²

Aquí se tiene un antecedente libanés. Gibran Jahlil Gibran¹⁰³ se encargó de hacer una poesía con apariencia oral; aunque al parecer, él utilizó más esas frases formulaicas. Es decir, ya lexicalizadas dentro de sus costumbres. Sin embargo, no todos sus escritos fueron así, algunos presentan ficcionalidad.

Algo más que refiere Walter Ong sobre las grafías es:

Tampoco resulta asombroso que los pueblos orales por lo común, y acaso generalmente, consideren que las palabras poseen un gran poder. El sonido no puede manifestarse sin intersección del poder.¹⁰⁴

La palabra dicha puede tener manifestaciones mágicas. Logra que un paciente se cure por la oración del chamán. Los mantras llevan al discípulo hasta iluminarse. Quizá esto se deba a que:

El hecho de que los pueblos orales comúnmente, y con toda probabilidad en todo el mundo, consideran que las palabras entrañan un potencial mágico está claramente vinculado, al menos de manera inconsciente, con su sentido de la palabra como, por necesidad, hablada, fonada y, por lo tanto, accionada por un poder.

[...]

Los pueblos orales comúnmente consideran que los nombres (una clase de palabra) confieren poderes sobre las cosas. Las explicaciones para el hecho de que Adán ponga nombre a los animales, en Génesis 2:20, normalmente llaman una atención condescendiente sobre esta conciencia arcaica supuestamente pintoresca.¹⁰⁵

¹⁰² Op. Cit. p. 34.

¹⁰³ Pintor y escritor libanés, sus libros más característicos son *El Profeta* y *El Jardín del Profeta*.

¹⁰⁴ Op. Cit. p. 39.

¹⁰⁵ *Ibíd.*, p. 39.

Resalta la importancia del hecho de repetir en voz alta los sustantivos. En un principio, lo oralizante se encarga de ello, poco a poco la escritura desplazó a la lectura vocalizada para pasar a ser en silencio.

Jaime Sabines hablaba de que su poesía había que leerla diciendo los sonidos. Y, no obstante, “[...] en una cultura oral, el pensamiento sostenido está vinculado con la comunicación”.¹⁰⁶ En el discurso escrito se pierde mucho de ese poder mágico de lo dicho.

Pero, ¿cuáles eran los virtuosismos para que la memoria no olvidara lo que se escuchaba? ¿A qué se debía este proceso mnemotécnico? Walter Ong se pregunta y responde:

¿Cómo se hace posible traer a la memoria aquello que se ha preparado tan cuidadosamente? La única respuesta es: Pensar cosas memorables. En una cultura oral primaria, para resolver eficazmente el problema de retener y recobrar el pensamiento cuidadosamente articulado, el proceso habrá de seguir las pautas mnemotécnicas, formuladas para la pronta repetición oral. El pensamiento debe originarse según¹⁰⁷ **pautas equilibradas e intensamente rítmicas, con repeticiones o antítesis, alteraciones y asonancias, expresiones calificativas y de tipo formulario, marcos temáticos comunes** (la asamblea, el banquete, el duelo, el “ayudante” del héroe, y así sucesivamente) **proverbios que todo mundo escucha constantemente de manera que venga a la mente con facilidad**, y que ellos mismos sean modelados para la retención y la pronta **repetición**, o con otra forma mnemotécnica. El pensamiento serio está entrelazado con sistemas de memoria. Las necesidades mnemotécnicas determinan incluso la sintaxis.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Ídem, p. 40.

¹⁰⁷ Las siguientes negritas son mías.

¹⁰⁸ Op. Cit. p. 41.

Desde aquí, se visualizan algunas de las estrategias que se siguen para crear la ficción oral. Entre éstas, se habla de “expresar el pensamiento con pautas equilibradas” como los versos o los paralelismos en ellos. Que sean “intensamente rítmicos” en su musicalidad interna. Que haya “repeticiones o antítesis”. Además, debe haber “alteraciones y asonancias”, “expresiones calificativas y de tipo formulaico”, “marcos temáticos comunes” como el amor, la existencia, Dios, la vida, etcétera. También: “proverbios que sean muy familiares”.

Son herramientas que el poeta bien puede fingir para desarrollar esa ficcionalidad. Sin embargo, en las culturas orales:

Cuanto más complicado sea el pensamiento modelado oralmente, más probable será que lo caractericen expresiones fijas empleadas hábilmente. Esto es común en todo el mundo para las culturas orales en general, desde las de la Grecia homérica hasta las de la actualidad.¹⁰⁹

Algo de lo que quizá prescinda el artista que se analiza. Éste desarrolla una ficción oral, al encontrarse inmerso en un ambiente de escritura, no necesitará de esas expresiones fijas. Si bien, podría usar las fórmulas, que son distintas y más flexibles. Pues, como dice Ong:

Las fórmulas ayudan a aplicar el discurso rítmico y también sirven de recurso mnemotécnico, por derecho propio, como expresiones fijas que circulan de boca en boca y de oído en oído: “divide y vencerás”; “El

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 41.

error es humano, el perdón es divino”; “Mejor es el enojo que la risa: porque con la tristeza del rostro se enmendará el corazón (Eclesiastés, 7:3); “fuerte como un roble”: “Echa a la naturaleza al trote y regresará el galope”. [...] El pensamiento, en cualquier manifestación extensa, es imposible sin ellos (las fórmulas), pues en ellas consiste.¹¹⁰

Por último, en este punto, se menciona la gran importancia de la paranomasia para las culturas orales, tal es así que:

En las culturas orales, la ley misma está encerrada en refranes y proverbios formulaicos que no representan meros adornos de la jurisprudencia, sino que ellos mismos constituyen la ley.¹¹¹

El poeta pone su mirada en la tradición oral y puede basarse en algunos recursos de ella para lograr una ficcionalidad. Pero, al verter esas herramientas orales a lo redactado, se crea un contrasentido.

En seguida, se argumenta de la escritura influenciada por el habla. En la época antigua, creado el alfabeto, lo dicho en voz viva afectaba lo puesto en papel.

2.3.2 Consecuencias de las formas contradictorias del manejo escritura oral. La relación entre lo oral y lo que se escribe.

Se recuerda que el análisis sobre la oralidad en la poética de Jaime Sabines, se basa en lo que se definió como ficción oral. No

¹¹⁰ Ídem, p. 42.

¹¹¹ Ibídem, p. 42.

existe la creencia que la poesía de Sabines venga de una enseñanza pura, más bien se debe a lo que Walter Ong llama “oralidad secundaria”. Ahora, se definirá a qué se le denomina de este modo.

En la segunda mitad del siglo XIX, se descubren nuevos inventos entre los que sobresalen la radio, el teléfono, el cine. Después, durante las primeras décadas del siglo XX se crea la televisión, el altoparlante, etcétera. Se logran avances en las comunicaciones, se dio un discurso nuevo. La gente se fue familiarizando con una cierta manera de expresarse verbalmente. Así, lo dice Walter Ong:

Estas tecnologías [la radio, televisión, teléfono] pertenecen a la edad de la oralidad secundaria (una oralidad que no es anterior a la escritura y lo impreso, como lo es la oralidad primaria, sino consiguiente y dependiente de la escritura y lo impreso).¹¹²

Desde la época antigua, se estaba inmerso en la cultura escrita, ni que decir con Platón o más adelante en la Alta Edad Media. Sin embargo, esa oralidad primaria seguía perviviendo en la gente. Aún con Virgilio y Séneca, la retórica –una de las materias que permanecieron en la tradición oral– se seguía estudiando y se apreciaba. Ong, dice que:

San Agustín de Hipona (343-430) así como para otros eruditos que vivieron en una cultura con algunos conocimientos de la escritura pero que aún

¹¹² Ídem, p. 166.

conservaban muchas huellas de la tradición oral, la memoria cobró tanta importancia cuando abordó los poderes de la mente.¹¹³

La escritura facilita las cosas. Ya no hay que memorizar todo, aunque:

Expresar la experiencia con palabras (lo cual significa transformarla por lo menos en cierta medida, que no falsificarla) puede producir su recuerdo.¹¹⁴

Poco a poco, vino el olvido de la importancia mnemotécnica. Los discursos se diferenciaron de manera notable: uno hace que se pierda el otro. Incluso, se llegó a pensar que antes de la escritura, no existió estética del lenguaje. Y es que es lógico, esa literaridad proviene de *Litere*, letra. Una gran diferencia, en aquél sentido, es que en:

Las estructuras orales a menudo acuden a la pragmática. Las estructuras caligráficas están más pendientes de la sintaxis (la organización del discurso mismo). El discurso escrito despliega una gramática más elaborada y fija que el discurso oral; pues, para transmitir significados, depende más sólo de la estructura lingüística, dado que carece de los contextos existenciales plenos normales que rodean el discurso oral y ayudan a determinar el significado en éste; de manera un poco independiente a la gramática.¹¹⁵

La redacción necesita siempre un referente. En lo real, éste aparece dentro del contexto del habla. Lo caligrafiado es más personal. En cambio, en las pláticas hay por lo menos dos personas. Por ello:

¹¹³ ídem, p. 42.

¹¹⁴ ídem, p. 42.

¹¹⁵ ídem, p. 44.

La escritura debe interiorizarse personalmente para que afecte los procesos de pensamiento.

Las personas que han interiorizado la escritura no sólo escriben, sino también hablan con la influencia de aquella, lo cual significa que organizan, en medias variables, aun su expresión oral según pautas verbales y de pensamiento que no conocerían a menos que supieran escribir.¹¹⁶

Es increíble que a la hora de hablar nos cueste trabajo poner a un lado la gramática y aún la sintaxis. Se corrige a quien dice mal una palabra, no importa que se haya podido dado entender con nosotros, que entendamos su discurso. El principal objeto del dialogo es que dos personas estén en sintonía, no daña el seguir o no a la regla, si se entienden. También comenta Walter Ong:

[Albert] Lord descubrió que aprender a leer y escribir incapacita al poeta oral¹¹⁷: introduce en su mente el concepto de un texto que gobierna la narración y por lo tanto interfiere en los procesos orales de composición, los cuales no tienen ninguna relación con textos sino que consisten en “la remembranza” de cantos escuchados.¹¹⁸

¿Qué pasaría si al poeta, inmerso en la cultura escrita desde pequeño, se le presenta otro contexto particular de tradición oral? ¿Puede asimilarlo y lo utilizará en su poética? Para esto:

[...] debe advertirse que la memoria oral difiere significativamente de la memoria textual en el sentido de que la memoria oral tiene un gran componente semántico.¹¹⁹

¹¹⁶ Ídem, p. 61.

¹¹⁷ Jaime Sabines sería un poeta de ficción oral. Implantado en la oralidad secundaria.

¹¹⁸ Op. Cit. p. 64.

¹¹⁹ Ídem, p. 71.

Esto es indispensable si se considera el caso de Jaime Sabines. Él transformó su forma de pensamiento. Sucede que los pueblos de culturas orales tienden a exteriorizar sus pensamientos. Lo interiorizan los de ideología escolarizada. Se ven diferentes modos de expresarse. Contradictorios como el *oxímoron* escritura oral. Así:

Un ejemplo del contraste entre la oralidad y la escritura es aportado por Carother¹²⁰ (1959) cuando afirma que los pueblos orales por lo general exteriorizan un comportamiento esquizoide, mientras que los escolarizados lo interiorizan y a menudo manifiestan sus tendencias (pérdida de contacto con el entorno) mediante el ensimismamiento psíquico en un mundo de sueños personal (sistematización alucinatoria esquizofrénica).¹²¹

La grafía formaliza las ideas, las contrae. Sin embargo, esto se da sólo en un ámbito escolarizado. Pero, Jaime Sabines, contaba con el contexto oral. Y ya que:

Sin la escritura, el pensamiento escolarizado no pensaría ni podría pensar como lo hace, no sólo cuando está ocupado en escribir, sino incluso normalmente cuando articula sus pensamientos de manera oral. Más que cualquier otra invención particular, la escritura ha transformado la conciencia humana.¹²²

Si durante la infancia se tuviese presente un contexto de tradición oral, se podría cambiar el estilo de pensar las cosas, de sentirlas, con que se expresa. Esto ocurrió con el poeta que nació en Chiapas.

¹²⁰ J. C. Carothers. "Culture, psychiatry, and the written word" en *Psychiatry*. Citado por Walter Ong.

¹²¹ Op. Cit. p. 73.

¹²² Ídem, p. 81.

2.4 Retórica de la oralidad

Se define, ahora, algunos aspectos retóricos manejados en la estética de ficción oral. Se abarca el fondo temático y los recursos en la estructura de los textos.

2.4.1 Los recursos formales de la oralidad en la literatura

Como ya se mostró, existen varias armas útiles en la tradición oral asimiladas por la literatura. Entre éstas, se puede hablar de “expresar el pensamiento con pautas equilibradas”, o sea, los versos o los paralelismos en ellos mismos. Que sean “intensamente rítmicos”; musicalidad interna o rima consonante o asonante; “repeticiones o antítesis”; además, debe tener “alternaciones y asonancias”, “expresiones calificativas y de tipo formulaico”, “marcos temáticos comunes”: el amor, la existencia, Dios, la vida, etcétera. Igual de “proverbios que sean muy familiares”.

El verso, en especial, integró una de las pautas de la mnemotecnia. Por eso, surgieron las diversas versificaciones. En la tradición oral existían otros recursos que pasaron a lo redactado. Menciona Walter Ong:

Los elementos del pensamiento y de la expresión de condición oral no tienden tanto a ser entidades simples sino grupo de entidades, tales como **términos, locuciones u oraciones paralelos; términos, locuciones y oraciones antitéticos; o epítetos**¹²³. La tradición popular oral prefiere, especialmente en el discurso formal, no al soldado, sino al valiente soldado; no a la princesa, sino a la hermosa princesa; no al roble, sino al fuerte roble. De esta manera, la expresión oral lleva una carga de epítetos y otro bagaje formulario que la alta escritura rechaza por pesada y tediosamente redundante, debido a su peso acumulativo.¹²⁴

Se entiende que esa “alta” escritura, es la que se dio hasta que aparece la imprenta, en el siglo XV. Se recordará que el verso libre tiene su apogeo después de la segunda mitad del siglo XIX. Antes de estos dos hechos, mucha de la poesía sigue utilizando otras técnicas de esa tradición. Las repeticiones, por ejemplo. Se puede citar, de nuevo, a Ong:

En el discurso oral [...] fuera de la mente no hay nada a qué volver pues el enunciado oral desaparece en cuanto es articulado. Por lo tanto, la mente debe avanzar con mayor lentitud, conservando cerca del foco de atención mucho de lo que ya ha tratado. La **redundancia**¹²⁵, la **repetición** de lo apenas dicho, mantiene eficazmente tanto al hablante como al oyente en la misma sintonía.¹²⁶

Esa sintonía apareció por inercia dentro del habla. El poeta tiene que fabricarla dentro del texto. Fingir que el lector está frente a él. Otro recurso utilizado para lograrla comprendería el uso del estribillo de algunos poemas; o el paralelismo que se encuentra entre ciertos versos. Que perviven a semejanza de cuando

¹²³ Las negritas son mías

¹²⁴ Ídem, p. 45.

¹²⁵ Las negritas son mías.

¹²⁶ Op. Cit. p. 46.

la poesía y las canciones se tenían que cantar de memoria por el juglar. Por ello:

La redundancia es favorecida también por las condiciones físicas de la expresión oral ante un público numeroso donde de hecho es más marcada que en la mayor parte de una conversación frente a frente. No todos los integrantes de un público grande entienden cada palabra pronunciada por un hablante, aunque esto sólo se deba a problemas acústicos. Es conveniente que el orador diga lo mismo, o algo equivalente, dos o tres veces; si se le escapa a uno el “no sólo...”, es posible suplirlo por inferencia del “sino también...”¹²⁷

Si el poema es largo, el escucha (el que lee) puede olvidar el tema principal cuando no se le recuerda éste cada cierto tiempo. Hay que insistir:

La necesidad del orador de seguir adelante mientras busca en la mente qué decir a continuación, también propicia la redundancia. En la recitación oral, aunque una pausa puede ser efectiva, la vacilación siempre resulta torpe. Por lo tanto, es mejor repetir algo, si es posible con habilidad, antes que simplemente dejar de hablar mientras se busca la siguiente idea. Las culturas orales estimulan la fluidez, el exceso, la verbosidad. Los retóricos llaman a esto ripio.¹²⁸

Ese orador se convierte luego, en poeta en la página. Por eso, tiene la necesidad de repetir algún verso o ideas para continuar con su texto. Y así, no perder el hilo que conduce. Hay otro recurso, el de los insultos, muy recurrido en algunas culturas orales. En el siglo XX, se hizo muy recurrente:

Comunes en las sociedades orales de todo el mundo, los insultos recíprocos tienen un nombre específico en la lingüística: flytin (o fliting)¹²⁹

¹²⁷ *Ibidem*, p. 46.

¹²⁸ *Ídem*, p. 47.

¹²⁹ *Ídem*, p. 50.

Estos aparecen en muchas literaturas. Y también, conforma una parte de los artificios que utilizan algunos grupos verbales en la actualidad.

Se diferencia a un poeta proveniente de la cultura oral primaria, del de la segunda oralidad. Se reconoce que el segundo, ya está inmerso en la escritura. Luego, cuando se dice que:

Un poeta oral no tiene que ver con textos ni con un marco textual. Necesita tiempo para permitirle a la historia adentrarse a su acervo propio de temas y fórmulas, tiempo para identificarse con el relato.¹³⁰

Un bardo de la segunda oralidad también necesita ese tiempo, pero para comprender cómo va a enfrentar su discurso, dominar una manera de plantearlo: el modo en que lo inscribirá en el texto. Prueba de todo eso es lo que señala Ong:

La misma estructura mnemotécnica o intelectual se impone aún ahí donde los marcos orales persisten en las culturas que conocen la escritura, como en el relato de cuentos de hadas para niños[...] Así mismo, las agrupaciones numéricas formularias son mnemotécnicamente útiles [...] Pero en una estructura intelectual oral, la utilidad mnemotécnica representa una condición *sine qua non* y, sin importar cuáles sean las otras tendencias, sin una formulación mnemotécnica adecuada de la articulación verbal, las figuras no sobrevivirían.¹³¹

Se señala, entonces, cómo aún dentro de las culturas escritas siguen existiendo esos rasgos orales. Y, aunque, la memoria deja

¹³⁰ Ídem, p. 65.

¹³¹ Ídem, p. 74.

de ser algo necesario para el resguardo de las tradiciones como en la cultura oral, sigue siendo apreciada. Otro rasgo es:

[...] la tendencia oral a utilizar fórmulas, en parte del gusto mnemotécnico oral de aprovechar el equilibrio (la repetición de sujeto-predicado-objeto produce un esquema que facilita el recuerdo, lo que una mera secuencia de nombres no tendría) en parte de la propensión oral a la redundancia (cada persona se menciona dos veces, como el que engendra y como el engendrado), y en parte de la costumbre oral de narrar antes que simplemente yuxtaponer [...]¹³²

Este artificio se da menos en una cultura escrita. Ya no se enlistan los nombres de los antepasados. Esto se debe a que estamos en otro tipo de oralidad: la secundaria, así la llama Walter Ong. A quien usa las herramientas orales se le puede decir que cae en el siguiente término:

Bricolage es la expresión del letrado para lo que él mismo cometería si hiciera un poema que siguiera los cánones del estilo oral. Sin embargo, la organización oral no es una organización escolarizada armada de manera provisional. Es posible que existan conexiones sutiles, por ejemplo, en la antigua narración griega de origen oral, entre la estructura del verso hexámetro y las formas de pensamiento mismas.¹³³

Y ésta se manifiesta sólo dentro de una segunda oralidad que se efectúa a través de los grandes descubrimientos científicos de los siglos XIX y XX. Esta tecnología fue de mucha influencia, así:

[...] con el teléfono, la radio, la televisión y varias clases de cintas sonoras, la tecnología electrónica nos ha conducido a la era de la "oralidad secundaria".¹³⁴

¹³² ídem, p. 100.

¹³³ ídem, p. 160.

¹³⁴ ídem, p.134.

Dos cosas hay que poner en claro: primero, el poeta Jaime Sabines está dentro de esa oralidad secundaria. Segundo, han permanecido latentes en algunos poetas ciertas técnicas o recursos de la tradición oral en sus composiciones.

2.4.2. El fondo temático de la oralidad en la literatura

Se enumera, ahora, las razones por las cuales es importante la temática dentro de la oralidad. Y, con ello, comprender ese otro rasgo diferenciador para que se entienda que lo que un poeta trata de escribir en una segunda oralidad, se vincularía más a un carácter ficticio. Es decir, hay temas que los ancestros seleccionaban. Si un poeta, inmerso en la escritura, sigue esta temática, quiere hacer ficción oral. Así, comencemos por:

Las expresiones tradicionales en las culturas orales no deben ser desarmadas: reunir las a lo largo de generaciones representó una ardua labor y no existe un lugar fuera de la mente para conservarlas.¹³⁵

Por eso hay una diferencia entre la poesía de la costumbre oral y la de ficción. El poeta del discurso secundario no arrastra en su mente por generaciones lo que quiere expresar. Él puede plasmarlo en el papel porque lo único que le interesa es el

¹³⁵ Op. Cit. p. 45.

método, no las consecuencias. Distinguiéndose de la oralidad primaria porque:

Dado que en la cultura oral primaria el conocimiento conceptualizado que no se repite en voz alta desaparece pronto, las sociedades orales deben dedicar gran energía a repetir una y otra vez lo que se ha aprendido arduamente a través de los siglos. Esta necesidad establece una configuración altamente tradicionalista y conservadora de la mente que, con buena razón, reprime la experimentación intelectual.¹³⁶

Por ello, el poeta de lo ficticio se mueve más fácil dentro de la literatura. Expresa los sentimientos de un pueblo pero con su propio punto de vista. Se separa al poeta de la oralidad primaria y al de la secundaria. El primero usa los elementos mnemotécnicos como instrumento para guardar las tradiciones. El segundo, los utiliza para acercarse a su público. También, dice Walter Ong:

Las culturas orales deben conceptualizar y expresar en forma verbal todos sus conocimientos, con referencia más o menos estrecha con el mundo vital humano, asimilando el mundo objetivo ajeno a la acción recíproca, conocida y más inmediata, de los seres humanos.¹³⁷

La temática versa sobre la vida, el orden cotidiano. Dentro de la cultura del habla, lo primero es lo inmediato. Recrea el orbe donde vive. Porque “para una cultura oral, aprender o saber

¹³⁶ Ídem, p. 47.

¹³⁷ Ídem, p. 48.

significa lograr una identificación comunitaria, empática y estrecha con lo sabido¹³⁸. Además:

[...] las sociedades orales viven intensamente en un presente que guarda el equilibrio u homeóstasis desprendiéndose de los recuerdos que ya no tienen pertinencia actual.¹³⁹

Por eso, parecen actuales los poemas de Sábines. Tan inmediatos. Muy cotidianos. También:

Las culturas orales tienden a utilizar los conceptos en marcos de referencia situacionales y operacionales abstractos en el sentido de que se mantienen cerca del mundo humano vital.¹⁴⁰

Así, las palabras que se usan son las de todos los días, no intentan hallar términos rebuscados. Prueba de esto sería:

El acertijo [que] corresponde al mundo oral. Para resolver un acertijo se requiere astucia: se recurre a los conocimientos, a menudo profundamente subconscientes, más allá de las palabras mismas del acertijo.¹⁴¹

O, en su caso, lo que menciona Walter Ong:

La antigua iglesia cristiana [que] recordaba en forma oral y pretextual, incluso en sus ritos puestos por escrito, y aun en los puntos precisos donde se requería que la cita fuera más fiel.¹⁴²

Todas estas referencias son prueba de cómo la vida cotidiana era muy importante dentro de la cultura oral e incidía en su

¹³⁸ Ídem, p. 51.

¹³⁹ Ídem, p. 52.

¹⁴⁰ Ídem, p. 55.

¹⁴¹ Ídem, p. 58.

¹⁴² Ídem, p. 69.

temática. Pero, también, se debe señalar que a éstas se les llamaba:

Culturas “verbomotoras”, es decir, culturas en las cuales, por contraste con las de alta tecnología, las vías de acción y las actitudes hacia distintos asuntos dependen mucho más del uso efectivo de la palabra y por lo tanto de la interacción humana; y mucho menos del estímulo verbal (por lo regular de tipo predominantemente visual) del mundo “objetivo” de las cosas”.¹⁴³

Son diferentes, sin duda, a las que mantienen la escritura ante la oralidad, como preponderante. Ya que de la primera se dice:

Las culturas orales conocen una especie de discurso autónomo en las fórmulas rituales fijas, así como en frases adivinatorias o profecías, en las cuales la persona misma que las enuncia se considera no la fuente sino sólo el conducto.¹⁴⁴

Esto no es porque sí, más bien, se debe a que:

La palabra en su ambiente oral natural forma parte de un presente existencial real. La articulación hablada es dirigida por una persona real y con vida a otra persona real y con vida, u otras personas reales y con vida, en un momento específico dentro de un marco real, que siempre incluye más que las meras palabras. Las palabras habladas siempre consisten en modificaciones de una situación total más que verbal.¹⁴⁵

Si bien, la cultura oral sigue presente en nuestras sociedades, la escritura modifica en gran medida lo pensado dentro de ellas. Prueba de su presencia, dice Walter Ong:

¹⁴³ Ídem, p. 72.

¹⁴⁴ Ídem, p. 81.

¹⁴⁵ Ídem, p. 102.

El interés explícito o aún implícito en el estudio y la práctica formales de la retórica es una muestra de la medida en que siguen presentes las huellas de oralidad primaria en una cultura dada.¹⁴⁶

Y con la llegada de la oralidad secundaria se hace más patente. Estos pueblos redescubren un modo de decir, por ejemplo, la poesía. Pero, que nos llevó a ello, porque:

Esta nueva oralidad posee asombrosas similitudes con la antigua en cuanto a su mística de la participación, su insistencia en un sentido comunitario, su concentración en el momento presente e incluso su empleo de fórmulas. Pero en esencia se trata de una oralidad más deliberada y formal, basada permanentemente en el uso de la escritura y del material impreso [...]¹⁴⁷

Y se da en cualquier tipo de creación. En “La poesía lírica comprende una serie de sucesos en los cuales se fija la voz de la lírica o con los cuales está relacionada”. (Ong, 1987, p138). Pero, además, hay que señalar:

Es probable que la mayoría de los escritores medievales a través de Europa continuaran la práctica clásica de escribir sus obras literarias para ser leídas en voz alta. Esto ayuda a determinar el estilo siempre retórico así como la índole de la trama y la caracterización.¹⁴⁸

Como se dijo, esa práctica de la oralidad no se perdió por completo. Habría que hacer estudios sobre las diferentes manifestaciones poéticas del siglo XX. Porque:

¹⁴⁶ Ídem, p. 109.

¹⁴⁷ Ídem, p. 134.

¹⁴⁸ Ídem, p. 153.

Varios tipos de huellas de la tradición oral, así como la “oralidad con conocimiento de escritura” de la cultura oral secundaria producida por la radio y la televisión, aguardan un estudio a fondo.¹⁴⁹

¹⁴⁹ Ídem, p. 155.

Capítulo III

La oralidad en *Horas* de Jaime Sabines**3.1 La homofonía entre oral y horas**

Los paratextos del poemario *Horas* de Jaime Sabines, publicado en 1950, son dos: un título y un epígrafe. El primero hace referencia a un poema –el segundo del libro– pero además crea una homofonía¹⁵⁰ con la palabra oral.

Se intenta mostrar la coincidencia en los sonidos –muy importante en la oralidad– de ambas grafías. Una se refiere al transcurso de las horas, y la otra a la voz o algo dicho por la boca.

Entre las costumbres católicas se encuentran los rezos por hora: los *maitines*, las *vísperas*, el *ángelus*, asociadas a Sabines por su religión. Se interpreta, también, como la conciencia del paso del tiempo, a los minutos de soledad, a los insomnios nocturnos.

Algo interesante radica en la homofonía con la palabra oral. Que remite a ese folclor que los pueblos atesoran: hechos cotidianos que se transforman en trascendentales para la

¹⁵⁰ Homofonía: identidad de la escritura en palabras de distinta ortografía, etimología y significado. Beristáin, H. *Diccionario...*, p. 259

existencia de un grupo humano. Y que sin embargo, empezaron siendo particularidades convertidas en herencia social.

Así, todos los escritos que pertenecen a la corriente de la oralidad, por fuerza, fueron creados individualmente. Alguien, el más sabio del pueblo, da respuestas a las preguntas colectivas. Son aceptadas pues vienen de este personaje honrado y venerable.

Ahora, en el poemario hay además otros ocho títulos. Jaime Sabines escoge al que se ha referido para nombrar todo el libro. Hay que afirmar que este título alguna razón sustancial tuvo, lo vincula con lo oral.

El epígrafe menciona un versículo de *La Biblia*. Muestra la influencia del chiapaneco referidas por la oralidad, derivada de su raíz Católica. Dice: “Y será como el que tiene hambre y sueña,/ Y parece que come, más cuando despierta,/ Su alma está vacía...” Isaiás (29, 8)¹⁵¹ Hay algo de ilusorio en lo que escribe¹⁵² Sabines. Pareciera surgido de una tradición oral, pero no. Eso es lo que se interpreta. Más, se observa una *repetición conjuntiva* en este versículo, una *paranomasia* en “como y come”, elementos de las costumbres orales. Las cuales se mencionan enseguida.

¹⁵¹ Sabines, Jaime, *Horas / La señal*, México, (2001) p. 9.

¹⁵² Tomo de la Biblioteca Jaime Sabines de Joaquín Mortiz, de la edición 2001, todos los poemas que voy a analizar del poemario *Horas*.

3.2 Análisis de los poemas de Jaime Sabines

Desarrollo este análisis con un método predominantemente formalista. Dentro de la tradición oral existen ciertas herramientas mnemotécnicas que ayudan a la memoria para grabarse lo dicho.

El tema se auscultará con referencia a algunas claves que utilizan los pueblos para memorizar sus costumbres. En seguida, se agrupan esas técnicas, mismas que Walter Ong menciona en su libro referido:

1.- Repertorio de epítetos

La poesía oral transmitida de generación en generación, contaba con una serie de epítetos que servían para caracterizar al sustantivo. Otra causa de usarlo era llegar a un número determinado de sílabas en verso: “valiente soldado”; Aquiles “el de los pies ligeros”; El “ingenioso Ulises”; Ulises “pródigo en ardides”; Atenea “ojizarca”.¹⁵³

2.- Repertorio de temas similares:

El consejo, la reunión del ejército, el desafío, el saqueo de los vencidos, el escudo del héroe, el amor, la muerte, el dolor.

¹⁵³ El Mtro. Ernesto Castañeda del SUA de la FFyL ha proporcionado los anteriores epítetos.

3.- La fórmula:

“Grupo de palabras que se emplea regularmente en las mismas condiciones métricas para expresar una idea esencial”

“Erase una vez”¹⁵⁴; “despedida no les doy, porque no la traigo aquí”, “ya me voy, ya me despido”, “colorín, colorado, este cuento se ha acabado”, “vuela, vuela palomita”.

4.- Elementos “formularios” y “frases estrictamente formularias” (repetidas con exactitud)

Ideas que se expresan siempre de la misma manera. “El mar de tus ojos”¹⁵⁵, “con perseverancia se llega al triunfo”, “el ocaso de la vida”.

5.- Pensar cosas memorables

En cierto sentido, se trata de cosas importantes para todo el grupo, el mito fundacional, la hazaña de algún héroe de la aldea, la victoria ante algún enemigo.

6.- Pautas equilibradas e intensamente rítmicas

Esto se logra manejando un mismo número de sílabas por verso, insistiendo en las rimas consonantes, buscando rimas internas.

¹⁵⁴ Ejemplos conocidos.

¹⁵⁵ Ejemplos conocidos.

7.- Repeticiones o antítesis

Aquí hay que mencionar que se trata de una gran variedad de formas de repetición, se dan algunas de ellas:

a) *Prosapódosis* (/x...x/) -*reditio o repetitio*- que con frecuencia repite expresiones de igualdad relajada¹⁵⁶.

Es una figura retórica que se produce al repetir una expresión con calidad de paréntesis sintáctico/semántico o métrico, debido a que agrega un pensamiento secundario y explicativo que fundamenta o aclara el pensamiento principal. /era la *flor* singular entre las *flores*/¹⁵⁷ (Fernández del Rincón).

b) *Epanalepsis* (/x...x/) repite la misma expresión.

Se produce mediante la repetición al principio y al final de una misma frase o proposición o de un verso de una expresión. /*Verde* que te quiero *verde*/¹⁵⁸ (Federico García Lorca).

¹⁵⁶ Las definiciones siguientes son concisiones de los que da Helena Beristáin en su diccionario, en caso contrario se hará la referencia.

¹⁵⁷ Igual las ejemplificaciones, se deben al *Diccionario de retórica y poética* de la doctora Beristáin, en caso contrario, se hará la especificación.

¹⁵⁸ García Lorca, Federico, *Romancero gitano / Poeta en nueva York*, México, (1999) p. 18

c) *Concatenación* (/x...z/ z...p/ p...k/) -*gradatio* o *anadiplosis progresiva*-

Consiste en una repetición semejante a la anadiplosis. /el gato al rato, el rato a la cuerda, la cuerda al palo.../ (Miguel de Cervantes).

d) *Epanadiplosis* (/x.../ ...x/) -*epanástrofe*, o *anadiplosis quiástica*, *conduplicación*, *redditio*-

Se produce cuando una frase comienza y acaba con la misma expresión; o bien, cuando de dos proposiciones correlativas (que en verso suelen ocupar dos líneas) la segunda termina con la misma palabra o frase con que la primera comienza. / Y cuántas, hermosura soberana, /*mañana* le abriremos, respondía, /para los mismo responder *mañana*./ (Lope de Vega).

e) *Reduplicación* (/xx.../) -*germinación* o *epizauxis*-

Consiste en repetir una expresión en el interior de un mismo sintagma. Es una reiteración por contigüidad o en contacto. /sobre el olivar/se vio la lechuza/ *volar* y *volar*./ (Antonio Machado).

f) *Anadiplosis* (/...x/x.../) -*conduplicación*-

Se repite al principio de una frase (o de una preposición o de un verso o de un hemistiquio) que aparece también en el sintagma

precedente, por lo regular, al final. /El panadero hacía *pan*,/ *pan* de dulce,/pan de sal./ (Miguel N. Lira).

g) *Epífora* (/...x/ ...x/ ...X/) -*epístrofe* o *conversión* o *antepífora*-

Consiste en repetir intermitentemente una expresión al final de un sintagma, un verso, una estrofa, un párrafo. Es lo contrario a una anáfora.

/Tú con tu *velo* y yo con mi desvelo.../No puedo ¡ay!, amor,/tener consuelo./ Quítate el *velo*/ y calma mi desvelo/para que pueda, amor,/ tener consuelo/Quítate el *velo*/ [etc.] (Herminio Ahumada).

h) *Epímone* (/x...x/xx.../x.../x.../) -*epánode* o *repetición versátil* o *mixta* o *indistinta*-

Consiste en la insistencia mediante la repetición múltiple y versátil de pensamiento a lo largo de una serie de versos o miembros de período. Acumula contenidos no idénticos en posición y funciones no idénticas. También es la repetición de expresiones contiguas.

/¡Oh!/noches y días/ días y noches/noches y días,/ días y noches,/y muchos, muchos días,/ y muchas, muchas noches./ (Dámaso Alonso).

i) *Anáfora* (x.../x.../x.../) -*epánafora*-

La repetición de expresiones al principio de varias frases o versos consecutivos. /*bien*, el luciente topacio;/*bien*, el hermoso zafiro; *bien*, el crisólito ardiente;/*bien*, el carbunclo encendido./ (Sor Juana).

j) *Complexión* (/x...z/x...z/) (/x...x/z...z/) -*combinación de anáfora y epífora*-

Se produce por adición repetitiva de expresiones tanto iniciales como al final en los versos o en los miembros de un período. /¿Qué ama quien a esta Verdad no ama?/¿Qué teme quien a esta Majestad no teme?/. (Fr. Luis de Granada)

k) *Estribillo* -repetición de versos completos entre las estrofas-

El estribillo del himno nacional /Mexicanos al grito de guerra/[etc.]¹⁵⁹ (Francisco González Bocanegra). /Aserrín, aserran, los maderos de san Juan/ (César Vallejo).

l) *Aliteración* -*paracresis, homoeoprophoron*- también en ésta hay muchas maneras de aparecer:

¹⁵⁹ Este ejemplo y el siguiente son citados de memoria.

α) *Insistencia* -de un solo fonema-

/rápido corren los carros del ferrocarril/ de la /r/ (César Vallejo (?))

β) *Redoble* -de una sílaba-

/ya se oyen los claros clarines/ de /cla/ (Rubén Darío)

⊞) *Juego de palabras* -repetición equivocada en las palabras-

/que no panda el cúnico/ por decir /que no cunda el pánico/¹⁶⁰
(Roberto Gómez Bolaños)

Φ) *Poliptoton* o *derivación* -identidad formal de las palabras de la misma familia excepto en los morfemas derivativos-

/Morir/ y /moribundo/¹⁶¹

⊞) *Onomatopeya* -cuando reproducen o resultan equivalentes a otro sonido o ruido-

/negra, miseria, omisoria, emisaria de las animalias de la noche/
El sonido de la /S/ suena al zumbido de las moscas (Roa Bastos).

¹⁶⁰ Este ejemplo fue escuchado en la televisión y es citado de memoria.

¹⁶¹ Ejemplo hecho por deducción lógica.

m) *Paranomasia* -repetición de la mayoría de los fonemas de la palabra.¹⁶²

/el sueño de anoche triple cuádruple *pleno plano Plinio*/ [etc.]
(Salvador Novo)

n) *Similicadencia* -identidad de morfemas en palabras de distintas familias.¹⁶³

/¿Cómo se debe *venir*/ a la Mesa del Altar?/¡Yo digo que han de llorar!/ Yo digo que han de *reír*!/ (Sor Juana)

o) *Rima*

Es la repetición de ciertos gramemas iguales al final de los versos. /¿Cómo se debe venir/ a la Mesa del *Altar*/ ¡Yo digo que han de *Llorar*! Yo digo que han de reír/ (Sor Juana)

p) *Sinónimos*

Palabras que se escriben diferentes y significan lo mismo /morir/ y /fenecer/¹⁶⁴.

¹⁶² Se puede incluir dentro de la aliteración.

¹⁶³ De igual manera es otra forma de aliteración y está a caballo con la rima.

¹⁶⁴ Ejemplo escogido aleatoriamente.

q) *Paralelismos* -estructuras repetitivas en el poema-

Suele determinar, en una o más de sus variantes, la organización de los elementos de un texto literario. /aquí Marte rindió la fuerte espada/ aquí Apolo rompió la dulce lira./ (Sor Juana)

r) *Repetición encadenada*

Se trata de la repetición de una palabra dentro de la estrofa que va aumentando la intensidad de una idea¹⁶⁵.

s) *Repetición diseminada*

Sucede cuando una palabra se repite constantemente y en diferentes posiciones dentro de un poema.

t) *Repetición conjuntiva*

En una estrofa se repiten las conjunciones (y, o, que, etc.).

u) *Variación del texto* -variantes-

Dentro de la tradición oral nunca se repite con exactitud cada verso. Puede ser que sólo varíe una estrofa, de otra, en ciertas palabras¹⁶⁶.

¹⁶⁵ Las siguientes tres definiciones son desarrollo de concepciones lógicas aprendida en un seminario sobre "Estudio y análisis de la poesía" con el Mtro. Ernesto Castañeda.

¹⁶⁶ Este concepto se desarrolla con base en lo aprendido en el seminario "Poéticas de la oralidad", dirigido por la Dra. Mariana Mancera.

v) *Enumeración*

Consiste en acumular (acumulación) expresiones que significan una serie de todos o conjuntos, o bien una serie de partes (aspectos, atributos, circunstancias, acciones, etcétera) de un todo.

/Ronca es la americana cordillera/ nevada, hirsuta, dura,/ planetaria.../ (Pablo Neruda)

8. Alteraciones y asonancias

Es cuando el ritmo es discontinuo y las rimas se dan por la última vocal acentuada aunque los demás fonemas no coincidan, las vocales coinciden.

9. Expresiones calificativas y de tipo formulario

Aparecen los adjetivos calificativos recurrentes como “valiente soldado”, “la hermosa princesas” etcétera¹⁶⁷.

10. Marco temático común

Siempre existe una referencialidad con los temas que se tratan, por lo general versan sobre aspectos que la comunidad tiene por comunes¹⁶⁸.

¹⁶⁷ Este concepto está tomado del libro de Walter Ong: *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*.

¹⁶⁸ Concepto acuñado a partir de lo leído en el libro de Walter Ong.

11. Proverbios que todo mundo escucha constantemente de manera que venga a la mente con facilidad

“Árbol que nace torcido, su rama jamás endereza”, “Si la vida te da limones, aprende a hacer limonada” etcétera¹⁶⁹.

12. Referencias al habla (hablar, decir, escuchar, orar, balbucear, silencio, susurro, etcétera)¹⁷⁰

En seguida, se analizan todos los poemas del libro:

El día

Amaneció sin ella

Apenas si se mueve

Recuerda.

(Mis ojos, más delgados,

la sueñan.)

¡Qué fácil es la ausencia!

En las hojas del tiempo

esa gota del día

resbala, tiembla¹⁷¹.

¹⁶⁹ Ejemplos conocidos.

¹⁷⁰ Es muy importante para las culturas orales el decir las cosas, repetirlas en voz alta hace que se memorice. Jaime Sabines tuvo que tenerlo en cuenta. Por eso decía que sus poemas eran para decirse, más que para leerlas en silencio.

¹⁷¹ Sabines, *Jaime, Horal...*, p. 11.

Se ve en este primer poema varias cosas. La brevedad, muy recurrente en esa tradición de que se ha hablado. *Pausas equilibradas e intensamente rítmicas. Aliteración* en la forma de *insistencia* con la /s/ y /ue/. El *marco temático común*: La ausencia del amor.

El amante despierta y se da cuenta que la amada no está con él. No desea hacer nada, sólo recordar. Habla entonces, dice de tanto llanto que ha vertido –por eso los ojos delgados– y cómo sigue soñándola. Tan fácil será la ausencia que de pronto no está. Al fin, habla de la lágrima que brota por el recuerdo y resbala por su rostro.

Horas

El mar se mide por olas,
el cielo por alas,
nosotros por lágrimas.

El aire descansa en las hojas,
el agua en los ojos,
nosotros en nada.

Parece que sales y soles,
nosotros y nada...¹⁷²

¹⁷² Ídem, p. 12

Hay en este segundo poema, de nuevo, brevedad. También se notan las *anáforas* /el/ en la primera y segunda estrofa. La *repetición diseminada* con la preposición /por/ y /en/ cada una en uno de los tercetos. En el dístico, hay una *repetición conjuntiva*. Se evidencia el *paralelismo* en el poema. Esto al suprimir en los dos primeros tercetos el verbo /mide/ y /descansa/ y en el dístico /parece que/. /Nosotros/ es *anafórico* en los versos últimos de cada estrofa. Aunque, se ve también una *concatenación o anadiplosis progresiva*. Una *epífora* con la palabra /nada/. *Aliteración insistente* con los fonemas /m/, /n/, /s/. *Aliteración con juego de palabras* en /olas-alas/, /hojas-ojos/, /sales, soles/.

El poeta habla de las angustias de la vida. Si las olas definen al mar y las alas al cielo, al hombre lo marcan sus lágrimas: pues nace llorando y muere igual. Si el aire reside en las hojas de los árboles o en nuestros ojos están las gotas de las lágrimas; nosotros ¿dónde nos encontramos? Lo que hace que concluya que la sal (de las lágrimas) el sol (del cielo y el mar) son uno como uno seremos nosotros con la nada.

Lento, amargo animal

que soy, que he sido,

amargo desde el nudo de polvo y agua y viento

que en la primera generación del hombre pedía a Dios.

Amargo como esos minerales amargos
que en las noches de exacta soledad
-maldita y arruinada soledad
sin uno mismo-
trepan a la garganta
y, costras de silencio
asfixian, matan, resucitan.

Amargo como esa voz amarga
prenatal, presubstancial, que dijo
nuestra palabra, que anduvo nuestro camino,
que murió nuestra muerte,
y que en todo momento descubrimos.

Amargo desde adentro,
desde lo que no soy,
-mi piel como mi lengua-
desde el primer viviente,
anuncio y profecía.

Lento desde hace siglos,
remoto -nada hay detrás-,
lejano, lejos, desconocido.

Lento, amargo animal

que soy, que he sido.¹⁷³

El *paralelismo* de los dos primeros versos con los dos últimos del poema es evidente. *Anáfora* de /lento/ en tres líneas y de /Amargo/ en las otras tres. *Prosapódosis* en /amargo-amargos/, /amargo-amarga/. *Poliptoton* en /que soy-que he sido/. *Repetición conjuntiva* en /de polvo y agua y viento/. *Aliteración* en /amargo como esos minerales amargos/ de la /m/. *Epífora* con la terminación /soledad/. *Enumeración* con /asfixian, matan, resucitan/. *Repetición diseminada* en la tercera estrofa de /que/ junto a una *enumeración* que empieza con /voz amarga prenatal/. *Similicadencia* con /prenatal-presubstancial/. Y *aliteración insistente* en esta parte con los fonemas /m/ y /n/. *Repetición diseminada* en la cuarta parte de la palabra /desde/. *Prosapódosis* en /mi piel como mi lengua/. *Poliptoton* en /lejano, lejos/. *Sinónimos* /primera generación-primer viviente/.

Una de las características de la tradición oral muy fija es que el locutor habla al público. Por eso constantemente utiliza el verbo decir, hablar o sus derivados y contrarios (Vgr. el silencio). En este poema se encuentran: /costras de silencio/, /voz amarga/, /que dijo nuestra palabra/, /como mi lengua/, /anuncio y profecía/.

¹⁷³ Ídem, p. 13

El poeta se descubre igual al que desde el principio de los tiempos dice la palabra. Semejante a lo dicho hoy, con esa soledad que aqueja a nuestra era moderna, donde uno no se tiene ni a sí mismo. Y al estado solitario. Hace que lo que quiere decir lo enmudezca, lo mate pero a la vez lo resucite pues es entonces cuando puede decir su poesía. Así, el artista que puede canta, emite la palabra, narra lo que ha vivido, lo que ha visto fenecer, se descubre. Luego, retorna a su principio. Y se anuncia cómo esa voz que representa al primer hombre y representará al último pues es la voz universal. Esto lo aleja de sí mismo y a la vez lo acerca a sí. Se dice que es y ha sido.

Sombra. No sé. La sombra

herida que me habita,

el eco.

(Soy eco del grito que sería)

Estatua de la luz hecha pedazos,

desmoronada en mí;

en mí la mía,

la soledad que invade paso a paso

mi voz, y lo que quiero, y lo que haría.

Éste que soy a veces,

sangre distinta,

misterio ajeno dentro de mi vida.

Éste que fui prestado

a la eternidad,
cuando nací moría.
Surgió, surgí dentro del sol
al efímero viento
en que amanece el día.
Hombre. No sé. Sombra de Dios
perdida.
Sobre el tiempo, sin Dios,
sombra, su sombra todavía.
Ciega, sin ojos, ciega,
-no busca a nadie,
espera-
camina.¹⁷⁴

Con la palabra /sombra/ da dos artificios, la *epanalepsis* en el primer verso y la *repetición diseminada* en el resto del poema. Hay *concatenación* en el verso tres y cuatro. Se encuentra la *rima* en /sería, haría, moría/. *Prosapódosis* en /sombra- su sombra/. *Poliptoton* en /surgió-surgí/. *Repetición conjuntiva* /y lo que quiero, y lo que haría/. *Aliteración insistencia* de la /d/ en /dentro de mi vida/. *Paralelismo* con los versos /Sombra. No sé. La sombra herida que me habita, el eco/ y /Hombre. No sé. Sombra de Dios perdida/. *Epanalepsis* con /Ciega, sin ojos, ciega/.

¹⁷⁴ Ídem, p. 14

Hay que insistir en los rasgos de habla. Menciona /el eco/ y /el eco del grito/; /mi voz/.

La voz poética se manifiesta como una sombra de algo más. Como si sólo fuera un eco. Dice que es el eco de un grito que existe. Esa luz creada y destruida en ella misma. Con ese aislamiento que lo invade e irrumpe también su voz y su voluntad. Pues lo habita, de repente se manifiesta y hace que se sienta otro cuando versifica. Pero recuerda que sólo es prestado un momento al tiempo y desde que nace empieza el recorrido a la muerte. A semejanza de la sombra que aparece con el sol, él surgió con el principio del tiempo -aquí la voz poética-. Entonces, dice que el hombre tan sólo es una sombra de Dios. Más, una sombra perdida. Y a pesar del tiempo, seguirá siendo sombra de ese dios. Ya que no ve nada, no ve ese entorno. Y sin buscar, sigue su camino.

Vieja la noche, vieja,
largo mi corazón antiguo.

¡Qué brazos adentro
del pecho, fríos,
se mueven y me buscan,
viejo amor mío!

La noche, vieja, cae

como un lento martirio,
sombra y estrella, hueco
del pecho mío.

Y yo entretanto, ausente
de mi martirio,
entro en la noche, busco
su cuerpo frío.

No hay luna, locos
desde hace siglos.
Sólo un breve milagro
cuando hace frío.

Me busca, viejo, el llanto,
y, sombra, río.¹⁷⁵

Se Nota *epanalepsis* en el primer verso con la palabra /vieja/. Una *aliteración insistencia* en el segundo, con los fonemas /o/ y /a/. Además hay una *repetición diseminada* de las palabras /vieja/ y /viejo/. *Rima* en /fríos-mío/, /martirio-mío/, /martirio-fríos/ y *asonancia* en /siglos-frío/. La *epífora* de /martirio-martirio/, /mío-mío/ y /frío-frío/. *Paralelismo* en /me buscan/. *Repetición conjuntiva* en /Y yo entretanto.../, y, sombra, río./ *Aliteración insistente* de la /l/ en /luna locos/.

¹⁷⁵ Ídem, p. 15

La voz poética dice de la noche eterna, vieja, y del abandono del corazón. Busca el amor desde tiempo atrás. Más ausente de la pena del corazón, el cuerpo indaga al otro cuerpo, bajo la noche. Y ese breve milagro -la cópula- es lo que tiene. Pero al fin, no sabe si llorar o reír por el milagro.

Yo no lo sé de cierto, pero supongo

que una mujer y un hombre
algún día se quieren,
se van quedando solos poco a poco,

algo en su corazón les dice que están solos,
solos sobre la tierra se penetran,
se van matando el uno al otro.

Todo se hace en silencio. Como
se hace la luz dentro del ojo.
El amor une cuerpos.

En silencio se van llenando el uno al otro.

Cualquier día despiertan, sobre brazos;
piensan entonces que lo saben todo.
Se ven desnudos y lo saben todo.

(Yo no lo sé de cierto. Lo supongo)¹⁷⁶

Se observa la *rima asonante* en /supongo-poco-solos-otro/. En /como-ojo-otro/. *Epífora* en los versos trece y catorce con /todo/. *Anadiplosis* en los versos cinco y seis con /solos/. *Paralelismo* con /lo saben todo/. *Aliteración insistencia* del fonema /o/ en /solos poco a poco/. Lo mismo en /solos sobre la tierra se penetran/ primero con los fonemas /s/ y /o/ y luego con la /e/. *Paralelismo* en /se hace en silencio/ y /se hace la luz/. Igual en /el uno al otro/ del verso siete y once; y /en silencio/ del verso ocho y once. *Anáfora* con /se/. Y el *paralelismo* entre el primer verso y el último /yo no lo sé de cierto, lo supongo/.

En este poema se encuentran algunos artificios del habla. El /sé de cierto, pero supongo/ similar al “no sé si es cierto pero así me lo contaron”. El /les dice/. La frase /en silencio/.

El poeta habla de un acontecimiento mítico, el cual no sabe a ciencia cierta si ocurrió o no. El encuentro del primer hombre y la primera mujer. Algo que sucede cada vez que un hombre y una mujer se quieren. El universo regresa a su inicio con cada pareja que se une en la noche. En ese mágico acontecer -la cópula- los amantes se llenan, se vuelven uno. Al despertar, creen poseer la

¹⁷⁶ Ídem, p. 16

verdad del mundo y al verse desnudos se saben a sí mismos. Aunque el poeta dice que no asegura si esto es cierto, sólo lo supone.

Me gustó que lloraras.

¡Qué blandos ojos
sobre tu falda!

No sé. Pero tenías
de todas partes, largas
mujeres, negras aguas.

Quise decirte: hermana.
Para incestar contigo
rosas y lágrimas.

Duele bastante, es cierto,
todo lo que se alcanza.
Es cierto, duele
no tener nada.

¡Qué linda estás, tristeza,
cuando así callas!
¡Sácale con un beso
todas las lágrimas!

¡Que el tiempo, ah,

te hiciera estatua!¹⁷⁷

Se halla *rimas asonantes* en /lloraras-falda/, /largas-aguas/, /hermana-lágrimas/, /alcanza-nada/, /callas-lágrimas/ y /ah-estatua/. *Anáfora* con /que/. *Epífora* con /lágrimas/. *Aliteración insistencia de /a/* en /negras aguas/. *Paralelismo* en el verso diez y doce con /duele bastante, es cierto/ y /es cierto, duele/. Además de que tiene *pautas equilibradas e intensamente rítmicas*. *Aliteración insistencia del fonema /t/* en /te hiciera estatua/.

Los derivativos del habla se encuentran en /quise decirte/ y /cuando así callas/.

El poeta habla de la tristeza. Del llanto de las mujeres. Porque es la mujer quien llora, el hombre no. Por eso asemeja a la tristeza con una mujer que llora. Pero el poeta se sabe hermano de la tristeza, quien mayormente lo inspira. Y el incesar, en este caso significa crear, “rosas y lágrimas”, versos. Porque tanto duelen la miseria como la abundancia. Y al poeta le parece hermosa la tristeza en silencio, como para sacarle con un beso los versos y dejarla petrificada en ellos.

¹⁷⁷ Ídem, p. 17

Es la sombra del agua

y el eco de un suspiro,
rastros de una mirada,
memoria de una ausencia,
desnudo de mujer detrás de un vidrio.

Está encerrada, muerta -dedo
del corazón, ella es tu anillo-,
distante del misterio,
fácil como un niño.

Gotas de luz llenaron
ojos vacíos,
y un cuerpo de hojas y alas
se fue al rocío.

Tómala con los ojos,
llénala ahora, amor mío.
Es tuya como de nadie,
tuya como el suicidio.

Piedras que hundí en el aire,
maderas que ahogué en el río,
ved mi corazón flotando
sobre su cuerpo sencillo.¹⁷⁸

¹⁷⁸ Ídem, p. 18

Por principio, hay un *paralelismo* en la primera estrofa, lo veo en /del agua/, /de un suspiro/, /de una mirada/, /de una ausencia/ y el verso quinto tiene un doble *paralelismo* /de mujer/, /de un vidrio/. *Rimas asonantes* /suspiro-vidrio/, /anillo-niño/, /vacíos-rocío/, /mío-suicidio/, /río-sencillo/. *Aliteración insistencia* del fonema /a/ en /de hojas y alas/. Igual pero del fonema /d/ con /desnudo de una mujer detrás de un vidrio/. *Paralelismo* en los versos dieciséis y diecisiete con /es tuya como de nadie/ y /tuya como el suicidio/. También con /que hundí en el aire/ y /que ahogué en el río/. *Aliteración insistencia* de /s/ en /sobre su cuerpo sencillo/. Hay una *repetición diseminada* de /ojos/, /corazón/, /cuerpo/. Una *aliteración de juego de palabras* con /ojos-hojas/. En cuanto a los derivados de hablar está /el eco de un suspiro/.

El poeta asume el artilugio de evocar, sin decir qué evoca. Mira al cuerpo de una mujer muerta -¿la amada?- por el suicidio. Es por eso que se convierte en sombra del agua, en eco de un suspiro, rastro de una mirada que ya no mira, recuerdo de quien ya no está, y asimila al agua con el vidrio. Tan fácil como la niñez es la muerte, para el poeta no es un misterio -la mortandad- sólo se encierra en un dormir. Así, nota un cuerpo conformado de hojas y alas y de ojos vacíos. Ya puede mirarla cuando quiera pues no

tiene a dónde ir, ya sólo será de él -del amante- pero será el corazón quien quede flotando sobre ese cuerpo al que amó.

Se analiza el poema titulado “La Tovarich” que está dividido en ocho partes, se ira analizando una a una de ellas, individualmente. Hay que notar que aquí Sabines empieza con temas más cotidianos o más cercanos a la vida común.

La Tovarich¹⁷⁹

1

Es mi cuerpo, mi noche, mi cigarro.

Hora de Dios creciente.

Obscuro hueco aquí bajo mis manos.

Invento mi cuerpo, tiempo,

y ruinas de mi voz en mi garganta.

Apagado silencio.

He aquí que me desnudo para habitar mi muerte.

Sombras en llamas hay bajo mis párpados.

Penetro en la oquedad sin palabra posible,

en esa inimaginable orfandad de la luz

donde todo es intento, aproximado afán y cercanía.

¹⁷⁹ Todo este poema va de la página 19 a la 25

Margie (Maryi) se llama.

Estaba yo con Dios desde el principio.
Él puso en mi corazón imposibles imágenes
y una gran libertad desconocida.

Voces llenas de ojos en el aire
corren la obscuridad, muros transitan.
(Lamento abandonado en la banqueta.
Un grito, a las once, buscando un policía)
En el cuarto vecino dos amantes se matan.
Y música a pedradas quiebra cristales,
rompe mujeres encinta.
En paz, sereno,
fumo mi nombre, recuerdo.
Porque caí, como una piedra en el agua,
o una hoja en el agua,
o un suspiro en el agua.
Caí como un ojo en una lágrima.

Y me sentí varón para toda humedad,
suave en cualquier ternura,
lento en todo callar.
Fui el primero -hasta el último-
en ser amor y olvido,
ni amor ni olvido.
(Porque soles opuestos...

Siempre el mismo y distinto.

Igual que sangre en círculo, al corazón, igual)

El porvenir que cae me filtra hasta perderse.

Yo soy: ahora, aquí, siempre, jamás.

Un barranco y un ave.

(Dos alas caminan en el aire
y en medio un madrigal)

Un barranco.

(Ya no lo dijo. Calló, de pronto.
Hoscamente, para callar)

Un

(quién, sabe. Yo).

Cualquier cosa que se diga es verdad.

Antes de mi suicidio estuve en un panal.

(Rosa -Maryi- que ya rosal,
cualquier muerte es mortal)

Ahora voy a llorar.¹⁸⁰

Se encuentra una *enumeración* en la primera estrofa /es mi cuarto, mi noche, mi cigarro.../. *Aliteración insistencia* en /dos

¹⁸⁰ Op. Cit. pp. 19-21

amantes se matan/ de /s/, /a/ y /m/. *Anáfora* de la /y/. *Paralelismo* en la séptima estrofa /porque caí, como una piedra en el agua/, /o una hoja en el agua/, /o un suspiro en el agua/, /caí como un ojo en una lágrima/. También allí hay *epífora* con /en el agua/. Igual, *complexión* en /o...en el lagua/ del verso veintiséis y veintisiete. *Aliteración* de juego de palabras con /hoja-ojo/. *Paralelismo* en /amor y olvido/ y /ni amor ni olvido/. *Aliteración insistencia* con el fonema /o/ en /porque soles opuestos.../. *Epanalepsis* con /igual/ en el verso treinta y siete. *Enumeración* en el verso treinta y nueve. *Anáfora* con /un/. Igual *paralelismo* con /un barranco/. *Rima consonante* con /panal-rosal-moral/. *Poliptoton* en /rosa-rosal/. Igual en /muerte-mortal/. *Aliteración insistencia* con los fonemas /a/ y /o/ en /ahora voy a llorar/.

Se descubren varias referencias, en esta primera parte, a la forma de hablar. Comenzando con /ruinas de mi voz en mi garganta/, además /apagado silencio/, /la oquedad sin palabra posible/, /voces llenas de ojos en el aire/, /lamento abandonado en la banqueta/, /un grito/, /lento en todo callar/, /ya no lo dijo/, /calló, de pronto, hoscamente, para callar/, /cualquier cosa que se diga/.

En este primer apartado, el poeta se auto contempla en su departamento. Es de noche y fuma un cigarrillo. Está solo y nota

el hueco bajo sus brazos, alguien le falta. Entonces, habla con la poca voz de su arruinada garganta, del apagado silencio. Se desnuda del alma y habita la oscuridad del cuarto. Es allí donde la nombra -a la amante- Margie. Pero, deja que sea la voz poética la que enuncie. Esa que estuvo con Dios desde el principio. Que habló con imágenes y metáforas. De pronto, interrumpe el poeta, escucha un lamento y un grito en la calle. Escucha a otra pareja junto a su cuarto que hace el amor. Habla de una rara música que escucha y penetra por su ventana. También, una mujer embarazada canta a lo lejos. Esa metáfora de una caída reiterativa, se convierte en algo paralelístico, se puede referir al enamorarse. Dice de su iniciación sexual, lo mismo habla de los olvidos y los amores. Cada uno lo hizo el mismo y a la vez distinto. De la misma manera que circula la sangre en el corazón siendo semejante y diferente. Mira su futuro, parece ver la caída por el amor a un precipicio, pero también unas alas que lo harán volar. Tan es así, que dice que antes de su suicidio -enamorarse- todo era dulce. Y todo eso se lo debe a Margie.

2

Pero nací también (porque nací)
al sexto sol del día,

en el último vientre de mi madre.
(Mi madre es mujer
y no tuvo ningún que ver con Dios).
Hasta ahogar sus senos me desprendí
(leche de flor bebí).
Mi padre me dijo: levántate y anda
a la escuela.

No lo he olvidado
aire, piedra deshecha por una decepción,
río, el alba antes de abrir los ojos,
montaña, el cielo sembrado de árboles,
vuelo, amor.

A los quince ya sabía deletrear una mujer.
(A las orillas del tren capullos de luciérnagas
maduraban luces, hojas, ausencias)

Yo traía un amor reteadentro,
sin hablar, al fracaso.
Uva de soledad.
Sin luna el mar.

Algas en el subsuelo de mis ojos.
(Mude de piel a cada caricia)¹⁸¹

¹⁸¹ Ibídem, p. 21

Hay *rima consonante* en la primera estrofa con /nací-desprendí-bebí/. *Prosapódosis* con la palabra /nací/. *Aliteración insistencia* de los fonemas /l/, /s/, /o/ y /d/ en /al sexto sol del día/. Una fórmula al hablar del sexto sol. *Anadiplosis* con /mi madre/. *Aliteración insistencia* con la /e/ en /leche de flor bebí/. La fórmula /levántate y anda/. *Enumeración* del verso once al catorce. *Anáfora* con /a/ en los versos quince y dieciséis.

En esta segunda parte del poema “La Tovarich”, el poeta asume su vida. Con la tradición que habla de nuestro quinto sol que es cuando son creados los hombres mesoamericanos, hace una metáfora de su nacimiento el sexto sol del día, y al mencionar el último vientre, hace suponer que fue el último de varios hermanos. Certifica su condición de hombre cuando dice que su madre es mujer y no tuvo ninguna relación con Dios. Fue amamantado y vivió en el regazo de su progenitora hasta que tuvo que ir a la escuela. A través de una enumeración describe un *Locus amoenus*, donde descubre el amor. Por eso, a los quince deletrea mujeres, ya ha copulado con alguna. De quien al parecer se enamora, pero ella se va. Muestra luego su soledad, por esa ausencia como mar sin luna. Con algas en vez de lágrimas. Y toma el olvido con otras caricias para mudar de piel.

Margie, la luna es rusa.

El cuello de Margie es alto y blanco,
como de blando oro blanco. Ducal.
Y en sus redondos cabellos
mi mirada sueña.

Cuando me mira -algún día podría mirarme-
la conozco de rosa a abril.

Yo me moriría, si pudiera morirme,
al pie de sus ojos en sazón.
(Porque me duelen las manos de tanto no tocarla,
me duele el aire herido que a veces soy.)¹⁸²

Hay una *rima consonante* entre el verso seis y ocho. Una *reduplicación* en el verso cinco. *Aliteración con juego de palabras* en /blanco-blando/. *Aliteración insistencia* de /a/ en /Margie, la luna es rusa/. *Repetición diseminada* de /Margie/ y /blanco/. *Aliteración insistencia* de /o/ en /como de blando oro blanco/ y en /conozco de rosa/. *Aliteración redoble* en /rosa a abril/. Y del pronombre /me/. *Poliptoton* con /mira-mirarme/ y /moriría-morirme/. *Paralelismo* en los versos seis y ocho con /podría mirarme/ y

¹⁸² Ídem, p. 22

/pudiera morirme/. Igual en versos diez y once /me duelen las manos/ y /me duele el aire/.

En esta tercera parte, más breve, se dirige el poeta otra vez a Margie. La describe, y predomina su blancura de cuello. La necesidad de su mirada y cómo la conoce toda. Pero lo que más ansía es tocarla.

4

Palabras para el fin:

Hebra de anhelo, sol menguante

Ovejas en la tarde sur.

Tibia la mansa hora de dormir.

Que todos mueran a tiempo, señor,

que gocen, que sufran hoy.

Desampárame, señor,

que no sepa quién soy.

Levanta las estrellas

y acuesta el reloj.

...Y fue en el día último cuando Se hizo Dios.¹⁸³

Se observa una *anáfora* con /que/. *Enumeración* en los versos dos y tres. *Rima asonante* con /fin-dormir/, /señor-hoy/, /señor-soy/. *Epifora* en los versos cinco y siete con /señor/. *Aliteración redoble* de /que/ en el verso seis. *Paralelismo* en el primer dístico y el segundo. Al igual que una *fórmula* de rezo. *Elementos "formularios"* en /levanta las estrellas-y acuesta el reloj/ de algunas coplas. Una *fórmula* con /... Y fue en el día último/. Hay *variación de texto* para decir que se hace de noche.

En esta cuarta parte, que también es breve, apela el poeta a ritmos de copla y fórmulas. Habla de la llegada de la noche. Comparándola con un final. Y utiliza variantes para referirse a eso mismo.

5

Amanece de tarde. Sin sol

(Para sus manos un guante: mi corazón.)

Yo le hubiera injertado mis labios
en sus muslos, de dos en dos.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 22

Ya no me alegro cuando estoy triste.
Apenas frío. Minuto en ron.

A lo largo de mí todos los muertos
bien muertos son.

(A las 5. Puntuales
En el número 5 del panteón.)

Y la tarde nerviosa, se sacudió
el rocío llorón.¹⁸⁴

Se ubican algunas *rimas*: *asonante* /sol-corazón/ y *consonantes* /labios-dos/, /son-panteón/, /sacudió-llorón/. *Anadiplosis* en el verso siete y el ocho con /muertos/. *Repetición diseminada* de /5/. *Anáfora* de /a/ en versos siete y nueve. *Repetición diseminada* de /tarde/. *Aliteración insistencia* de /o/ con /rocío llorón/.

De nuevo, la brevedad en esta parte quinta. Utiliza varias paradojas quizá para mostrar una imposibilidad de algo (amanece de tarde, sin sol, no me alegro cuando estoy triste, los muertos bien muertos, rocío en la tarde). Una hermosa imagen: la inserción de los labios en sus muslos.

¹⁸⁴ Ídem, p. 23

Entonces se enviaban suspiros en las rosas,
besos-palomas de balcón a balcón.
Pero la sucia noche revolvía alfileres,
sábanas, rezos, cruces, luto de amor.

Caras agrias, en sombra, el deseo encendió.
 (¡Cuántos hijos tirados en paredes,
 pañuelos, muslos, manos, por Dios!)

Muro de Agua, la angustia, se levantó.
Humo rojo en mis venas. Transfigurado cielo.
De polvo a polvo soy.¹⁸⁵

Hay una *enumeración* en el verso cuarto. Otra en el verso siete. Por ser final de estrofa crea un *paralelismo* entre ambos. *Paralelismo* también en /de balcón a balcón-de polvo a polvo/. *Paranomasia* en /muro-humo/. *Aliteración insistencia* de /o/ en /polvo a polvo soy/.

Sigue con lo breve. El poeta rememora los días en que se conquistaba de forma diferente. Cuando se enviaban rosas, besos, versos. Y también recuerda aquellas noches de luto con rezos y cruces. Retrae días de soledad en que desperdiciaba su semilla en

¹⁸⁵ *Ibíd.*, p. 23

juegos masturbatorios. Pero, eso le demostró, al mismo tiempo, lo ínfimo que era su ser.

7

Mina de minerales oscuros, de ciegos diamantes

tala de esmeraldas.

Agua tierna de pájaro

(húmedas ya de música las ramas),

buches de piedras que hace la pequeña cascada.

Milperío de tortillas para el indio,

indios de amor quemado y brazos todavía

(le podan esperanzas a su genealogía).

Una vereda buscando la llanura.

Y una brizna en mis ojos, de agua dura.¹⁸⁶

Hay un *poliptoton* en /mina de minerales/. *Anadiplosis* con /indios-indio/. *Rima consonante* en /todavía-genealogía/ y /llanura-dura/. *Enumeración* en los primeros dos versos. *Aliteración insistencia* de /a/ en /agua tierna de pájaro/. También de /a/ en /agua dura/. *Repetición diseminada* con la proposición /de/. Y de la palabra /agua/.

¹⁸⁶ Ídem, p. 24

Predomina la brevedad con la parte séptima. El lujo con las piedras y luego la modestia con el milperío. Muestra también humedades, significantes de llorar o de extasiarse en algo. Estos se ven en las palabras (agua -dos veces-, húmedas, buches, cascada y brizna).

8

Magia de amor errante.

Fantasma, sombra, umbral.

Algo que soy, me viene a llevar.

(Hay un aroma oscuro
desde su cuello musical.)

Eso que nunca he dicho
empiezo a callar.

¡Lleva ya tanto tiempo
de ser fugaz!

(Le prestaré mis ojos
cuando quiera llorar.)

¡Cómo el viento en retazos,

cómo la lleva en granos,
cómo de azul cristal!¹⁸⁷

Existe *rima consonante* en /umbral-musical-cristal/ y /llevar-callar-llorar/ y en /retazos-granos/. *Aliteración insistencia* en /magia de amor/. *Enumeración* en el segundo verso. *Aliteración insistencia* de /e/ en /le prestaré/. Alusión al hablar con /nunca he dicho/ y /callar/. *Anáfora* en los tres últimos versos con /cómo/. Igual que un *paralelismo* en la construcción.

El poeta finaliza con esta octava parte el poema “La Tovarich”. Poesía breve y llena de dísticos. Recoge esa tradición del amor como de algo intangible y a la vez triste. Para terminar llorando aunque el llanto no sea el propio.

Uno es el hombre.

Uno no sabe nada de esas cosas
que los poetas, los ciegos, las rameras,
llaman “misterio”, temen y lamentan.
Uno nació desnudo, sucio,
en la humedad directa,
y bebió metáforas de leche,
y no vivió sino en la tierra.

¹⁸⁷ *Ibidem*, pp. 24-25

(La tierra que es la tierra y es el cielo,
como la rosa rosa pero piedra.)

Uno apenas es una cosa cierta
que se deja vivir, morir apenas,
y olvida cada instante, de tal modo
que cada instante, nuevo, los sorprenda.

Uno es algo que vive,
algo que busca pero encuentra,
algo como hombre o como Dios o yerba
que en el duro saber lo de este mundo
halla el milagro en actitud primera.

Fácil el tiempo ya, fácil la muerte,
fácil y rigurosa y verdadera
toda intención de amor que nos habita
y toda soledad que nos perpetra.
Aquí está todo, aquí. Y el corazón aprende
-alegría y dolor- toda presencia;
el corazón constante, equilibrado y bueno,
se vacía y se llena.

Uno es el hombre que anda por la tierra
y descubre la luz y dice: es buena;
la realiza en los ojos y la entrega
a la rama del árbol, al río, a la ciudad,

al sueño, a la esperanza y a la espera.

Uno es ese destino que penetra
la piel de Dios a veces,
y se confunde todo y se dispersa.
Uno es el agua de la sed que tiene,
el silencio que calla nuestra lengua,
el pan, la sal, y la amorosa urgencia
de aire movido en cada célula.

Uno es el hombre -lo han llamado hombre-
que lo ve todo abierto, y calla, y entra.¹⁸⁸

Se hallan varias *anáforas* en el poema. La más significativa es la de /uno/, otro con la /y/, con /algo/, con /fácil/ y con /el/. Hay además *repetición conjuntiva*. *Enumeración* en el verso tercero. También con los versos cinco y seis. *Paralelismo* en /y no bebió-y no vivió/. *Aliteración* con *juego de palabras* /bebió-vivió/. *Anadiplosis* con /la tierra/. Además, *repetición diseminada* de /tierra/. *Aliteración* de /o/ en /como la rosa rosa pero/. *Paralelismo* en el verso trece y catorce /cada instante/. *Paralelismo* también con /uno es el hombre/ o con /uno es el/ que deriva también en una *anáfora* de /uno es el/. *Paralelismo* en los versos veintidós y veintitrés. *Prosapódosis* en la veinticuatro.

¹⁸⁸ Ídem, pp. 26-27

Repetición conjuntiva en el párrafo cinco. *Enumeración* en ese mismo párrafo. Hay *aliteración insistencia* en el cuarto verso con la /m/. *Juego de palabras* con /bebió/ y /vivió/. *Aliteración redoble* en el verso diez con /ro/. Encuentro referencias al habla en /llaman/, /y dice/, /el silencio que calla nuestra lengua/, lo han llamado/ y en /y calla/.

La voz poética asume la conciencia de género. Habla del hombre como humanidad, y se dice que ignora el misterio de la poesía. Pues, como cualquier mortal, nació desnudo. Vive en la tierra y nadie le enseñó a hablar en metáforas. Al final del primer párrafo, habla la voz del poeta que dice que hay que llamar a las cosas por su nombre, ya él en sí es una metáfora. La incertidumbre, dice la voz estética -de nuevo- de ser una cosa cierta que se deja vivir y morir y que aspira a que a cada momento, algo lo sorprenda. La existencia que es buscar y hallar en esa búsqueda: el ser -llámese Dios u hombre- se sabe que todo es un milagro, algo que se nos da. Porque fácil es el tiempo igual a la muerte y el amor y la soledad, todo nos llena. Donde el corazón colma de recuerdos que a la vez son olvidos. Y es el hombre, el que camina por el vivir; y todo lo descubre. Hasta hallar lo que es el misterio y puede penetrar el misterio. Y todo es él mismo, desde la sed, el silencio, cada célula. Y es entonces, que se sabe hombre.

Sitio de amor, lugar en que he vivido

de lejos, tú, ignorada,
amada que he callado, mirada que no he visto,
mentira que me dije y no he creído:

En esta hora en que los dos, sin ambos,
a llanto y odio y muerte nos quisimos,
estoy, no sé si estoy, ¡si yo estuviera!,
queriéndote, llorándome, perdido.

(Ésta es la última vez que yo te quiero.
En serio te lo digo.)

Cosas que no conozco, que no he aprendido,
contigo, ahora, aquí, las he aprendido.

En ti creció mi corazón.
en ti mi angustia se hizo.
Amada, lugar en que descanso,
silencio en que me aflijo.

(Cuando miro tus ojos
pienso en un hijo.)

Hay horas, horas, horas, en que estás tan ausente
que todo te lo digo.

Tu corazón a flor de piel, tus manos,
 tu sonrisa perdida alrededor de un grito,
 ese tu corazón de nuevo, tan pobre, tan sencillo,
 y ese tu andar buscándome por donde yo no he ido:
 todo eso que tú haces y no haces a veces
 es como para estarse peleando contigo.

Niña de los espantos, mi corazón caído,
 ya ves, amada, niña, qué cosas dijo.¹⁸⁹

Hay una *rima consonante* en /vivido/ y /creído/. *Poliptoton* en /estoy/, /estuviera/. *Repetición diseminada* de /he/ en el primer párrafo. Otra *rima* en /ambos/, /quisimos/. *Paralelismo* en los versos once y doce /he aprendido/. *Epífora* en los mismos. *Anáfora* con /En ti/. *Rima asonante* con /hizo/, /aflijo/. Y otra *rima consonante* con /hijo/, /digo/. *Reduplicación* con /horas/. *Repetición diseminada* de /tu/ en el octavo párrafo. *Enumeración* en el mismo párrafo. *Rima asonante* con /grito/, /sencillo/, /ido/ y /contigo/. *Rima asonante* con /caído/, /dijo/. Hay una *fórmula nerudiana* en /Ésta es la última vez que yo te quiero/. Referencia la habla en /he callado/, /mentira que me dije/, /te lo digo/, /silencio en que me aflijo/, /te lo digo/, /alrededor de un grito/, /qué cosas dijo/.

¹⁸⁹ Ídem, pp. 28-29

Desfallece la voz poética al contar el artista que nunca ha estado tan lejos del sitio "amor". Tan lejos de la amada, pues la ignora y no la ve, y se ha dicho que no la quiere pero miente. Reflexiona qué es sin ella y también, ésta sin él. Y cuánto se enamoraron. Y desearía su corazón, quererla. El bardo amenaza con que este poema sea la metáfora de la última vez que piensa en ella. Porque con aquella aprendió cosas que no sabía. Y crecieron el amor y la angustia. Así descansaba y se afligía. El juglar, de nuevo, dice que pensaba en tener un hijo con la compañera. En sus horas de insomnio con los versos le dice su verdad. Esa mujer lo busca por otras rutas, y no se hallan. El amor también es pelearse con la mujer que se espera. Todo eso se lo dice.

Entresuelo

Un ropero, un espejo, una silla,
ninguna estrella, mi cuarto, una ventana,
la noche como siempre, y yo sin hambre,
con un chicle y un sueño, una esperanza.
Hay muchos hombres fuera, en todas partes,
y más allá la niebla, la mañana.
Hay árboles helados, tierra seca,
peces fijos idénticos al agua,
nidos durmiendo bajo tibias palomas.

Aquí, no hay una mujer. Me falta.
Mi corazón desde hace días quiere hincarse
bajo alguna caricia, una palabra.
Es áspera la noche. Contra muros, la sombra
lenta como los muertos, se arrastra.
Esa mujer y yo estuvimos pegados con agua.
Su piel sobre mis huesos
y mis ojos dentro de su mirada.
Nos hemos muerto muchas veces
al pie del alba.
Recuerdo que recuerdo su nombre,
sus labios, su transparente falda.
Tiene los pechos dulces, y de un lugar
a otro de su cuerpo hay una gran distancia:
de pezón a pezón cien labios y una hora,
de pupila a pupila un corazón, dos lágrimas.
Yo la quiero hasta el fondo de todos los abismos,
hasta el último vuelo de la última ala,
cuando la carne toda no sea carne, ni el alma
sea alma.
Es preciso querer. Yo ya lo sé. La quiero.
¡Es tan dura, tan tibia, tan clara!

Esta noche me falta.
Sube un violín desde la calle hasta mi cama.
Ayer miré dos niños que ante un escaparate
de maniqués desnudos se peinaban.

El silbato del tren me preocupó tres años,
hoy sé que es una máquina.
Ningún adiós mejor que el de todos los días
a cada cosa, en cada instante, alta
la sangre iluminada.

Desamparada sangre, noche blanda,
tabaco del insomnio, triste cama.

Yo me voy a otra parte.

Y me llevo mi mano, que tanto escribe y habla.¹⁹⁰

Inicia el poema con una *enumeración*. Hace un *coloquialismo* al mencionar /un chicle/. *Anáfora* con /hay/. *Repetición diseminada* de /agua/ y /mujer/. *Anáfora* con /de/. *Paralelismo* en /de pezón a pezón/, /de pupila a pupila/. *Aliteración insistencia* de /o/ en el verso veintiséis. *Poliptoton* en /querer/, /quiero/. *Onomatopeya* con /tan/. *Paralelismo* con /me falta/. *Paralelismo* con /mi cama/, /triste cama/. *Anáforas* con /y/ y con /yo/. Referencia al habla en /una palabra/, /sus labios/, /tanto escribe y habla/.

La voz poética escucha dentro de su cuarto. Describe el amanecer con los hombres y la niebla. La mañana y las palomas en los nidos. Y muestra al poeta solo en su recámara sin mujer, lo

¹⁹⁰ Ídem, pp. 130-31

que le hace falta. ¡Cómo cuánto la necesita y añora sus caricias y su voz! Solitario, la noche es dura. Entonces recuerda a la fémica, su piel suave, sus ojos, y los orgasmos hacia la aurora. Recordar su nombre y su falda es lo mismo. Todo su cuerpo. Sus hermosos pezones, como los recorre besándolos durante una hora. Sus pupilas, y cuánto la puede amar. El poeta existe por su dama, pero recuerda que esta noche no está. Describe la música de un violín, a dos niños que miró ayer, la manera en que le preocupaba el ruido del tren, y los adioses. Él con un tabaco y su otra mano escribiendo.

Miss X

Miss X, sí, la menudita Miss Equis,
llegó, por fin, a mi esperanza:
alrededor de sus ojos,
breve, infinita, sin saber nada.
Es ágil y limpia como el viento
tierno de la madrugada,
alegre y suave y honda
como la yerba bajo el agua.
Se pone triste a veces,
con esa tristeza mural que en su cara
hace ídolos rápidos
y dibuja preocupados fantasmas.

Yo creo que es como una niña
preguntándole cosas a una anciana,
como un burrito atolondrado
entrando a una ciudad, lleno de paja.
Tiene también una mujer madura
que le asusta de pronto la mirada
y se le mueve dentro y le deshace
a mordidas de llanto las entrañas.
Miss X, sí, la que me ríe
y no quiere decir cómo se llama,
me ha dicho ahora, de pie sobre su sombra,
que me ama pero que no me ama.
Yo la dejo que mueva la cabeza
diciendo no y no, que así se cansa,
y mi beso en su mano le germina
bajo la piel en paz semilla de alas.
Ayer la luz estuvo
todo el día mojada,
y Miss X salió con una capa
sobre sus hombros, leve, enamorada.
Nunca ha sido tan niña, nunca
amante en el tiempo tan amada.
El pelo le cayó sobre la frente,
sobre sus ojos, mi alma.

La tomé de la mano, y anduvimos
toda la tarde de agua.

¡Ah, Miss X, Miss X, escondida
flor del alba!

Usted no la amaré, señor, no sabe.

Yo la veré mañana.¹⁹¹

Hay una *epífora* en el primer verso. *Enumeración* en el verso siete. *Poliptoton* con /triste/, /tristeza/. *Aliteración insistencia* con /o/ en el verso trece. *Paralelismo* en trece y quince. *Anáfora* con /miss x/ y *repetición diseminada* con lo mismo. *Anáfora* con /y/. *Anáfora* con /yo/. *Rima consonante* con /llama/, /ama/. *Rima consonante* con /mojada/, /enamorada/. *Epífora* con /nunca/ en el verso treinta y tres. *Poliptoton* con /amante/, /amada/. *Reduplicación* en el verso treinta y nueve con /miss x/. *Aliteración juego de palabras* con /alma/, /alba/. Una *fórmula* de Gutiérrez Nájera en /Yo la veré mañana/. Referencias al habla en /preguntándole/, /a mordidas/, /no quiere decir/, /me ha dicho/, /diciendo no y no/.

Desde el título, se sabe qué trata el poema. Como en la duquesa de Job, de Manuel Gutiérrez Nájera, éste habla de una mujer de la que se ignora el nombre. Se le describe ágil y limpia,

¹⁹¹ Ídem, pp. 32-33

alegre y suave. A veces triste. Niña y en otros versos adulta. Describe cómo el artista se la encuentra y ella le sonrío. Pero no quiere decirle cómo se llama. Le dice que lo ama pero que no lo ama. Que a veces sale con una capa, que en días de lluvia se cubre con una capa. Que anda con ella de la mano, igual a dos enamorados y que ningún otro la amará más que el poeta que la ha de ver mañana.

Mi corazón emprende de mi cuerpo a tu cuerpo

último viaje.

Retoño de la luz,

agua de las edades que en ti, perdida, nace.

Ven a mi sed. Ahora.

Después de todo. Antes.

Ven a mi larga sed entretenida

en bocas, escasos manantiales.

Quiero esa arpa honda que en tu vientre

arrulla niños salvajes.

Quiero esa tensa humedad que te palpita,

esa humedad de agua que te arde.

Mujer, músculo suave.

La piel de un beso entre tus senos

de obscurecido oleaje

me navega en la boca

y mide sangre.

Tú también. Y no es tarde.
Aún podemos morirnos uno en otro:
es tuyo y mío ese lugar de nadie.
Mujer, ternura de odio, antigua madre,
quiero entrar, penetrarte,
veneno, llama, ausencia,
mar amargo y amargo, atravesarte.
Cada célula es hembra, tierra abierta,
agua abierta, cosa que se abre.
Yo nací para entrarte.
Soy la flecha en el lomo de la gacela agonizante.
Por conocerte estoy,
grano de angustia en corazón de ave.
Yo estaré sobre ti, y todas las mujeres
tendrán un hombre encima en todas partes.¹⁹²

Hay un *paralelismo* en el verso cinco y siete. Igual una *anáfora* con /ven a mi/. *Anáfora* con /quiero/. *Repetición encadenada* con /humedad/. *Aliteración redoble* con /mu/ en el verso trece. *Aliteración insistencia* con /u/ en ese mismo verso. *Anáfora* con /mujer/. *Redoble* en el verso veinticuatro con /amargo/. *Repetición encadenada* con /abierta/. *Poliptoton* con /abierta/, /abre/. *Aliteración insistencia* de /l/ en el verso veintiocho. *Aliteración insistencia* con /o/ en el verso veintinueve. *Anáfora*

¹⁹² Ídem, p. 34

con /yo/. *Repetición diseminada* de /sed/. Hallo referencias al habla /en bocas/, /arrulla/, /la boca/.

La voz poética habla del placer de la posesión. Del viaje de un cuerpo al otro. Porque la entrega es como la saciedad de la sed, sed de la sensualidad de la amada. Porque las otras bocas solo entretienen la ansiedad de poseer a la que en verdad se desea tener. Describe el vientre como arpa. Su humedad genital. El beso a los senos. El coito y el orgasmo como muerte de ambos. Porque hay un lugar que sólo es para los amantes. El deseo encarnado de entrar, penetrarla, atravesarla. Porque cuando se conjugan dos cuerpos se puede decir que “yo nací para entrarte”. Quiere conocerla con su significación medieval, tener relaciones carnales. El hombre encima y las mujeres con un hombre encima en todas partes.

Nada. Que no se puede decir nada.

Déjenme hablar ahora; no es posible.

Quiero decir que eso, que lo otro, que todo aquí me tiene muerto, medio muerto, llorando.

Porque nos pasa a veces, nos sucede que el mundo

-no solo el mundo- se complica, se amarga,

se vuelve de repente un niño sin cabeza,

idiota, idiota, idiota.

Y el café ya no sirve, ni el cigarro,
ni hablar de soledad, de insomnio, de locura,
ni el lamentar a voces el corazón de rana que uno tiene
 en el pecho
ni el sollozar tan largo que nadie nos escuche.
es cierto que la paz, que el equilibrio,
que el cielo puro y tonto,
es cierto, es cierto.
Pero si soy este que soy, ¿qué queda?
No es que alguna mujer -puede que sea-
nos haga falta ahora.
(Una mujer. Quién sabe. A veces nos ocurre
pensar que estamos solos.)
Es que el día renace,
es que la noche sobrevive.
Es que mis ojos, lejos, en un frasco
-peces de luz entonces, devorando.
Hay muchas cosas que no alcanzo.
El frío. ¿Pero qué cosa alcanzo?
No miro ya. No toco. No he llorado.
Mentira que yo lllore. No es posible.
No se puede decir nada ni tanto.
El frío. Sí, el frío parece, sí,
una viuda llorando.¹⁹³

¹⁹³ Ídem, p. 35

Hay una *epanalepsis* en el primer verso. *Repetición conjuntiva* en el tercer verso con /que/. *Repetición encadenada* en el verso cinco y seis con /el mundo/. *Repetición diseminada* de /ser/. *Reduplicación* en el verso ocho con /idiota/. *Anáfora* con /ni/. Otra *repetición conjuntiva* con /que/ en los versos catorce y quince. *Anáfora* con /es cierto/. *Reduplicación* en el verso dieciséis. *Repetición diseminada* de /mujer/. *Paralelismo* con /es que/ en los versos veintidós, veintitrés y veinticuatro. *Anáfora* con /es que/. *Aliteración insistencia* con /s/ en el verso veinticinco. *Epífora* con /alcanzo/. *Concatenación* con /no/ en el verso veintisiete. *Poliptoton* con /llorado/, /lloré/. *Reduplicación* en el verso treinta y uno con /El frío/. *Paralelismo* con /no se puede decir nada/ en los versos uno y treinta. Referencia al habla con /no se puede decir nada/, /quiero decir/, /ni hablar de soledad/, /el lamentar a voces/, /nadie nos escuche/, /no se puede decir nada/.

La voz poética empieza con un elemento formulario, el de /no se puede decir nada/ que sin embargo, hace que empiece a hablar. Así, quiere decirlo todo, pues como si estuviera muerto, ve al mundo. Cómo éste se complica, aunque en realidad es el hombre que se confunde. Hay algo de cotidianidad en mencionar al “café”, al “cigarro”. Y se da cuenta que hablar de soledad, de insomnio o de locura es lo mismo. Y se ve a sí mismo. Y piensa que no es la

mujer que falta, y el poeta duda, también dice que en ocasiones se piensa que se está solo. Asume la voz artística todo cuanto al creador le falta. Sólo son verdaderas las lágrimas y el frío de una noche.

El llanto fracasado

Roto, casi ciego, rabioso, aniquilado,
hueco como un tambor al que golpea la vida,
sin nadie pero solo,
respondiendo las mismas palabras para las mismas cosas
siempre,
muriendo absurdamente, llorando como niña, asqueado.
He aquí éste que queda, el que me queda todavía.
Háblenle de esperanza,
díganle lo que saben ustedes, lo que ignoran,
una palabra de alegría, otra de amor, que sueñe.

Todos los animales sobre la tierra duermen.
Sólo el hombre no duerme.
¿Han visto ustedes un gesto de ternura en el rostro de un
loco dormido?
¿Han visto un perro soñando con gaviotas?
¿Qué han visto?

Nadie sino el hombre pudo inventar el suicidio.

Las piedras mueren de muerte natural.

El agua no muere.

Sólo el hombre pudo inventar para el día la noche,
el hambre para el pan,
las rosas para la poesía.

Mortalmente triste sólo he visto a un gato, un día,
agonizando.

Yo no tengo la culpa de mis manos: es ella.

Pero no fue escrito:

Te faltará una mujer para cada día de amor.

Andarás, te dijeron, de un sitio a otro de la muerte
buscándote.

La vida no es fácil.

Es más fácil llorar, arrepentirse.

En Dios descansa el hombre.

Pero mi corazón no descansa,
no descansa mi muerte,
el día y la noche no descansan.

Diariamente se levantan los montes, el cielo se ilumina,
el mar sube hacia el mar,
los árboles llegan a los pájaros.
Sólo yo no me alumbro, no me levanto.

Háblenle de tragedias a un pescado.

A mí no me hagan caso.

Yo me río de ustedes que piensan que soy triste,
como si la soledad o mi zapato
me apretaran el alma.

La yugular es la vena de la mujer.

Allí recibe al hombre.

Las mujeres se abren bajo el peso del hombre
como el mar bajo un muerto,
lo sepultan, lo envuelven,
lo incrustan en ovarios interminables,
lo hacen hijos e hijos...
Ellas quedan de pie,
paren de pie, esperando.

No me digan ustedes en dónde están mis ojos,
pregunten hacia dónde va mi corazón.

Les dejaré una cosa el día último,
la cosa más inútil y más nada de mí mismo,
la que soy yo y se mueve, inmóvil para entonces,
rota definitivamente.

Pero les dejaré también una palabra,
la que no he dicho aquí, inútil, amada.

Ahora vuelve el sol a dejarnos.

La tarde se cansa, descansa sobre el suelo, envejece.
 Trenes distantes, voces, hasta campanas suenan.
 Nada ha pasado.¹⁹⁴

Hay una *enumeración* en el primer párrafo. *Aliteración insistencia* de /o/ en el verso dos. *Repetición diseminada* de /mismas/. *Repetición diseminada* de /queda/. *Poliptoton* con /duermen/, /duerme/. *Epífora* con /duermen/, /duerme/. *Anáfora* con /han visto/. *Repetición encadenada* en los versos trece al dieciséis con /han visto/. *Repetición diseminada* con /el hombre/. *Aliteración insistencia* de /u/ en el verso dieciocho. *Poliptoton* con /mueren/, /muerte/, /muere/. *Paralelismo* en los versos diecisiete y veinte en /el hombre pudo inventar/. *Paralelismo* en los versos veintiuno y veintidós. *Aliteración insistencia* de /o/ el verso veintitrés con su encabalgamiento en el veinticuatro. Igual en el veinticinco. La *frase estrictamente formularia* /la vida no es fácil/. El *elemento formulario* /te faltará una mujer para cada día de amor/ y /Andarás, te dijeron, de un sitio a otro de la muerte buscándote/. *Repetición diseminada* de /fácil/. *Anadiplosis* con /no descansa/. *Epífora* con /no descansa/, /no descansan/. *Poliptoton* con lo mismo. *Poliptoton* con /levantan/, /levanto/. *Enumeración* en el párrafo siete. *Rima asonante* con

¹⁹⁴ Ídem, pp. 36-38

/pescado/, /caso/. *Poliptoton* con /mujer/, /mujeres/. *Anáfora* con /lo/. *Reduplicación* con /hijos/. *Repetición diseminada* con /de pie/. *Paralelismo* en versos cuarenta y dos y cincuenta y cinco con /no me hagan/, /no me digan/. *Anáfora* con /la/. *Repetición conjuntiva* de /y/. *Paralelismo* en versos cincuenta y siete y sesenta y uno con /les dejaré/. *Poliptoton* con /se cansa/, /descansa/. Referencias al habla en /respondiendo las mismas palabras/, /háblenle de esperanza/, /díganle lo que saben/, /una palabra de alegría/, /te dijeron/, /Háblenle de tragedias/, /no me digan/, /pregunten/, /una palabra/, /no he dicho/, /voces/.

Se habla del llanto fracasado. Rabioso, el poeta busca decir algo. Pero sólo el llanto emana. Y pide que se le hable, que se le diga algo que lo consuele. Pero cómo poder hacerlo si no se conoce nada. ¿Qué han visto? Pregunta. El suicidio, invento del hombre; compara la muerte de las piedras, del agua, y al hombre que ha inventado para cada cosa algo. El día para la noche, el hambre para el pan, la rosa para la poesía. Y su tristeza es la pena del gato, algo tan simple. Entonces se sabe, que es la falta de acariciar a la amada lo que lo pone triste. Y utiliza reminiscencias del Génesis como fórmula para expresar su infortunio. Ya que sin ella, el corazón no descansa. Y toda la vida continúa, pero él, sin ella no puede seguir. Sabe que es un ser trágico pero más el lector -oidor- creado por un nostálgico

poeta. Porque la historia de la falta de una mujer, quien recibe al hombre, cuando abre sus piernas para que la penetren, que le da su matriz para la gestación. Y son las que sufren el parto. Pero, pide que uno se pregunte hacia dónde va su corazón. Y su heredad será el amor. En todas las noches en que nos falte eso mismo, el amor.

Así es

Con siglos de estupor,
con siglos de odio y llanto,
con multitud de hombres amorosos y ciegos,
destinado a la muerte,
ahogándome en mi sangre, aquí, embrocado.
Igual a un perro herido al que rodea la gente.
Feo como el recién nacido
y triste como el cadáver de la parturienta.

Los que tenemos frío de verdad,
los que estamos solos por todas partes,
los sin nadie.
Los que no pueden dejar de destruirse,
ésos no importan, no valen nada, nada,
que de una vez se vayan, que se mueran pronto.
A ver si es cierto: muérete.

¡Muérete, Jaime, muérete!

¡Ah, mula vida,

testaruda, sorda!

Poetas, mentirosos, ustedes no se mueren nunca.

Con su pequeña muerte andan por todas partes

y la lucen, la lloran, le ponen flores,

se la enseñan a los pobres, a los humildes a los que

tienen esperanza.

Ustedes no conocen la muerte todavía:

cuando la conozcan ya no hablarán de ella,

se dirán que no hay tiempo sino para vivir.

Es que yo he visto muertos,

y sólo los muertos son la muerte,

y eso, de veras, ya no importa.

Un desgraciado como yo no ha de ser siempre desgraciado.

He aquí la vida.

Puedo decirle una cosa por los que han muerto de amor,

por los enfermos de esperanza,

por los que han acabado sus días y aún andan por las calles

con una mirada inequívoca en los ojos

y con el corazón en las manos ofreciéndolo a nadie.

Por ellos, y por los cansados que mueren lentamente en

buhardillas

y no hablan, y tienen sucio el cuerpo, altaneros del

hambre,
odiadores que pagan con moneda de amor.
Por éstos y los otros, por todos los que se han metido las
manos
debajo de las costillas
y han buscado hacia arriba esa palabra, ese rostro,
y sólo han encontrado peces de sangre, arena...
Puedo decirles una cosa que no será silencio,
que no ha de ser soledad,
que no conocerá ni locura ni muerte.

Una cosa que está en los labios de los niños,
que madura en la boca de los ancianos,
débil como la fruta en la rama,
codiciosa como el viento:
humildad.

Puedo decirles también
que no hagan caso de lo que yo les diga.
El fruto asciende por el tallo, sufre la flor y llega el aire.

Nadie podrá prestarme su vida.
Hay que saber, no obstante,
que los ríos todos nacen del mar.¹⁹⁵

¹⁹⁵ Ídem, pp. 39-41

Hay *anáfora* en los primeros versos de /con/. Un *paralelismo* entre el primero y segundo versos /con siglos de/. *Anáfora* de /los/. *Paralelismo* en los versos de nueve a doce con /los que/. *Reduplicación* de /nada/. *Repetición conjuntiva* de /que/ en el segundo párrafo. *Epífora* con /muérete/. *Epanalepsis* con /muérete/ en el verso dieciséis. *Poliptoton* con /mueran/, /muérete/. *Poliptoton* con /mueren/, /muerte/. *Aliteración insistencia* de /l/ en el verso veintiuno. *Enumeración* en el cuarto párrafo. *Poliptoton* con /conocen/, /conozcan/. *Anáfora* de /y/. *Repetición diseminada* de /muertos/. *Poliptoton* con /muertos/, /muerte/. *Prosapódosis* en el verso treinta con /desgraciado/. *Anáfora* con /por/. *Enumeración* en el párrafo siete. *Paralelismo* en el verso uno y antepenúltimo del párrafo siete, y uno del párrafo ocho con /puedo decirles/. *Anáfora* con /y/ y con /que/. *Paralelismo* en los dos versos últimos del párrafo siete. Los *elementos formularios* de las letanías en ese párrafo. La *fórmula* /que los ríos todos nacen del mar/. Alusiones al habla en /ya no hablaran de ella/, /se dirán/, /puedo decirles/, /y no hablan/, /esa palabra/, /puedo decirles/, /silencio/, /en los labios de los niños/, /en la boca de los ancianos/, /puedo decirles/, /yo les diga/.

Se oyen letanías. Feo como el recién nacido, triste como el nonato. Así quiere hablar. Porque los que están solos, los sin nadie, deberían mejor morir. Aquí la voz poética impele al

artista, ¡Muérete, Jaime, muérete! Pero la vida es sorda. Opina que los escritores engañan: hablan del amor sin amar, del dolor sin sufrir, de la muerte sin morir. Y presumen su dolencia ante todos. Sin embargo, la muerte es la muerte. Porque no siempre habrá sufrimiento. En especial, el párrafo siete sigue una letanía igual a aquellas que se enseñan en la iglesia de “por... ruega por ellos”. Y todo esto para exaltar lo más significativo del poeta, su humildad. Y finaliza con algo formulario, todos los ríos nacen del mar, todos los hombres beberán del mismo dolor.

Se analizara, a continuación, el último fragmento del libro. El primer acercamiento que se tuvo con la obra del chiapaneco. Hace más de quince años. Y, precisamente, fue de oídas que se tuvo ese encuentro. En un film de la década de los setenta. *Amor Libre*, protagonizada por Julissa y Alma Muriel. Fueron unos cuantos versos que resonaron en los oídos, sin conocer al creador de dicha poesía. “*Los amorosos no pueden dormir/ porque si duermen se los comen los gusanos./ En la oscuridad abren los ojos/ y les cae en ellos el espanto./ Encuentran alacranes bajo la sábana/ y su cama flota como sobre un lago.*”¹⁹⁶ Recitados por la actriz Julissa. Sin que se supiera que era un escrito muy conocido en aquella época y aún hoy:

¹⁹⁶ Ídem, pp42-43

Los amorosos

Los amorosos callan.

El amor es el silencio más fino,
el más tembloroso, el más insoportable.

Los amorosos buscan,
los amorosos son los que abandonan,
son los que cambian, los que olvidan.
Su corazón les dice que nunca han de encontrar,
no encuentran, buscan.

Los amorosos andan como locos
porque están solos, solos, solos,
entregándose, dándose a cada rato,
llorando porque no salvan al amor.
Les preocupa el amor. Los amorosos
viven al día, no pueden hacer más, no saben.
Siempre se están yendo,
siempre, hacia alguna parte.
Esperan,
no esperan nada, pero esperan.
Saben que nunca han de encontrar.

El amor es la prórroga perpetua,
siempre el paso siguiente, el otro, el otro.
Los amorosos son los insaciables,

los que siempre –¡qué bueno!– han de estar solos.

Los amorosos son la hidra del cuento.
Tienen serpientes en lugar de brazos.
Las venas del cuello se les hinchan
también como serpientes para asfixiarlos.
Los amorosos no pueden dormir
porque si duermen se los comen los gusanos.

En la oscuridad abren los ojos
y les cae en ellos el espanto.

Encuentran alacranes bajo la sábana
y su cama flota como sobre un lago.

Los amorosos son locos, sólo locos,
sin Dios y sin diablo.

Los amorosos salen de sus cuevas
temblorosos, hambrientos,
a cazar fantasmas.
Se ríen de las gentes que lo saben todo,
de las que aman a perpetuidad, verídicamente,
de las que creen en el amor como en una lámpara de
inagotable aceite.

Los amorosos juegan a coger el agua,

a tatuar el humo, a no irse.
Juegan el largo, el triste juego del amor.
Nadie ha de resignarse.
Dicen que nadie ha de resignarse.
Los amorosos se avergüenzan de toda conformación.

Vacíos, pero vacíos de una a otra costilla,
la muerte les fermenta detrás de los ojos,
y ellos caminan, lloran hasta la madrugada
en que trenes y gallos se despiden dolorosamente.

Les llega a veces un olor a tierra recién nacida,
a mujeres que duermen con la mano en el sexo,
complacidas,
a arroyos de agua tierna y a cocinas.

Los amorosos se ponen a cantar entre labios
una canción no aprendida.
Y se van llorando, llorando
la hermosa vida.¹⁹⁷

Se da uno cuenta, de entrada, de una *anáfora* recurrente /los amorosos/. *Paralelismos* cada vez que se repite esa anáfora. *Reduplicación* en /solos/. *Poliptoton* con /encontrar/, /encuentran/. *Rima consonante* en /callan/, /abandonan/, /olvidan/,

¹⁹⁷ Ídem, pp. 42-44

/buscan/. *Anáfora* de /el/. *Poliptoton* con /amorosos/, /amor/. *Repetición diseminada* de /amorosos/, /amor/. *Anáfora* con /siempre/. *Complexión* con /esperan/. *Reduplicación* con /el otro/. *Repetición diseminada* de /serpientes/. *Poliptoton* con /dormir/, /duermen/. *Paralelismo* en los versos treinta y uno y treinta y tres. *Anáfora* con /y/ en los mismos versos. *Reduplicación* de /locos/. *Anáfora* con /de las que/ en versos cuarenta y cuarenta y uno. *Paralelismo* en los mismos versos. *Poliptoton* con /aman/, /amor/. *Poliptoton* con /juegan/, /juego/. *Paralelismo* en versos cuarenta y seis y cuarenta y siete en /nadie ha de/. *Epífora* con /resignarse/. *Reduplicación* con /vacíos/. *Anáfora* con /a/. *Reduplicación* con /llorando/. *Rima consonante* en /aprendida/, /vida/. Alusiones al habla en /callan/, /el silencio más fino/, /les dice/, /dicen que nadie ha de resignarse/, /se despiden/, /se ponen a cantar/.

Los amorosos, ¿quiénes son los amorosos? Son descritos. Si el amor es el silencio más fino y el más insoportable, los amorosos sólo saben callar. Además, siempre buscan, siempre abandonan, cambian de pareja, olvidan a la persona. Saben que no han de encontrar, su corazón se los dice. Y andan como locos, entregándose a cualquier amante. Llorando al final de cada encuentro con alguien. Les preocupa el amor pues no pueden enamorarse. Tienen que vivir al día, tienen miedo de planear. Y

esperan, algo esperan pero no saben qué. Saben que jamás se satisfacerán con alguien. El amor es la prórroga perpetua. El paso siguiente, la amante que sigue, por eso están solos. Asfixian a sus parejas para que los dejen, sufren de insomnio, sufren de esquizofrenia. Salen de sus departamentos a ligar, a cazar a otros amorosos. Se ríen de los que creen saberlo todo, de los que creen que el amor dura para siempre. Pero ellos, al igual, viven de espejismos, como coger el agua o tatuar el humo. Juegan al amor, a enamorarse constantemente. Y dirán que nadie debe resignarse a vivir con alguien a quien ya no quiere. No hay que conformarse. Vacíos sin alguien que los complemente, viven insomnes. Son los que de noche, sin nadie, se aman solos, se masturban pues el sexo, no el amor, expresa su preocupación más grande. Y son los que al final, ya solos, cantan su propia canción... “y se van llorando, llorando la hermosa vida”¹⁹⁸.

¹⁹⁸ Ibídem, p. 44

Capítulo IV

CONCLUSIONES

La intencionalidad de cualquier escritor es ser leído. Que su palabra brote del aire y permanezca en la memoria. Que emane el *Logos* que un día fue. Los autores se esfuerzan para que el verbo llegue a los oídos del pueblo. Un texto permanece, sí; pero la tradición es infinita. ¿A qué más puede aspirar el juglar?, que su canto sea repetido por los siglos de los siglos.

Jaime Sabines escribía con el corazón. Buscando en su letra los recuerdos ancestrales. Su palabra está viva. “No esperan nada, pero esperan”, “lento, amargo animal, que soy, que he sido”, “solos se penetran”, “piensan entonces que lo saben todo”, “me gusto que lloraras”, “parece que sales y soles, nosotros y nada...”, “Amaneció sin ella”, “esta es la última vez que yo te quiero”, “y se van llorando, llorando la hermosa vida”. No hay tradiciones detrás suyo, comienzan con él. Pero pareciera que sí. Eso lo singulariza.

Este análisis mostró los artilugios mnemotécnicos de los pueblos orales para memorizar ciertos acontecimientos. Lo del chiapaneco es ficticio. Una mentira que toma sus bases de lo oral.

Se recordará que la retórica surgió como arma para defender de viva voz unos argumentos, una idea. Y que procedía de una manera de decir y recordar las cosas, utilizada en la epopeya.

Con base en la teoría de Walter Ong, se expuso lo que es la tradición oral y la oralidad secundaria que se dio en el siglo pasado con el incremento de descubrimientos: la radio, el megáfono o el altoparlante. Se Mostró la manera en que Sabines estuvo envuelto por tradiciones orales. Eso pudo influenciarlo en su escritura como lo hizo. Más aún, se dieron elementos de forma, basados en los mecanismos que algunas culturas utilizaron para el recuerdo de conocimientos, que se encuentran en los poemas de *Horas*.

Allá está la *Prosapódosis*, “Pero nací también (porque nací)”. La *epanalepsis* “Nada. Que no se puede decir nada.” Las *anáforas* “los amorosos”. Los *paralelismos*, el *tema común*, las *referencias al habla*, las *fórmulas*. Un escrutinio no exhaustivo, pero sí metódico. Argumentos y un desarrollo que pretenden tener algún sentido.

Como el que diera Adolfo Castañón en “[los versos de Sabines] sobreviven en esa otra antología inmaterial que es la memoria colectiva”, la del pueblo mexicano. Pues se seguirán repitiendo de generación en generación. Y además, él mismo comenta “cifra casi

algunos arquetipos soterrados en la sensibilidad mexicana”, los cuales hacen genérica su poesía, la cual todo connacional asimila a su vida, su sentir.

Y Mónica Mansour escribió: “y al que recitan de memoria hombres, mujeres y niños”. Pues crea una nueva tradición. Los enamorados, los que engañan al amor, los amorosos, se identifican con sus palabras. Hacen suyos sus versos. Los declaman a la amada. Los leen y de sus labios como sin querer los repiten en voz alta. Se puede decir con Mansour: “su nombre [...] quizá se pierda con el tiempo y quede sólo su obra en el anonimato del pueblo”, igual que tantos versos que se transmutan en tradicionalidad.

Ya que a la poesía de Jaime Sabines, siguiendo a Pablo Amor: “se le puede leer, releer, escuchar...” dado que es actual, de lo cotidiano, del ahora y aquí. Debido al amor o a la muerte, los cuales no tienen tiempo, ni espacio, ni modo de ser. Todos somos amorosos de alguna forma, unos más otros menos. Y la muerte, la muerte nunca discrimina.

Samuel Gordon apreció: “que su lectura se convierte en un decir inconfundible”. No un leer; no, un decir, pues este verbo está bien empleado. Hay una forma particular de enunciar los poemas de Sabines.

Se confirma así la tesis de la oralidad en la poesía de Jaime Sabines, sobretodo cuando Vicente Quirarte escribe: “si su primer libro que es un oral”. Aunque, en su caso, sea una ficcionalidad, su poética no viene de una tradición ancestral, no fue transmitida de padres a hijos, de voz a oído; no, Jaime Sabines la crea. Sin embargo, no sale de la nada, aparece a partir de un contexto social que lo envolvió en una oralización y la cual supo aprovechar. Su ficción oral se debió a que conocía la manera de transmitir esa oralidad.

Se mostro como lo pudo hacer, e igual que Sergio Rivera se diría: “la voz de un hombre que nos puso en las manos su poesía”. Este es el corolario de nuestras premisas. Un hombre que mostró su voz, y que no podemos llamarla oralidad desde el punto de vista de la tradición; pero sí, desde el punto de vista de la ficcionalidad. Es decir, de una ficción oral.

Así, se presupuso y comprobó que desde *Horas*, ya concurren ciertas herramientas que unidas, aparentan un cierto verbalismo en sus escritos. Se mostró por qué a eso se denomina oralidad pero desde el punto de vista de la ficción oral. Ahora, sólo queda el convite para que se acerquen al poeta a leerlo, en voz alta y que disfruten.

Bibliografía

Aristóteles. *Arte poética / Arte retórica*. Col. Sepan cuantos 715,

trads. José Goya y Francisco de P. Samaranch (México-

Porrúa) 1999.

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. Octava

edición (México-Porrúa) 2003.

Biblia. Col. B. A. C. 1 (Madrid-Editorial Católica) s/a

García Lorca, Federico. *Romancero gitano / Poeta en Nueva York*.

(México-Millennium) 1999

Hegel, G. W. Freiderich. *Poética*. Col. Austral 773, trad. Manuel

Graneli (Buenos Aires-Espasa-Calpe) 1947.

Sabines, Jaime. *Recuento de poemas: 1950 / 1993*. (México-Joaquín
Mortiz) 1999.

_____. *Horas / La señal*. Col. Biblioteca Jaime Sabines 1
(México-Joaquín Mortiz) 2001.

_____. *Algo sobre la muerte del mayor Sabines / Maltiempos
/ Otros poemas sueltos*. Col. Biblioteca Jaime
Sabines 4 (México-Joaquín Mortiz) 2001

Ong, Walter. *Oralidad y escritura: tecnologías de La palabra.*

trad. Angélica Scherp (México-FCE) 1987

Consulta:

Auerbach, Erich. *Mimesis: La representación de la realidad en la*

Literatura Occidental. trad. I. Villanueva y E. Ímaz

(México-FCE) 1950.

Bajtín, Mijaíl M. *Problemas de la poética de Dostoievski.* Trad.

Tatiana Bubnova, Col. Breviarios del FCE 417 (México-FCE)

1986.

Iglesia Católica. *Documentos completos del Concilio Vaticano II.*

(México-Librería Parroquial) 1991.

Jakobson, R. *et al. Teoría de la Literatura de Los formalistas*

rusos. Antol. Tzvetan Todorov, décima edición (México

-Siglo XXI) 2002.

Hemerografía

Amor, Pablo. "A mi amigo Jaime Sabines", en Revista homenaje a Jaime Sabines. (México-DDF) 1997. P 53

Castañón, Adolfo. "Jaime Sabines o la musicalización de la agonía", en Revista homenaje a Jaime Sabines. (México-DDF) 1997. PP. 6-7

Castro, Dolores. "Jaime Sabines conquista el instante", en Revista homenaje a Jaime Sabines. (México-DDF) 1997. PP. 8-9

Chumacero, Alí. "Jaime Sabines habla de las cosas", en Revista homenaje a Jaime Sabines. (México-DDF) 1997. PP. 10-11

Deltoro, Antonio. "Poesía y crónica en Jaime Sabines", en Revista homenaje a Jaime Sabines. (México-DDF) 1997. PP. 12-14

Del Valle, Mario. "Leyendo a Jaime Sabines", en Revista homenaje a Jaime Sabines. (México-DDF) 1997. PP. 27-28

Editor. "Semblanza", en Revista homenaje a Jaime Sabines. (México-DDF) 1997. PP. 2-5

Gordon, Samuel. "Summa Crítica", en Revista homenaje a Jaime

Sabines. (México-DDF) 1997. PP. 15-16

Hernández de Valle Arizpe, Claudia. "No lo supongo, lo sé de

cierto", en Revista homenaje a Jaime

Sabines. (México-DDF) 1997. P 42

Labastida, Jaime. "Sabines: el amor y la muerte", en Revista

homenaje a Jaime Sabines. (México-DDF) 1997. P 17

Mansour, Mónica. "Un gran cumpleaños", en Revista homenaje a Jaime

Sabines. (México-DDF) 1997. PP. 18-20

Moscona, Myriam. "Jaime Sabines", en Revista homenaje a Jaime

Sabines. (México-DDF) 1997. PP. 45-48

Ochoa, Enriqueta. "Jaime Sabines", en Revista homenaje a Jaime

Sabines. (México-DDF) 1997. PP. 49-50

Quirarte, Vicente. "Jaime Sabines en la ciudad", en Revista

homenaje a Jaime Sabines. (México-DDF) 1997. PP. 21-24

Rivera, Silvia Tomasa. “Una voz sobrevuela la vertiente del siglo”, en Revista homenaje a Jaime Sabines.

(México-DDF) 1997. P 51

Sandoval, Víctor. “Palabras para Jaime Sabines”, en Revista homenaje a Jaime Sabines. (México-DDF) 1997. PP. 38-39

Zepeda, Eraclio. S/T (anecdótico), en Revista homenaje a Jaime Sabines. (México-DDF) 1997. PP. 61-62

Fuentes electrónicas:

Wikipedia.org (2010) “Grupo μ ” [En línea]. Diccionario en línea.

S/f, s/v, s/n.

<http://es.wikipedia.org/wiki/Grupo_μ.>

[Consulta 9 de noviembre de 2010]