



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LA ELABORACIÓN DE UN DISCURSO MÍTICO: UNA LECTURA DE *POEMAR*, DE FERNANDO DEL PASO, DESDE LA IMAGEN, EL SÍMBOLO Y EL ARQUETIPO

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE MAESTRO EN LETRAS (LETRAS MEXICANAS)

PRESENTA

NOEL ISAAC JARQUÍN ALEMÁN

TUTOR Principal:

DR. ISRAEL RAMÍREZ CRUZ

PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., MARZO DEL 2024



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis 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

| | |
|-------------------------------------------------------|-----------|
| Introducción..... | 3 |
| ELEMENTOS PARA UN DISCURSO..... | 12 |
| La constelación en arquetipos..... | 12 |
| La imagen poética..... | 12 |
| La elaboración del símbolo..... | 25 |
| Las constelaciones en arquetipos..... | 38 |
| El arquetipo..... | 39 |
| El <i>anima</i> y sus arquetipos complementarios..... | 47 |
| LA FORMACIÓN DEL DISCURSO MÍTICO-POÉTICO..... | 56 |
| El esquema..... | 56 |
| El discurso mítico..... | 62 |
| CONCLUSIONES..... | 85 |
| BIBLIOGRAFÍA..... | 86 |

INTRODUCCIÓN

A lo largo de esta tesis se verá cómo se configura el discurso mítico de Del Paso de acuerdo con la propuesta de que este existe en la creación presentada en *PoeMar*. Este discurso, más que ser la fundación de una nueva creencia o fe que contribuya a la generación de nuevos credos en la cultura, se avoca a crear una nueva manera de comprender una poética, la poética delpasiana.

El estudio de las imágenes llevó a la noción de sensibilidad desde los sentidos, y ayudó a comprender que el poema, de manera particular en *PoeMar*, tiene una virtud kinésica¹. Para verlo, sólo hace falta constatar la naturaleza de estas propiedades de la poesía en *PoeMar*, la cual se apoya en la sensibilidad del lector para usar los sentidos de manera tal que sean una forma de vislumbrar, para interiorizar, la intencionalidad del poema. Una vez que se logra este propósito, es necesario hacer hincapié en la manera en la que se presentan y se concatenan las imágenes.

La presencia de la imagen es la primera parte de una serie de escalas de lectura que ayudan a comprender cómo es que se manifiestan las constelaciones sucesivas dentro del poemario. Esta se convierte en el primer elemento que ha de constelar en estos racimos de significados. Por lo tanto, la imagen es el primer estadio puesto que el conocimiento que da al lector está relacionado, aunque supera, al de los sentidos. La imagen vincula la experiencia empírica con el poema a través de la coalición presente en su elaboración con la sensibilidad del autor, y la del lector.

¹ Esto, como se observó en las lecturas comentadas, es general de la poesía; sin embargo, resulta puntual y necesario enfatizar que en *PoeMar* la imagen se presenta como una forma de conocimiento previo al símbolo.

Aquí son necesarias tanto la experiencia de poetas como la de teóricos que ayudaron a comprender las implicaciones de este fenómeno, de ahí la necesidad de integrar en un marco teórico visiones generadas desde distintas perspectivas. La presencia de algunos podría ser cuestionada, pero ni Royo ni Malatesta, ni el propio Bachelard tienen sino un conocimiento a posteriori de la formación de la imagen. Tanto Day Lewis como Paz fueron necesarios para, desde sus trincheras, comprender la formación de este fenómeno. Además de que, como se puede constatar en la poética completa de Del Paso, sus influencias son tanto en lengua española como en lengua inglesa.

Acto seguido, el foco se dirige al símbolo, cuya manera de manifestación es no sensorial sino cognitiva. Es un requisito, para aprehender el significado del símbolo, hacer un esfuerzo hermenéutico, el cual se basó en la interpretación desde la imagen hasta estas palabras que son una forma de cifrar contenidos semánticos de una manera compacta.

Se observará cómo es que el símbolo se configura y cuáles son sus implicaciones en la totalidad del libro a partir de algunos ejemplos. La importancia del símbolo radica en la reducción de su contenido a un signo, a diferencia de la imagen, descriptiva por naturaleza. Como se verá durante la exposición, la univocidad del signo frente al significado es una característica medular de éste, pero también éste es, a su vez, una variación del mismo arquetipo.

Un concepto de vital importancia para la comprensión de la sucesión de imagen a símbolo, y este a arquetipo es el de *constelación*. Como se explicará, es un concepto tomado de Gilbert Durand. No obstante, reformulado en esta tesis para servir al propósito de la

lectura². En Durand, las constelaciones de símbolos se construyen a partir de la variación de un mismo arquetipo. Pero hay que recordar que el trabajo de Durand es, más que nada, antropológico, mientras que el trabajo aquí realizado es literario. Por lo tanto, la libertad que se tomó es la de ampliar el concepto para construir la escala de complejidad presentada en este trabajo de la siguiente manera: si en Durand los símbolos constelan, y estos son variaciones de un arquetipo estructurado en un esquema, para este estudio, las imágenes constelan en símbolos, estos en arquetipos funcionales y, últimamente, estos constelan a su vez en el esquema rector y central del discurso mítico.

Como puede verse arriba, las constelaciones se comienzan a formar, en la metodología presentada aquí, a partir de la imagen. En el caso particular de *PoeMar*, el poema comunica una imagen o una serie de imágenes, las cuales, en la completitud del poemario, se van uniendo de manera tal que las constelaciones en símbolos no se hacen esperar. Y el símbolo, a su vez, se agrupa en el arquetipo.

Durante la exposición, se distingue un arquetipo principal y tres accesorios, los cuales fueron el *anima* como principal, y el tragador-tragado, el continente-contenido y la gulliverización como secundarios o accesorios. En este sentido, el propósito será encontrar no sólo estos arquetipos, sino el esquema primordial que los unía. Si se continúa con la idea del esquema, estos arquetipos en realidad están organizados, ellos mismos, en una constelación.

²Caber resaltar que, si bien se usan algunos conceptos de la teoría psicoanalítica, este trabajo está enfocado no al psicoanálisis freudiano, sino a la psicología de las profundidades de Jung, y a la adaptación a la mitocrítica que hace Durand.

Esta constelación arquetípica tiene como base al *anima*, la cual regula y conjunta los demás arquetipos. Si bien se presenta como madre, también es objeto de amor o parte de la dualidad que es la presencia humana. Estas construcciones permiten observar la extensión del imaginario de Del Paso.

Como se discute abajo, en el apartado correspondiente, el imaginario pertenece a la parte psíquica e inconsciente del autor. En este sentido, la manifestación de los arquetipos, como se ha estudiado, es involuntaria. No obstante, como también se comentó, Del Paso es consciente del discurso mítico, pues es una constante en la escritura de sus novelas. Desde *José Trigo*, el mito es una pieza importante de su creación. Desde los mitos nahuas, que están presentes en esta novela, y el extenso mito de Palinuro en *Palinuro de México*, la idea del *illo tempore* está presente en la poética delpasiana.

En la creación de Fernando del Paso, los arquetipos funcionan como parte de un engranaje en el cual el imaginario es el motor. Esto lleva a pensar, necesariamente, en el esquema que configuran los arquetipos mencionados. Este esquema es el de la deglución, el cual llevó la investigación a la idea de lo ventral y, por lo tanto, a la de lo íntimo y lo oscuro. El concepto acuñado de talasofilia, no tanto como “la fiebre del marinero”, sino como el deseo de profundidad que se presenta en el esquema de la deglución, por las implicaciones que conlleva la profundidad oceánica observada en el poema XXXVI. La talasofilia es un concepto necesario para comprender el esquema de la deglución. La idea de la profundidad es inseparable de lo ventral, puesto que el esquema de la deglución rige lo imaginario en cuanto a lo femenino benigno.

Lo femenino puede presentarse con símbolos teriomorfos³, los cuales se manifiestan dentro del Régimen Diurno de la Imagen. Este Régimen no es el que permea la poesía de *PoeMar*, más bien, es el contraste de la imaginación que aquí se muestra. Para Del Paso, desde las imágenes como el esquema pertenecen al Régimen Nocturno de la Imagen.

A partir de estas configuraciones esquemáticas es que puede definirse un discurso mítico, el cual está cimentado en la progresiva elaboración que se ha distinguido en esta tesis. Precisamente por la necesidad de comprender cada uno de los elementos que configuran el discurso, se ha decidido adoptar esta metodología. Si bien puede resultar complicada, es necesario hacer el recorrido por cada uno de los momentos de la creación, separándolos como estructuras, para poder comprender las implicaciones que tienen en todo el poemario.

El discurso mítico está encaminado a declarar una creencia en lo que aquí se llamó una fe poética. Se llama fe poética a una poética, en su sentido general, que abarca la obra de Del Paso. Para ello, habría que distinguir ciertos pasajes de la obra, y no únicamente del poemario, que comprueben esta teoría. En cuanto a *José Trigo*, el primer ejemplo de la presencia del arquetipo del *anima*, así como de su relación con lo oculto e íntimo, es la historia de Guadalupe y Dulcenombre, la cual tiene todo el encanto de la *syzygia* personificada en estos dos personajes y su amoroso incesto.

También se presenta el tema marítimo como una previsualización del discurso de la talasofilia en la siguiente cita extensa:

se entregan al almuerzo y a la manducatoria cuanto mandria y ablandabrevas habido ha por estos rumbos; boyan y baquean grandes poliedros de hielo que dejan de

³Se verá la importancia del símbolo teriomorfo como animal dentado y devorador en la totalidad del Mar, mas sublimado ante la presencia de lo femenino bondadoso y mágico.

traslucir sus secretos: *bagres, lenguados y róbalo congelados en el momento en más se parecían a estrellas: tensas y radiadas aletas y barbillas; cingla, y cía, lanza en mano, el lancero marinante que acañaverea el agua; y navegan también colecciones de mariposas; cedazos que tamizan infinitamente el agua; clepsidras que le roban el agua al tiempo; y pliegos de cordel; coplas de ciego: trencelines constelados; bañaderas de porcelana donde viajan flecudas peponas, pulchinelas, dominguillos y frailecitos; marquetas de cera; piedras de asperon; libros descuaderados: miel de furos; letuarios. Y no faltan gajos de banana de tabasco, de cientoemboca, un barómetro, facsímiles, preseas, un gnomon, un astrolabio, levaduras panarias que son como polvos de mármol brocatel o mármol coagulado, lechos con columnas salomónicas, tostadores de café, jícaras barnizadas con savia de orquídeas, toda clase de tocino: maharrana o lardo, y el bacalao de múltiples nombres: *bacallao, pezpalo, curadillo, estocafís, abadejo; que navegan, se van de bolina, barloventean, naufragan, zozobran, están a pique de irse a pique. También percebes, almejas y palinuros muertos, entre altibajos de mareas con toda la basura y el desperdicio coetáneos del mundo: setas sépticas, cinturas escapulares de palomas, cartilaginosas aletas de elasmobranquios, quelas de crustáceos, gárbulas, carniza, vainas de habichuelas, trozos de bramante, ternillas, gañiles, rodela de butifarras, collejas que ensalobran, encarroñan las aguas para siempre jamás* (Paso, 2015, pp. 270 y 271, énfasis mío).*

Los elementos marinos predominan en la escritura de esta cita, los cuales hablan de continentes, como las quelas de los crustáceos; la comida y sus nombres que remiten a la

deglución, y, en general, la búsqueda de la profundidad del mar en los instrumentos de navegación recuerda a los elementos estructurales de las constelaciones que se han distinguido aquí.

La generalidad de la novela, la cual es una reconstrucción de los eventos de Nonoalco-Tlatelolco, así como de los mitos nahuas, es una impresionante obra majestuosa en la que las intenciones de reconfiguración del tiempo mítico fueron incluso declaradas por el autor:

Y él [el abuelo materno] hablaba mucho de los ferrocarriles; entonces a mí me fascinó el ferrocarril, empecé a estudiar la historia del ferrocarril, cómo nació, después la historia de los ferrocarriles en México, luego la mitología náhuatl y se fue complicando todo, pero al mismo tiempo se me fue amalgamando, se fue uniendo... hasta que decidí que los personajes principales de la mitología náhuatl podían servirme para la estructura novelística (Álvarez Lobato, 2013, p. 178).

Los eventos de la narración se concatenan tanto en el conflicto ferrocarrilero como en la mitología náhuatl y hacen uso de la simbología ya conocida de la época prehispánica, pero también de elementos que se han revisado, puesto que son atávicos. Por ejemplo, las relaciones femeninas con las contrapartes masculinas, o la mismísima Buenaventura que es todas las mujeres. Lo que para *José Trigo* es Buenaventura —amante, madre, curandera, bruja, recitadora y cronista— en *PoeMar* se divide entre la virtud poética del sujeto lírico y la fuerza tempestuosa del mar como simbolización de todas las facetas de lo femenino, y todas las caras del tiempo y espacio en una sola representación.

Algo semejante ocurre en *Palinuro de México*: Estefanía es todas las mujeres y la pareja primordial, la *syzigia* se regodea en su creación del universo por las palabras en el cuarto de la Plaza de Santo Domingo (Paso, 2013, pp. 113–121). Igualmente, dentro de esta creación, la idea central se apoya en el lenguaje, en la poesía que cimenta el mundo y que le da origen y vigencia. Y así como Estefanía es el elemento representativo del anima, también está el continente que es el mar cuando Palinuro viaja por las islas, y en el mismo Palinuro que no es sino la representación de la fiebre del marinero y del peligro del mar tragador, recordando el pasaje de la Eneida donde Palinuro es adormecido por Somnos:

Todos a una emprenden la maniobra, izan a la vez las lonas a derecha e izquierda y tuercen y retuercen los elevados cabos de las vergas; prósperas brisas impelen la armada. Palinuro, al frente de las naves, dirige la compacta flota; las demás tienen orden de seguir a la suya. [...] cuando el leve Sueño, deslizándose de los etéreos astros, hiende el tenebroso espacio y ahuyenta las sombras buscándote, ¡oh Palinuro!, y trayéndote, sin culpa tuya, tristes visiones. [...] Apenas un inesperado letargo empezó a apoderarse de sus miembros, se reclinó el dios sobre él y le precipitó de cabeza a las líquidas olas, arrastrando en su caída una parte de la popa y el timón y llamando en vano repetidas veces a sus compañeros, mientras el dios alado se remontó volando por las sutiles auras (Marón, 2012, locs. 2221–2232).

Así, pues, Palinuro es una figura mítica en la que ya recae el contenido del mar como *un tragador*, aunque, por supuesto, hay otros contenidos que se presentan en el pasaje citado, como la presencia de Somnos/Sueño y su influjo para lograr la muerte del piloto. Y

algo semejante sucede en la historia de Palinuro de México, pues es un poder externo el que lo lleva a la muerte, uno mucho mayor contra el cual intentó luchar, pero no pudo vencer.

El elemento del mar y de la historia trastocada por lo imaginario también se encuentra en *Noticias del Imperio* (2012). El narrador cuenta de “un filibustero francés vinculado con la empresa suizomexicana Jecker de la Torre y que por ello, y por haber proclamado al independencia de Sonora, murió fusilado a orillas del mar” (Paso, 2012, p. 30), además de la increíble marea verbal de Carlota a lo largo de páginas y páginas de recuerdos que se mezclan con “lo que pudo ser”.

Todo lo anterior no es sino una pequeña muestra de la relevancia del tema en la obra de Del Paso. Además, añado que estas obras no sólo son susceptibles de un estudio en el que las imágenes, símbolos y arquetipos sean medulares, sino que también permiten revelar la cercanía que tienen con el discurso aquí estudiado. Como suma de elementos, la imagen, el símbolo y el arquetipo presentan gran riqueza para el estudio. Además de que el camino aquí recorrido para encontrar el discurso mítico latente es de gran peso para comprender una obra totalizadora, y una poética enigmática y significativa.

ELEMENTOS PARA UN DISCURSO

LA CONSTELACIÓN EN ARQUETIPOS

La primera parte de esta tesis se encargará de definir e ilustrar tres conceptos relevantes para nuestro estudio, la imagen y el símbolo, que serán la base de la constelación de elementos que habrán de convertirse en arquetipos. Una vez determinados los alcances teóricos de estos tres conceptos, se procederá al análisis del esquema y el discurso mítico. El objetivo central es definirlos y observar cómo actúan en algunos ejemplos ilustrativos, para después aplicarlos a un siguiente nivel de análisis cuando se hable del mito y el discurso que está propuesto en el poemario.

Se comenzará con un orden gradual de desarrollo de los contenidos, abordando primero la imagen poética, y después el símbolo, por último el arquetipo. Esto facilita la comprensión de los estadios de la formación del arquetipo y del mito, que se consolidarán en su comprensión en la siguiente parte de este trabajo.

LA IMAGEN POÉTICA

El estudio a continuación pretende hacer hincapié en el proceso de configuración de un mito poético en la escritura de Fernando del Paso. Para poder llegar a la constitución de éste, es necesario aportar una definición de mito que será operacional a lo largo del presente trabajo: “entendemos como mito un sistema dinámico de símbolos, de arquetipos y de esquemas, sistema dinámico que, bajo el impulso de un esquema, tiende a componerse en relato” (Durand, 1982, p. 56). No obstante, para realizar la lectura del discurso que se plantea

como propósito de *PoeMar* es necesario aportar una definición de imagen, como primer elemento a “constelar” (Durand, 1982, p. 38) y cuya existencia como parte elemental de la creación poética comienza a configurar la escritura que será analizada. Las imágenes son el primer elemento susceptible de análisis por el hecho de que son la primera de las partes que se configurarán como discurso mítico en el texto. De manera progresiva se verá cómo es que las construcciones van encadenándose para crear los contenidos que a lo largo del texto se conformarán en el mito que se busca develar. Para ello, se confrontarán diversas definiciones de la imagen, y mediante el diálogo de éstas, se llegará a una definición operacional que satisfaga las necesidades de esta investigación.

La idea fundamental de esta sección consiste en lograr una comprensión de la naturaleza de la imagen para poder acercarse a la injerencia que tiene en la conformación ulterior del mito que se habrá de revelar en el poemario. Las imágenes del poema son, en esta lectura con miras a la comprensión del significado mítico de la obra, el primer estadio en su configuración. Como segundo momento de la articulación, se presenta el símbolo, cuya capacidad semántica es mayor que la de la imagen y en la mitificación de los contenidos tiende, en relación con otros, a constelar más propiamente que las imágenes. El siguiente subapartado se encargará de observar estas relaciones y su función en la comprensión del texto como mito poético, en tanto que éste se encargará de esbozar una definición y unos postulados válidos para *PoeMar*.

Debido a su manera de entender las imágenes, y comprendiendo también su primacía como autoridades en el tratamiento de la materia poética, además de la gran difusión que han tenido sus ideas, se ha elegido a autores que tienen una comprensión del fenómeno

que puede llamarse canónica para examinar este tema. Además, los contrastes de sus ideas permiten entablar un diálogo que ayudará a proponer una conclusión satisfactoria sobre el camino de esta investigación. Dos de ellos son teóricos, dos poetas y uno filósofo. A continuación, se hará un recorrido sobre definiciones de la imagen que permitirán, con sus distintas aristas, configurar una que sea válida para el estudio que aquí compete.

Se puede entender como imagen “toda forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas componen un poema” (Paz, 2014, p. 104); o bien “it is a picture made out of words” (Day Lewis, 2012, “The Nature of The Image”). Para Bachelard, una imagen “es un sentido en estado naciente: la palabra —la vieja palabra— viene a recibir allí un significado nuevo. Pero esto no basta: la imagen literaria debe enriquecerse con un onirismo nuevo. Significar otra cosa y hacer soñar de otro modo, tal es la doble función de la imagen literaria” (2012, p. 306). La definición puede ser más amplia, abarcando no sólo una parte del poema en concreto, sino tomando la imagen como “el poema mismo en su proyección extensiva y en sus restricciones morales” (Malatesta, 2007, p. 136).

Se destaca de lo anterior que: la imagen está constituida de lenguaje con un sentido específico, que apela a una especie de pintar con palabras que hace que pueda ser percibida en una realidad extralingüística y que está relacionada con el onirismo, que es una facultad importante para el poeta, la capacidad de sobrepasar la realidad a través de la “imaginación”. Este onirismo se asume en el presente trabajo como una trascendencia de la realidad como la conocemos, en el sentido de que el poeta genera nuevas realidades a partir de sus imágenes. Estas realidades son perceptibles, como se verá adelante, por los sentidos.

Ahora bien, el poeta parte de la realidad para crear, parte de lo que conoce para hacer sentir otra cosa. Se encarga de observar “patrones de la realidad” y usa la imaginación como instrumento para explorar y revelar dichos patrones (Day Lewis, 2012, “The Living Image”), para, con este material, hacer “algo más que decir la verdad; [el poeta] crea realidades dueñas de una verdad: las de su propia existencia” (Paz, 2014, p. 112). Las imágenes de la poesía son reales porque al nombrarlas, al darles materialidad por medio del lenguaje, el poeta les da existencia. La relevancia de esta afirmación es que el poeta, Del Paso, no canta al mar azul que puede percibirse en la playa, sino al mar creado de palabras que él mismo nombra, y cuya historia y mitología tiene un asidero en la realidad común a todos los hombres, pero que, en la creación, en la mitificación delpasiana, es más que la realidad percibida con los sentidos, puesto que hay un desenvolvimiento de nuevas sensaciones ajenas a la realidad tangible por todos, pero anejas al onirismo del poeta antes mencionado. Hay una unión entre la realidad perceptible y comprobable, y en la realidad que únicamente es posible en *PoeMar*, y ahí es precisamente donde se encuentra el arte de nuestro poeta, en el espacio liminal que diferencia y a la vez amalgama ambas, y en la síntesis de las dos en una nueva existencia gracias a la palabra.

En la unión de estas realidades se encuentra el poema: testimonio de la visión del poeta y de las imágenes que de su creación emanan. La imagen es un elemento constitutivo del poema, aunque puede haber poemas que estén formados sobre una imagen única. Sin embargo, la imagen debe ser percibida, como se ha dicho antes, en una realidad extralingüística que parte de la enunciación del poeta, la cual depende de su aprehensión a través de los sentidos, como explica Day Lewis:

The common type of image is a visual one; and many more images, which may seem unsensuous, have still in fact some faint visual association adhering to them.

But obviously an image may derive from and appeal to other senses than that of sight (2012, “The Living Image”).

La imagen siempre es sensorial, y es lenguaje, pero es un lenguaje que permite ver “un nuevo orden, de unas relaciones donde cada elemento gramatical posee unas cualidades distintas a las adquiridas en este sistema lingüístico común” (Royo, 2004, p. 30). Se infiere que la imagen es lenguaje desarraigado, desviado de su función comunicativa hacia una búsqueda estética.¹ La noción de que la imagen tiene realidad por su origen en el lenguaje es la primera instancia de entendimiento de su naturaleza, además de su interpretación, pues se parte del mundo conocido de los vocablos al mundo de lo imaginario en el poema que el poeta canta.

Desde la perspectiva del lector, quien se encarga de reconstruir las imágenes del poeta, se encuentra la apelación a sus sentidos y su imaginación. Finalmente es el lector el que encuentra los destellos en el lenguaje que conforman el poema. Él es quien debe configurar el lenguaje para que evoque, para que muestre y haga sentir. Los sentidos se ven alterados por la evocación de las palabras: “en la simplicidad con la que se muestra la imagen poética resuenan voces que quieren mostrar un universo de absoluta indefinición que el

¹ La desviación del lenguaje recuerda la definición aristotélica de metáfora: “metáfora es la traslación de un nombre ajeno, o desde el género a la especie, o desde la especie al género, o desde una especie a otra especie, o por analogía” (Aristóteles, 2013, p. 88). La idea de la metáfora en Aristóteles es demasiado amplia y abarca varias metáboles (Grupo μ , 1987, p. 62). El presente estudio se aleja de la Retórica para centrarse en las virtudes sensoriales de dichas metáboles, desde las rimas (Valencia Morales, 2000, pp. 73 y ss) como creaciones sonoras, hasta las personificaciones (Marchese & Forradellas, 2013, p. 318).

poeta intuye” (Royo, 2004, p. 97). El poeta observa una realidad, solo disponible a través de su creación en la revitalización que hace del lenguaje.²

Una vez observados los distintos puntos de vista, es posible ofrecer una definición que permita explicar lo que se entenderá como imagen en este trabajo: es una realidad creada a partir del lenguaje, que apela a la imaginación³ y a los sentidos de su receptor, que tiene un trasfondo onírico pero que también significa, siempre de manera distinta a la linealidad del lenguaje común, y que posee una finalidad estética y que puede ser incluso el poema completo, o éste componerse de una serie de imágenes concatenadas.

Se puede ilustrar esta definición con un poema en concreto de *PoeMar*. Como se verá a continuación, en primera instancia se trabajará con una imagen que apela principalmente al sentido de la vista:

XXXVI

El arcoíris, desmayado, flota

² Como puede verse, la búsqueda de Paz es hacia la materialización de realidades que tienen su consistencia en el decir del poeta y del poema. Para Day Lewis, la imagen tiene materialidad en cuanto a las evocaciones de los sentidos que se hacen en la imaginación del poeta. Royo, por otra parte, atiende a la realidad perceptible de la imagen que es la propia enunciación, una enunciación necesariamente lingüística que se presenta ante el lector y evoca en él reconstrucciones semánticas precisamente a partir del lenguaje. El elemento novedoso y no lingüístico es dado por Bachelard, quien como se ha visto apela a la ensoñación, al carácter onírico de la imagen, el cual no depende únicamente de su realidad como lenguaje. Malatesta, en cambio, apela por la vía del ethos (Grupo μ , 1987, pp. 231–246), puesto que lleva la realización del poema más allá de la página y la lengua, además de centrar la mayor parte de su atención en el lector y en lo que le sucede a éste ante las imágenes poéticas, a diferencia de los críticos anteriores.

³ No obstante que Bachelard habla de la ensoñación, se ha preferido usar la palabra imaginación puesto que perfila de mejor manera lo abordado tanto en este subapartado como en este estudio. No se omite, por supuesto, el sustrato psicológico de la palabra de Bachelard: pronto se verá que es importante su comprensión en la realización del mito poético de Del Paso.

sobre las aguas luminosas, rota

el agua en mil fragmentos de colores:

azul la cresta, blancos sus rumores,

su danza es del color de la esmeralda,

dorada su resaca, ámbar su espalda,

endrino el corazón mientras más honda,

y verde bosque su apretada fronda (Paso, 2004, p. 84).

Un ejemplo de muchos en los que se constata la naturaleza visual de la imagen en *PoeMar*, debido a que se debe localizar al lector en el espacio “mar”, y como tal debe verse y habitarse. “La imagen como ocupación, esto es, como constructora de lugar y como episodio en pleno proceso de ejecución. La imagen está por hacerse, es un suceso que el lector contribuye a ejecutar y que el poeta solamente insinúa, pinta rasgos esenciales y deja deliberadamente en tránsito” (Malatesta, 2007, p. 92). Es importante la habitación del lugar porque en *PoeMar* el mar es escenario, motivo y realización de la empresa poética. En este poema en particular, la imagen se deshilvana mientras avanzamos en la lectura, apoyada por la rima y ese segundo endecasílabo que apoya su contenido semántico con el encabalgamiento hacia su pareado. El descubrimiento del lector, siguiendo a Malatesta, se va dando en tanto siga las minuciosidades del poema.

El motivo del arcoíris lleva la atención a los colores, sin embargo, se está ante un reflejo, y más aún, se está ante el “*absoluto del reflejo*. En efecto, parecería, al leer ciertos poemas, ciertos cuentos, que el reflejo es más real que lo real porque es más puro” (Bachelard, 2011, “Las aguas profundas, las aguas durmientes, aguas muertas, el ‘agua pesada’ en la ensoñación de Edgar Poe”). El arcoíris es visto desde las aguas, y no en sí mismo. La visión del poeta no atiende a la belleza natural del arcoíris, no busca “la instalación de un orden en el ámbito de la naturaleza, sino la exploración profunda del desorden como acontece” (Malatesta, 2007, p. 19); y lo que acontece es el color sobre el espejo de las aguas, fragmentado como está por las ondas del movimiento de la marea. En realidad, se puede argüir que lo que se está viendo es el mar en sí mismo, tanto en su capacidad de reflejar, su “absoluto del reflejo” en el que éste es más real que los colores manifestados en el arcoíris del cielo, como en su profundidad en los últimos versos, a los que volveremos más adelante.

La belleza de la imagen radica en la visión de algo hermoso como un arcoíris deformado por una belleza mayor, la belleza de las aguas marinas que lo reflejan. “El agua sirve para *naturalizar* nuestra imagen, para concederle algo de inocencia y de naturalidad al orgullo de nuestra íntima contemplación” (Bachelard, 2011, “Las aguas claras, las aguas primaverales y aguas corrientes. Las condiciones objetivas del narcisismo. Las aguas enamoradas”). No obstante, la voz poética no habla de su propio reflejo, sino del reflejo de la naturaleza misma que es observada: es la naturaleza enamorada de sí misma que se mira en los ojos del poeta. Los colores evocan imágenes en su descomposición que llevan a pensar en más y más elementos naturales: “El espejo de la fuente ofrece, pues, la oportunidad de una *imaginación abierta*. El reflejo un poco vago, un poco pálido, sugiere una idealización”

(Bachelard, 2011, Capítulo Las aguas claras, las aguas primaverales y aguas corrientes. Las condiciones objetivas del narcisismo. Las aguas enamoradas). Cabe la pregunta sobre si lo idealizado es la imagen reflejada o el espejo mismo en el que se está viendo esta naturaleza, o si sólo se está usando la idealización como vehículo de una realidad distinta que el poema presupone.

Los colores del arcoíris que observa el poeta tienen nuevos tintes, son a la vez más vagos en el “agua rota” y a la vez están definidos por los símiles que los describen, como la cresta azul, “blancos los rumores” de esa espuma marina en movimiento, que se ve y suena al mismo tiempo, el verde del movimiento acompaña la imagen y se acentúa por el dorado del regreso del agua al cuerpo acuático, hasta que la visión ya no se detiene en el reflejo, sino en la contemplación del mar por el mar mismo, y el tono del azul cambia al color del endrino, mientras se ven las aguas teñidas de algas que se alejan de la costa. La imagen que parecía muy visual, y que Bachelard calificaría de *imaginación formal* pasa a ser *imaginación material* (Bachelard, 2011 *passim*.) en el momento en que el color es sólo una parte de la figuración presentada en este poema. La profundidad del mar se da gracias a la materialidad del líquido que está admirando y percibiendo la voz poética.

Por otra parte, resalta en la construcción del texto: posee una brillantez lingüística considerable, así como poseedor de un placer al pronunciarlo, y que por estas dos características tiene algo de divertimento, de placer provocado por la lectura y por la enunciación del poema, lo cual será una constante en todo el poemario: el ingenio y el asombro generado por las imágenes a partir del lenguaje, además del descubrimiento posterior de los sím-

bolos y de los arquetipos, y demás elementos de análisis que serán revisados posteriormente.

Se debe hacer una aclaración: a pesar de que hay una imagen muy obvia en el poema,⁴ relacionada con los colores y con el movimiento del agua, la profundidad del texto yace en la capacidad de la visión que percibe y elabora la imagen. La admiración de la mar hecha por el poeta usa de pretexto los colores del arcoíris, en este juego de espejos cuya importancia radica en ver primero una imagen etérea deformada que se pierde en un sentimiento mayor, más embriagante y cautivador de una *talasofilia*⁵ que descubre la profundidad que estaba siendo disfrazada por el reflejo. El ojo del poeta pasa de una admiración de imágenes aéreas a la profundidad del negro azulado que cobija la superficie de las aguas. Se constata la afirmación de Royo en el sentido de que la imagen genera dinamismo, es espon-tánea y no es el lector quien impone las relaciones de las palabras del poeta y lo que designan (Royo, 2004, p. 135). Se puede afirmar que lo importante de la imagen del arcoíris es revelar una vastedad mayor, el anverso del mundo que está más allá de las apariencias de

⁴ No pasa desapercibido el hecho de que hay más imágenes. El arcoíris es dotado de características animadas al decir que está “desmayado”, así como la aparente solidez del agua al describirla como rota, y el verso encabalgado que aumenta el semantismo de la ruptura, por mencionar algunas. No obstante, estas imágenes se encadenan para generar la imagen central aquí analizada.

⁵ “El término talasofobia es de uso común en español para referirse al miedo al mar o al océano, y, por extensión, al miedo al agua. Se forma a partir de la voz griega *thalassa* (θάλασσα), que significa ‘mar’, más *phobos*, φόβος, ‘miedo’. En ocasiones se utiliza la palabra talasafobia, no talasofobia. Sin embargo, en griego la vocal que une dos términos es la *o*; por tanto, el uso de talasofobia es el adecuado” (Academia Mexicana de la Lengua, 2017). Por oposición, genero el término talasofilia para hablar de la pasión por el océano. Una búsqueda rápida por internet define ésta como la pasión por el mar. No obstante, el matiz que aquí le doy es el del gusto por la profundidad, la cual permite al poeta adentrarse en lo recóndito de la imaginación, y presenta las bases para el esquema que será estudiado en el segundo capítulo, cuando se hable de lo digestivo en el poemario y de su discurso mítico.

primera mano. La profundidad es un elemento que interesa puesto que pertenece al Régimen Nocturno de la Imagen⁶ descrito por Durand, así como el fenómeno del agua maternal de Bachelard (Bachelard, 2011, “El agua maternal y el agua femenina”; Durand, 1982, pp. 185 y ss).

Por otra parte, también debe constatarse la plasticidad del poema en su sentido formal. De primera instancia, hay dos tipos de endecasílabos en la composición: el endecasílabo heroico de acentos en segunda, sexta y décima —versos tres al siete— y el endecasílabo sáfico de acentos en cuarta, octava y décima —versos uno, dos y ocho— (Navarro Tomás, 1972, p. 511). Evidentemente, se puede clasificar el poema como compuesto en endecasílabo polirrítmico; sin embargo, cabe recalcar el hecho de que el ritmo acompasado de los heroicos ayuda mucho a reforzar la imagen visual del movimiento del agua. En cambio, el movimiento más apresurado de los sáficos funciona como preludio y cierre de la composición, dos para el planteamiento del tema central del poema y uno para cierre de éste que se refuerza semánticamente con “apretada fronda”. Los pareados, que para Navarro Tomás “corresponden al concepto de la silva propiamente dicha” (1972, p. 258) y que se encuentra

⁶ Paloma Bragdon explica de manera somera los dos regímenes: “los regímenes diurno y nocturno comprenden, el primero la dominante postural con sus implicaciones manuales, visuales y agresivas, mientras que el segundo tiene una filiación más cercana con la dominante digestiva y sexual” (2013, p. 103). Durand explica su metodología describiendo los regímenes de la siguiente manera: “El ‘Régimen Diurno’ concierne a la dominante postural, a la tecnología de las armas, a la sociología del soberano mago y guerrero, a los rituales de la elevación y de la purificación; el ‘Régimen Nocturno’ se subdivide en dominantes digestiva y cíclica; la primera subsume las técnicas del contenido y del hábitat, los valores alimenticios y digestivos, la sociología matriarcal y nutricia; la segunda agrupa las técnicas del ciclo, del calendario agrícola así como de la industria textil, los símbolos naturales o artificiales del retorno, los mitos y los dramas astrobiológicos” (1982, p. 52). Se verá en el segundo capítulo cómo es que el Régimen Nocturno impulsa el discurso mítico en *PoeMar*.

como endecasílabo en el Siglo de Oro son significativos de la propuesta poética en *PoeMar*, puesto que hablan de las lecturas del autor y de los poetas que ha leído y que reconoce en el epígrafe del libro.

Cabe señalar el peso que tiene el divertimento y la destreza, la argucia en la conformación de *PoeMar*, y que es perceptible en este poema. La persecución de una regularidad rítmica va de la mano con las rimas, y sobre todo con el tema que se presenta. En el poema, además de manifestar la imagen de los colores del arcoíris en el agua, dicho muy prosaicamente, también va implícito el juego y el baile, perceptible en la música de los versos y que es literalmente declarado con “su danza es del color de la esmeralda”, y que también se encuentra en la idea de la resaca en la que se plantea el color de la arena en la playa. Es en su simpleza temática y su complejidad formal donde se ostenta la verdad del poema: el poema presenta una imagen visual reforzada sonoramente que busca dar entretenimiento por la pericia de su manejo del lenguaje. El poeta es un artífice de la palabra que extiende su imaginación hacia el simple movimiento de la corriente marina que baña la playa mientras un arcoíris se refleja en ella. Y lo medular del poema radica en su elaboración, en la destreza de la dicción y en el compás de los acentos, no en un tema trascendente, sino en una imagen simple pero efectiva adornada plásticamente, y que ilustra con más de un sentido el vaivén de las olas. El primer y segundo versos tienen cesuras de tres sílabas —“El arcoíris, desmayado, flota / sobre las aguas luminosas, rota”—, lo cual lleva a acortar el periodo rítmico del pareado, mientras que los siguientes pares sólo dejan en cesura una sílaba. Este ondear de los acentos es un ondear de las olas en las que la imagen del arcoíris se refleja, y que ilustra sonoramente la ruptura del agua, el fragmento del reflejo.

Esta capacidad de engrandecer lo pequeño, a la que se retornará más adelante, se suma, junto con los apoyos rítmicos, a cierta capacidad de entretenimiento. Este y otros poemas en *PoeMar* apuestan por temas no trascendentales, en los que la verdadera atracción es la pericia, la brillantez y el divertimento.

Day Lewis ilustra muy bien la revelación intrínseca que comunica el poema y que está presentada por el ejemplo en cuestión: “the images of a good poem are orientated to its general truth — a truth which may never be explicitly stated in the poem, may not indeed be realized by the poet himself” (Day Lewis, 2012, Capítulo The Eternal Spirit’s Eternal Pastime). La imagen del anverso del mundo y de lo que se esconde detrás de las apariencias, de los reflejos rotos en las ondas del agua va más allá de la “pintura con palabras” que se comenzó a destacar al principio, todo lleno de una gran simplicidad armónica “que posibilita la apertura de los sentidos a un mundo de permanencia insospechado. En la imagen poética, el tiempo rompe su linealidad y posibilita la visión de un universo rebosante de nuevas caracterizaciones” (Royo, 2004, p. 131).

La configuración del poema, entre la imagen preponderante del reflejo y las demás que se presentan en el texto, el divertimento y el placer causado por la lectura, así como la musicalidad danzante de los pareados y el refuerzo musical y formal de la imagen sensorial llevan a la conclusión de que, así como el mar en el que se refleja el arcoíris, la imagen total del poema es inabarcable en su completitud; más bien, es posible acercarse a ella en fragmentos, así como la voz lírica del texto ve la naturaleza reflejada, de manera indirecta y fragmentada.

No se hace más, con esto, que ilustrar de manera más clara el tipo de imágenes a las que se atiende el lector de *PoeMar* y que se irán analizando conforme se avance en el estudio del poemario. Se puede resumir lo dicho anteriormente en postulados funcionales que permitan acompañar la lectura que se propone:

- 1 La imagen poética en Del Paso se conforma de una materialidad lingüística que se extiende a una percepción sensorial que es explorada por la voz poética.
- 2 La plasticidad del lenguaje es importante en tanto que se refuerza con contenidos semánticos, haciendo del metro, el ritmo y las rimas acompañamientos significativos para dichos contenidos.
- 3 Hay un peso grande otorgado al divertimento, a la brillantez y la búsqueda del placer en la lectura de los textos.
- 4 La imagen en Del Paso se apoya, además, en la musicalidad de los poemas, puesto que una parte de su elaboración está relacionada con la técnica y la destreza de la versificación.

LA ELABORACIÓN DEL SÍMBOLO

Este apartado se encargará de analizar el símbolo desde la postura del padre de la mitocrítica, la de un semiólogo y la de un historiador de las religiones. Durand, Eco y Eliade son los pilares, debido a sus estudios, para poder entablar una discusión que permita no sólo obtener una definición del símbolo, sino ilustrarla en dos ejemplos del poemario. Asimismo, se toman ciertos contenidos de un teórico ya abarcado en este estudio: Gaston Bachelard, para

afianzar la idea de imagen, a su vez que comprobar cómo influye en la creación del símbolo, así como afirmaciones sobre el lenguaje de Octavio Paz.

El poema no está conformado, en Del Paso, únicamente de imágenes, y como se dijo al inicio del apartado anterior, la imagen, en la construcción mítica, sirve de base al símbolo, cuya función principal es la de constelar en unidades de significado que llamaremos arquetipos, los cuales se observarán más adelante, una vez discernida la constitución simbólica. La mezcla de imágenes y símbolos en la empresa delpasiana enriquece una poesía configuradora de un entramado de contenidos, los cuales se estructuran en una mitología en la que hay simbolización e imaginación.

De la explicación del apartado anterior se colige que la imagen es una parte esencial del poema puesto que es una apelación a los sentidos y a la capacidad del lector de generar impresiones mentales de lo que el poeta nombra, las cuales evocan algún sentido y su relación se da en el plano de las sensaciones. En el caso del símbolo, la elaboración resulta menos inmediata y sensorial que en la imagen, puesto que su poderío no está relacionado con los sentidos, sino con un conocimiento que se presenta a partir del significante y cuyo significado es inseparable de aquel. La relación que se entabla entre el símbolo del poema y el lector está emparentada con la posesión de una llave que abre la caja donde se encuentra el sentido. De ahí que se entienda al símbolo como una forma de conocimiento operante en la unidad del poema. En nuestro caso, éste no sólo pertenece a un poema, sino a la complejidad de constelaciones que se unen en *PoeMar* y que conforman el mito poético a explorar. He aquí su distinción frente a la imagen: mientras la imagen apela a la sensibilidad y a la representación de sensaciones, se verá que el símbolo atañe al significado y a la compren-

sión de sentidos en el poema. El símbolo parte de la imagen puesto que ésta es una manera de aprehender la sensibilidad del poema, lo cual abre la puerta para encontrar los semantismos ocultos en los símbolos, como se ilustrará en seguida.

De la misma manera, el símbolo no es una mera operación retórica, que se emparejaría con la metáfora⁷ o con otras figuras: “la primera señal de un uso metafórico reside en el hecho de que, tomada al pie de la letra, la expresión metafórica resultaría o falsa o peregrina, o bien insensata [...]. No creo que suceda lo mismo con el modo simbólico que, [...] oculta su potencial de sentido precisamente detrás de la apariencia engañosa de una inexplicable obviedad” (Eco, 2017, p. 154). De acuerdo con esta idea, hay un proceso de adecuación del símbolo con el contenido semántico que se busca. La relación del signo y el contenido semántico es unívoca al grado de que el descubrimiento del significado parece ser una

⁷ La metáfora, importante en estudio retórico, tiene que ser estudiada aparte. Y no únicamente la metáfora, sino las figuras retóricas esenciales de la creación poética en *PoeMar*, empresa que sobrepasa los límites del presente texto. No obstante, sirva de norte aportar dos definiciones que permitan ver su primacía y distinción frente a lo que se está tratando ahora. Para Paul Ricoeur: “la metáfora es el proceso retórico por el que el discurso libera el poder que tienen ciertas ficciones de redescubrir la realidad. Al unir así ficción y redescubrimiento, restituimos su plenitud de sentido al descubrimiento de Aristóteles en la Poética: la poiêsis del lenguaje procede de la conexión entre *mythos* y *mimêsis*” (2001, p. 13). Por otra parte, Max Black repasa las maneras de interpretación y comprensión de los procesos metafóricos, con lo cual se puede llegar a la conclusión de que la metáfora es una relación interactiva de un término principal y uno “subsidiario” en la que están en juego los tópicos comunes de cada uno de ellos para generar sentidos nuevos producto de esa interacción (Black, 1966, pp. 36–56). Con esto, se afirma que la conjunción de dos elementos lingüísticos genera nuevos significados en la expresión metafórica. Sin embargo, en cuanto a contenidos semánticos, el símbolo sobrepasa la metáfora puesto que no hay conjunción de dos elementos, sino que existe uno sólo cuya pluralidad semántica ha sido soslayada por una pertinencia unívoca dentro de los límites de la operación simbólica. No obstante, el significado implícito es el que importa, más allá que el significante, el cual puede variar para el mismo significado. Esto no impide que la relación de los significantes siga siendo la misma con el significado, pero sí consiente que existan las variaciones de un mismo arquetipo, lo que faculta la constelación simbólica en sí misma.

obviedad no prevista.⁸ Se comienza a observar la unicidad del significado, que también es propenso a tener varias enunciaciones, pero que pareciera ser idéntico y fácilmente identificable de primera mano.

Para comenzar la discusión, hay que aclarar qué se entiende por símbolo, y cuáles son las características a las que se ceñirá el estudio. De manera directa, se ha de tomar la siguiente definición: “el símbolo es un sistema de conocimiento indirecto en el que el significado y el significante anulan más o menos el ‘corte’ circunstancial entre la opacidad de un objeto cualquiera y la transparencia un poco vana de su significante” (Durand, 1993, p. 18). Esto significa que las barreras que impiden la identidad entre signo y objeto se hacen delgadas y borrosas, permitiendo la sustituibilidad del uno con el otro, y dejan de depender de la circunstancia para poder elegir entre la pluralidad de significados que puede tener el signo lingüístico. El símbolo, de naturaleza lingüística⁹ en el caso de la poesía, será una manera de conocimiento inmediato de algo que está detrás: como una llave, el símbolo permite aprehender una realidad que, en el mejor de los casos, es mucho más difícil de comprender, o incluso colinda con lo incomprensible. Justamente en esa transmisión de conocimiento por medio del símbolo radica su importancia. El símbolo constelará porque lleva la imagen sensorial a un plano más cognoscitivo, de revelación. Frente a la pluralidad de significados

⁸ El procedimiento de la metáfora busca la pluralidad de significados suscitada por la palabra tomada metafóricamente, mientras que el símbolo persigue la identificación unívoca del contenido semántico. Es por ello que Eco sugiere que la interpretación literal de la metáfora parece chabacanería, mientras que el símbolo tiene una relación clara con lo simbolizado. Estas distinciones se hacen necesarias para apartar este estudio de lo semántico y simbólico de lo retórico, cuya exploración excede los límites de este trabajo.

⁹ Se verá, conforme se avance en la exposición, que el símbolo trasciende su naturaleza lingüística cuando hablamos del lenguaje imaginativo y poético. Además, por la naturaleza de configuración mítica de *PoeMar*, el proceso de simbolización opera más esferas que únicamente la lingüística.

de Eco, Durand afirma que el símbolo es unívoco frente al significante, anulando la arbitrariedad saussuriana que de otra manera confundiría la univocidad del significante. Con esto se implica que los símbolos instaurados por el poeta no pueden ser intercambiados, al contrario de las sinonimias en la lengua cotidiana.¹⁰ Asimismo, las palabras son necesariamente aquella sucesión de sonidos que ha declarado el poeta, con un propósito definido para descubrimiento del lector.

Para ilustrar lo anterior, se copia el poema XII en el que, como se podrá comprobar, la importante simbolización del dominio se hace presente ante el lector. Para ello, hay que estar atento a las palabras empleadas por el poeta, las cuales permiten ilustrar las pertinencias del símbolo antes vistas:

Me haría yo a la mar, la mar de avena,
mar apacible y quieta, mar serena.

Y si así yo lo hiciera, el mar me haría
jefe supremo de su gallardía,

¹⁰ Esta afirmación hace recordar la siguiente: “El poema está hecho de palabras necesarias e insustituibles. Por eso es tan difícil corregir una obra ya hecha” (Paz, 2014, p. 61); no obstante, no es el mismo tema el que se trata en ambas. Paz habla de la creación en el sentido estricto de la misma, y en la corrección de la obra, pero no de símbolos. En el desarrollo del subcapítulo concerniente al lenguaje en *El arco y la lira*, Paz habla de la generalidad de la insustituibilidad de las palabras, así como de su pluralidad de significados. Para Octavio Paz, en el poema los múltiples significados de cada voz están presentes en cada verso. Mientras que, en el caso del símbolo, sí existe la característica de ser insustituible, no obstante, también se entiende que hay un único significado apropiado para este signo, una univocidad necesaria.

coronel de marismas y de esteros,
y archimandrita de sus hervideros,

dueño de pleamares opulentos
y de felices, apurados vientos,

capataz de tormentas y ciclones,
vendavales, nevascas y tifones,

amo de borbollones y sirenas,

de embates, golfos, cabos y ballenas (Paso, 2004, p. 37).

Las palabras usadas por el poeta tienen una profundidad más allá de la autoridad investida en ellas: “jefe supremo”, “coronel”, “archimandrita”, “dueño”, “capataz” y “amo” no sólo hablan de un cargo, sino de la comandancia¹¹ de subordinados, lo que plantea la idea de la importancia del poeta en su labor artística. El poeta comanda lo que está en el mar, lo que habita el mar, para poder hablar de la mar misma. Se ha de notar que las imágenes ceden el paso al símbolo del poder de comando. El poema casi no apela a los sentidos, a la imagina-

¹¹ La idea del poeta como amo y señor de lo que existe en el mar es interesante, puesto que, sin dudas, recuerda a Poseidón. Además, como poeta en sí, se convierte en dueño de lo que nombra, precisamente al nombrarlo. Una operación que es sin duda la de un demiurgo, tópico incesante en la poesía. Ahora bien, hay muchos signos lingüísticos que hablan de un significado en común. Hasta ahora se ha dicho que el símbolo es uno con su significado. El símbolo en este poema se encarna por múltiples signos lingüísticos, pero con un significado en común: el ser el señor del mar.

ción del lector, sino a la comprensión de su acción como poeta, con la capacidad de manipular a los habitantes del mar a su juicio. La construcción parte de imágenes de los eventos que ocurren precisamente en el espacio marítimo, mas se simboliza el conjunto para demostrar la soberanía que sin dudar lo lleva a pensar en la mitología y en los dioses de los mares. Por otra parte, y ahora en el sentido general (ver nota 7), hay una “fiebre del marinero”, conjunta con las palabras para nombrar y controlar el mar.

Para Durand el símbolo es uno casi enteramente identificado con lo representado. No obstante, Eco permite entender la importancia del símbolo después del romanticismo, puesto que “el poeta hace siempre más numinoso el propio texto y en éste funda, como una religión laica, el propio misticismo estético” (Eco, 2005, p. 38). La crítica de Eco ayuda a entender que sería un error afirmar la pluralidad de significados del símbolo, mientras que Durand ayuda a centrar, precisamente esta idea de identidades entre el símbolo y la significación, la cual debe tender a una relación 1=1.¹² No obstante, los procesos creativos no responden a identidades cerradas y a valores inamovibles, mucho menos con una escritura desbordante como la de Del Paso. Para poder analizar los simbolismos de *PoeMar*, no se puede esperar que todos ellos sean designados con el mismo significante —aunque es también

¹² Resulta interesante observar que Eco habla de un misticismo estético, mientras que la identidad intrínseca de la propuesta de Durand permite ver que hay una especie de revelación. Como escribe Eliade: “el estudio razonado de las religiones sacará a la luz un hecho muy poco señalado hasta el día: que existe una lógica del símbolo, que ciertos grupos de símbolos, al menos, se revelan como coherentes, lógicamente encadenados entre sí; en una palabra, se pueden formular sistemáticamente, traducirlos en términos racionales” (1992, p. 40). Las revelaciones que suceden en el plano de lo simbólico ayudan a entender, posteriormente, el plano de lo arquetípico. Serán elementos que muestren las realidades ulteriores de la simbolización. La revelación del símbolo es una especie de conocimiento.

evidente la permanencia de la madre y la mujer—: “se asume que los símbolos tienen un significado, pero ya que su significado final es el mismo mensaje incesante, entonces existe una variedad inagotable de significantes para un único significado” (Eco, 2005, p. 37). Por lo tanto, el contenido será representado por significantes-simbolizantes que abarquen o indiquen el significado, y que responderán a leyes que inevitablemente son internas e inherentes al poemario, siempre que constelen en grupos más o menos regulares. Esto permite sustentar nuestro postulado último de la instauración de un mito poético en *PoeMar*, puesto que, como se ha visto arriba, hay una instauración del propio misticismo estético que se consolida en el libro a partir de este “lenguaje secreto” instaurado en cada poema.¹³

Por otra parte, el símbolo es una manera de diálogo, de comunicación con la realidad. Si por una parte “expresión, evocación, representación, poder de simbolizar, pasan en la mayoría de los casos antes que la intención de comunicar” (Durand, 1993, p. 61), por otra parte “[el hombre se] comunica con el mundo porque utiliza el mismo lenguaje: el símbolo. Si el mundo le habla a través de sus astros, sus plantas y sus animales, sus ríos y sus rocas, sus estaciones y sus noches, el hombre le responde con sus sueños y su vida imaginaria, sus antepasados y sus *tótems* —a la vez ‘naturaleza’, sobrenaturaleza y seres humanos—” (Eliade, 2000, p. 126). Hay un intercambio de las estructuras imaginarias y la naturaleza que el hombre interpreta, y esto deviene en una operación compleja de “doble mayéutica” (Durand, 1993, p. 61), la cual se ejerce tanto de ser humano a ser humano como del

¹³ “Pero el lenguaje de sectas y comunidades reducidas es propicio a la creación poética. La situación de exilio del grupo da a sus palabras una tensión y un valor particulares. Todo idioma sagrado es secreto. Y a la inversa: todo idioma secreto —sin excluir al de conjurados y conspiradores— colinda con lo sagrado” (Paz, 2014, p. 60).

hombre al mundo que lo rodea. No se ignora que tanto Durand como Eliade hablan de estructuras mentales del “hombre arcaico”; sin embargo, la capacidad simbolizante del ser humano trasciende orígenes: “El pensar simbólico no es haber exclusivo del niño, del poeta o del desequilibrado. Es consustancial al ser humano: precede al lenguaje y a la razón discursiva” (Eliade, 1955, p. 12). El poeta, en este caso, tiene la facultad de explotar el símbolo en su creación.

Esto puede constatarse en el poema II de *PoeMar* (2004, pp. 14 y 15). Expresiones en el poema como “salmos” o “mar de las letanías” conviven en relación estrecha con otras expresiones que están en tensión semántica con ellas, como “luminarias vulvas”, que introduce en el poema un sustrato lúbrico frente a la contemplación religiosa que se hace de toda la enunciación, lo cual permite entender que hay una representación de lo sagrado y lo profano en el poema. Se suceden también el símbolo del agua y del fuego para ampliar las tensiones que se presentan:

yo en un carcaj de agua he guardado la lumbre
de dorados santuarios que rizadas espigas
enaltecen y adornan de tu lecho las horas
más ardientes del día, y en tus densas pupilas
de bóvedas oscuras la piel de mi fatiga,
epidermis del cieno, he dejado extraviada,
tejida con el aire de asombradas cenizas.

Los versos transcritos son sólo una muestra de la gran posibilidad simbólica de *PoeMar*. No obstante, son un sólo ejemplo entre muchos de la gran vastedad de este poema.

Ese “carcaj de agua” donde se guarda el fuego, así como “las bóvedas oscuras”, o más adelante en el poema las “luminarias vulvas” y las barcazas que dibujará en el mar el poeta, así como las ondinas, y el verso “yo tus plexos solares he sembrado de estrellas” son símbolos de continentes, de lo ventral, de las humedades oscuras y cálidas, arropadoras, que caracterizan a este poema.¹⁴

Ya Bachelard había distinguido la potencialidad de la combinación de los elementos en las facultades imaginativas, sobre todo cuando el agua y el fuego se presentan en la composición y mezclan sus propiedades: “Cuando la imaginación sueña con la unión duradera del agua y del fuego, forma una imagen material mixta de singular poder. Es la imagen material de la *humedad caliente*. En muchas ensoñaciones cosmogónicas, la *humedad caliente* es el principio fundamental. Será la animadora de la tierra inerte y hará surgir de ella las formas vivas” (Bachelard, 2011, Capítulo Las aguas compuestas). Si bien Bachelard distingue la unión como imagen material, en este contexto será comprendido más bien como parte de la imaginación simbólica que se está explicando aquí. El punto medular de la cita de Bachelard, en el contexto del poema de Del Paso, atañe a la mezcla y unión de contrarios de un símbolo femenino, el agua,¹⁵ y el masculino del fuego. Más aún, ambos símbolos se mezclan en una imagen en la que lo líquido se vuelve continente de la lumbre, y esta lumbre penetra lo femenino. La reciprocidad de lo simbólico genera, en la relación del fuego

¹⁴ Se colinda aquí con el plano del arquetipo. Es precisamente la naturaleza del símbolo la que permite la constelación en arquetipos que será estudiada en el siguiente capítulo. Estos símbolos que se destacan aquí, son una de las muestras de cómo juegan en conjunto para presentar contenidos atávicos que son la esencia del arquetipo.

¹⁵ La femineidad en el poema en cuestión está íntimamente ligada a la naturaleza acuática por antonomasia del mar y es constante en la totalidad del poemario. Por tal razón es necesario percibir cómo la virilidad del fuego comulga con esta femineidad del agua de una manera genitiva, como se verá enseguida.

masculino y el agua femenina del fragmento citado, una nueva relación de dos símbolos más: el aire, explícitamente nombrado, y el polvo terrestre de las cenizas que no desentona tampoco con los simbolismos religiosos que han sido destacados arriba. Si se ha definido el símbolo como un significado que se identifica con un nombre en una relación de casi sustitución, y además se ha visto que se puede simbolizar con varios nombres el contenido que se espera *dar a conocer*, entonces es imperativo notar la fuerza de la simbolización de lo católico religioso, frente a la feminidad centrada en la libido, además de la génesis implicada en los cuatro elementos.

Las relaciones de tensión entre los principios enunciados por el poeta refieren una construcción de opuestos complementarios ejemplificados a continuación: las menciones a los poemas de la liturgia, el salmo y la letanía, contrapuestas con la mención de la sensualidad concretada en las “luminarias vulvas”, la presencia de la feminidad líquida y la masculinidad del fuego, el movimiento del aire y las cenizas como símbolo de la tierra son todos símbolos dialógicos en la lectura y que caracterizan el poema. Al tomar en cuenta las presencias de estos símbolos, se coincide con Durand en la afirmación de que: “el simbolismo sólo ‘funciona’ cuando hay distanciamiento, pero sin corte, y cuando hay plurivocidad, pero sin arbitrariedad. Ello se debe a que el símbolo tiene dos exigencias: debe aquilatar su incapacidad de ‘dar a ver’ el significado en sí, pero también animar a creer en su pertinencia total” (Durand, 1993, p. 22)— en las que se observa una línea general de las dualidades masculina y femenina, del *animus* y el *anima*. La comprensión del fenómeno del *anima* remite a la conceptualización que hace Jung de ella:

A uno de estos arquetipos, que es de un especial significado práctico para el psicoterapeuta, lo he denominado *anima*. Con esta expresión latina se designa algo que no debe ser confundido con ninguno de los conceptos de alma cristiano-dogmáticos ni tampoco con ninguno de los que ha creado hasta ahora la filosofía. Quien quiera hacerse una representación más o menos concreta de la naturaleza de aquello cuya formulación representa este concepto, deberá recurrir preferentemente a un escritor antiguo, como Macrobio, o a la filosofía china clásica, en la que el *anima* (en chino *po* o *gui*) es vista como una parte femenina y ctónica del alma (Jung, 1970, p. 54).

Los símbolos que destacan más son los de la naturaleza femenina, maternal del agua, y por ello se ha dado peso a la constelación en el arquetipo del *anima*; no obstante, los símbolos no dejan de tener su fuerza semántica: “No es que un sólo símbolo no sea tan significativo como todos los demás, sino que el conjunto de todos los símbolos relativos a un tema los esclarece entre sí, les agrega una ‘potencia’ simbólica suplementaria” (Durand, 1968, p. 17). Los símbolos del poema se aproximan semánticamente hasta que es posible ver el arquetipo, del cual los símbolos son variaciones. En el siguiente capítulo se abordarán los arquetipos más importantes de toda la figuración de *PoeMar*.

Para poder concluir con el estudio del símbolo, debe llegarse a una definición de este: uno o varios significantes que tienen un único significado inamovible, no dependiente de la circunstancialidad, cuya elaboración por parte del poeta es consciente y apela a una revelación cognoscitiva, que tiene que ser develada por el lector de manera activa.

Una vez revelada la naturaleza del símbolo, es que se puede entrar en la zona del arquetipo. Como se verá, éste tiene una naturaleza semejante al símbolo, aunque el símbolo resulta menos elaborado puesto que el arquetipo parte de constelaciones de símbolos que al unirse dan como resultado una construcción no dependiente de la individualidad, y atávica en sus contenidos.

LAS CONSTELACIONES EN ARQUETIPOS

En el apartado anterior, se dio a conocer una serie de elementos que, organizados por la creación verbal, se convierten en *PoeMar* en arquetipos formadores de contenidos. Estos estructuran, a su vez, el relato mítico que se busca comprender en el presente texto a través de estructuras que se compaginan para componerlo. Ya que se ha definido el símbolo, es necesario plantear la diferencia de éste con el arquetipo. Para ello, se debe reseñar una definición de acuerdo con los teóricos que más se aproximan a él. Por una parte, Jung ofrece una clave para entender el origen de la palabra, así como la idea general de lo que el concepto significa para el psicoanálisis. Esto sirve como rudimento y base para partir a una discusión con la definición dada por Durand, más operativa y estructuralista, y de la cual el estudio se pondrá en marcha para una propia que sirva en el contexto de la obra que se está analizando, así como para poder continuar con el proceso de interpretación del poemario en función de su contenido mítico. En el caso de Bodkin, la definición es más operativa para aproximarse a la apreciación del fenómeno del arquetipo directamente en la poesía, lo cual permite una aproximación lo más enfocada al objeto de estudio en cuestión. La discusión entre los tres autores sirve para:

- 1) Comparar tres perspectivas, las más apropiadas para el análisis de *PoeMar*; una con base en el psicoanálisis, la otra con base en la mitocrítica y una más directamente aplicada a la poesía, para así poder tener herramientas de comparación.

- 2) Generar una definición que sea funcional dentro del marco de esta investigación, lo más adecuada posible para el estudio de la obra en cuestión, siendo suficientemente comprensible para realizar el análisis sin tropiezos teóricos.

EL ARQUETIPO

Después de hacer un recorrido desde Filón de Alejandría hasta San Agustín rastreando la ocurrencia de la palabra con los matices de *Imago Dei*, Dios mismo o el εἶδος de Platón, sin dejar de lado la Alquimia (Jung, 1970, p. 10)¹⁶, Jung se aproxima a la noción de arquetipo mediante el concepto de las “*représentations collectives*” de Lévy-Bruhl, pero apartándolas de éstas en el sentido de que los arquetipos no están concientizados. Finalmente, el psicoanalista nos da una definición somera con la cual comenzar: “El arquetipo representa esencialmente un contenido inconsciente, que al concientizarse y ser percibido cambia de acuerdo con cada conciencia individual en que surge” (Jung, 1970, p. 11). No se deja de lado que el contenido que se presenta en la concientización del arquetipo es de índole “sagrada”, o al menos, se relaciona con lo que Jung llama “inconsciente colectivo”, que no es otra cosa más que una serie de contenidos que están previamente cargados en la psique de los seres humanos por el simple hecho de ser tales. No obstante, la peculiaridad del análisis junguiano recae en el hecho de que, una vez que ha sido concientizado, el arquetipo se convierte en un contenido individual, puesto que es asimilado por la conciencia y se arraiga en el origen de las alteraciones psicológicas de lo que para el psicoanalista es su paciente.

¹⁶ Es de peso el recorrido que hace el psicoanalista, puesto que muestra la relación del concepto con contenidos que están en relación estrecha con lo sagrado, pero que también se traducen en imágenes mentales arraigadas en la conciencia y que son parte de una especie de instinto de la especie.

Es de notar el hecho de que, a pesar de ser un contenido individual en el sujeto que lo experimenta, una vez que se hace consciente no deja de tener un contenido ulterior más profundo, más arraigado en la naturaleza humana que el de la concreción que se le da al pasar por el filtro de la conciencia. Sin embargo, es más específico en el artículo “On the relation of analytical psychology to poetic art”, en el que da una definición más concreta de lo que es el arquetipo: “The primordial image or archetype is a figure, whether it be daemon, man, or process, which repeats itself in the course of history, wherever creative phantasy is freely manifested. Essentially, therefore, it is a mythological figure” (Jung, 1923, p. 229). Tal como se observa, estando presente la relación con el mito, con la naturaleza sagrada que atañe a la figura arquetípica, pero que se aproxima más a la expresión libre de lo “inconsciente colectivo”.

Por otra parte, en el caso de Gilbert Durand, el peso radica en que el arquetipo es “una estructura que organiza imágenes”¹⁷ y que sobrepasa las concreciones individuales o de cualquier otra índole para la formación de esas imágenes (1968, p. 72). Para Durand, la individualidad no accede a la creación de significación del arquetipo, sino que el arquetipo está constituido fuera de la biografía, la región o la sociedad, todo lo que determine al individuo, además de que, ligado al símbolo, “el arquetipo viene a resumir y clarificar los semantismos fragmentarios de todos los símbolos secundarios” (Durand, 1982, p. 92), con lo

¹⁷ Como se estudió en el apartado anterior, las imágenes, desde la perspectiva propuesta en este trabajo, constelan en símbolos. Por ende, en este momento del análisis es posible observar que los símbolos y los arquetipos tienen una línea común de origen. A continuación, se seguirá con el análisis de las diferencias entre símbolo y arquetipo, y cómo este se conforma de aquél por constelaciones de símbolos que se articulan en contenidos que resultan atávicos.

que se entiende que el arquetipo, tal como se ha manejado desde el apartado previo, es el elemento organizador de los símbolos.

Este punto es complementario con Jung, toda vez que en ambos los contenidos significativos del arquetipo no pasan por el filtro de la individualidad, sino que son transhumanos. Si bien los contenidos significativos y de imágenes de los arquetipos están fuera de la individualidad (Durand), son imágenes cuya relación con lo sagrado o con la figura de Dios es palpable y sus contenidos poseen una especificidad que se origina desde una realidad más grande que el ser humano (Jung); también tienen una realización consciente en cada individualidad, una interpretación particular para cada individuo (Jung), y no se determinan por esa individualidad de primera instancia (Durand). Esto se traduce en el manejo y la presencia de imágenes en *PoeMar*, siempre de manera no premeditada, puesto que los contenidos arquetípicos se presentan inconscientemente.¹⁸ Ésta es la primera diferencia con el símbolo: el símbolo es elaborado de manera consciente, el poeta lo genera como una llave, y aunque sus contenidos son únicos para el poeta, siendo el símbolo no arbitrario, la interpretación de éste se realiza también de manera consciente, puesto que se necesita de un análisis de la obra para entenderlo. El símbolo, presumiblemente con el paso del tiempo y con la constelación de varios de ellos de manera inconsciente, se convierte en arquetipo, el cual

¹⁸ Hasta qué punto son verdaderamente inconscientes en la obra de un autor que trabaja con gran interés el mito es una pregunta que habría que dejar a la ciencia psicoanalítica. No es desconocido para Fernando del Paso el mito en varias culturas, y su relación con la Historia es un tema que lo mantuvo ocupado hasta el final de sus días. Desde el principio de su creación, con José Trigo, la mezcla de figuras mitológicas y su dominio para traducirlos en personajes es importante para su obra (cfr. Álvarez Lobato, 2009, pp. 75–83, 190–210). No queda mayor explicación de este fenómeno que mezclar la inconsciencia con la consciencia en *PoeMar*, puesto que hay una fuerte trabazón de elementos que bien pueden ser a propósito o a pesar del autor.

tiene contenidos que son ulteriormente mayores que los de su genitor; asimismo, existe una distancia mayor, de nivel y de contenido, con la imagen. El arquetipo es comprensible, desde el punto de vista del lector, también de manera consciente, pero el poeta los plasma porque son contenidos dentro de su psique¹⁹, no porque los formule como tales.²⁰ Sólo ante el análisis son revelados al lector. La imagen posee virtudes sinestésicas, como se ha discutido en el apartado correspondiente. La gradación de los contenidos puede resumirse de la siguiente manera: el poeta elabora imágenes que tienen un sustrato sensible. Las imágenes son evocaciones de los sentidos que una vez pasados por un filtro cognitivo, en el cual se cifra un contenido significativo mayor, se convierten en símbolos que están elaborados y formulados para ciertos iniciados que tienen el conocimiento para descifrarlos. En cambio, el arquetipo es atávico, inconsciente, aparece en el poema a pesar del autor, con contenidos que se organizan en un texto cuya eminente preponderancia es la de ser un discurso mítico

¹⁹ “La psique es para mí el conjunto de todos los procesos psíquicos, así conscientes como inconscientes” (Jung, 2013, p. 484). Es importante el matiz que hace Jung respecto del alma y la psique, como se verá en el siguiente apartado (cfr. infra nota 25).

²⁰ La presencia del mito —y la historia como mito— en su obra son indudables. Por ejemplo, Álvarez Lobato escribe: “La oralidad subraya la construcción de la memoria mítica e histórica y funciona como hilo conductor de cada espacio.” (2009, p. 32), y más adelante: “Los capítulos que están a la mitad de la pirámide presentan una compleja interacción entre el mito y la historia y, conforme se asciende la pirámide los capítulos superiores tocan lo mítico-poético y presentan una estrategia narrativa más elaborada; finalmente, se llega a la cúspide, donde se despliegan todos los elementos míticos” (2009, p. 74). Por su parte, Muriel Manzano apunta: “La relación entre el surrealismo y la construcción de un mito es esencial para entender el viaje de Palinuro a través de los mares, la vida y la muerte. El mito en su ámbito social pertenece claramente al inconsciente colectivo; así el héroe Palinuro de igual manera se encuentra viviendo entre la realidad y el inconsciente colectivo. Hasta aquí el mito es social; sin embargo, en la novela existe el fluir narrativo del inconsciente individual, terreno de la poética surrealista; de esta manera Palinuro, como mito y personaje, cuenta con representaciones sociales e individuales durante su viaje por el mundo surrealista en la novela” (2017, p. 34).

propio del poeta. En el caso de Fernando del Paso, el arquetipo podría ser inconsciente, pero el manejo del mito no lo es. Esto significa que hay un conocimiento intuitivo del mismo, que se refuerza en el poema como un contenido semiconsciente a partir de su conocimiento del mito y sus formulaciones en el texto.

El procedimiento que se sigue en la lectura es el de la figuración retórica, la cual lleva a la imagen. Ésta, a su vez, constela en el símbolo y estos, en última instancia, darán lugar al arquetipo, como puede verse gráficamente en el esquema a continuación:

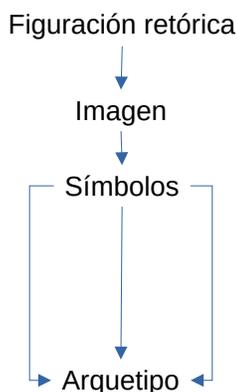


Figura 1. Elaboración propia

La siguiente diferencia entre símbolo y arquetipo radica en que el primero es parte constitutiva del segundo²¹ y la imagen lo es del símbolo.²² Como explica Durand: “la estructura se define como una relación dinámica que puede servir de modelo a la construcción

²¹ Ver Figura 1. El símbolo, como se especifica adelante, es una variación sobre el mismo arquetipo. Por ende, la presentación de varios símbolos es la declaración de un arquetipo, presentándose de maneras diversas.

²² Durand arguye que los contenidos de los arquetipos son cúmulos de imágenes en primera instancia, mas después especifica, en *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (1982) que son constelaciones de símbolos, como se ha dicho en estas páginas.

(o a la comprensión, es decir, a la reconstrucción, a la ‘interpretación’ mental) de un objeto, se entiende que, lejos de oponerse a la estructura, el símbolo es su modelo” (1993, p. 97). Esto significa que hay un proceso en el que se va progresando en formulación hasta que se llega al mito. Las constelaciones de símbolos se dan porque cada uno es una variación sobre un mismo arquetipo (Durand, 1982, p. 38). Con esto se entiende que el arquetipo rige el comportamiento e incluso los contenidos semánticos del símbolo y éste se manifiesta ante el lector como una estructura mayor, la cual, por su naturaleza inconsciente, no es cuestionada, sino que puede llegar a pasar desapercibida hasta que se realiza un análisis de éste.

Lo anterior se explica con la afirmación de Jung acerca de que “las imágenes arquetípicas son tan significativas, que el hombre nunca pregunta qué podrían en rigor significar” (Jung, 1970, p. 19). Ahora bien, se entiende lo involuntario de las significaciones de los arquetipos, así como la universalidad de su aparición. La universalidad se aclara desde el breve pero nutritivo enfoque de Maud Bodkin, pues para ella son “experiences which have happened not to the individual but to his ancestors, and of which the results are inherited in the structure of the brain, *a priori* determinants of individual experience” (Bodkin, 1951, p. 1). Las experiencias se han convertido en residuos inconscientes en la mente del individuo, y no sólo determinan su experiencia individual, sino, en el caso del poeta, la escritura.

Ahora bien, para hablar de *PoeMar* debe entenderse que se presenta un manejo de estos arquetipos que se articularán, como se verá más adelante, en un relato mítico.²³ Este

²³ Carmen Álvarez Lobato hace hincapié en el interés del mito en la obra de Del Paso, concretamente en José Trigo: “La pirámide manifiesta la intención del autor de presentar dos de sus grandes ejes temáticos: la historia y el mito”. De la misma manera, habla del manejo de la historia en la obra delpasiana: “El ferrocarril como recordatorio de nuestra historia, pero de una historia que, en la propuesta delpasiana, es también mitificada” (2009, p. 30). En el siguiente capítulo se abarcará el discurso mítico en *PoeMar* (ver nota

relato mítico tiene la virtud de mezclar elementos arquetípicos clásicos como elementos de naturaleza histórica, que son alterados para articular el contenido deseado por su creador.²⁴

Aclara mucho sobre la naturaleza de los arquetipos junguianos la afirmación que hace Eco de estos: “[en la teoría junguiana de los símbolos como arquetipos] los símbolos son inagotables, densos de significados apenas vislumbrados, autocontradictorios. Las imágenes arquetípicas están tan cargadas de significados que es imposible hacer una interpretación definitiva” (Eco, 2005, p. 37). No obstante, el semiota, quien entiende la pluralidad de significados, no hace la distinción que se postula en el presente estudio: el símbolo es una parte constitutiva del arquetipo. Los arquetipos se conforman de símbolos. Las variaciones entre símbolos hacen que estos comiencen a agruparse significativamente hasta que se revele el arquetipo que se encuentra tras ellos.

Después de este recorrido y esta distinción entre el arquetipo y el símbolo, es momento de definir de manera clara cómo es que será tomado el concepto para el análisis: el arquetipo es un contenido mental inconsciente originado en la mente humana desde tiempos ancestrales, cuya significación está velada por simbolizaciones que revelan contenidos únicos para el individuo una vez que son concientizados, y que aparecen en la psique de manera involuntaria como imágenes que definen la actividad humana.²⁵ En este sentido, la

19).

²⁴ La discusión que se hará más adelante pretende revelar la manera en la que se constituye este relato mítico. Me remito, no obstante, a aclarar que los elementos históricos son manipulados a voluntad para jugar precisamente con su contenido y de alguna manera mitificarlos para lograr la cohesión de la obra en su constitución mítica.

²⁵ Jung escribe a este respecto: “Todo conocedor de la antigua ciencia natural y filosofía de la naturaleza sabe hasta qué punto se proyectan los datos del alma en lo desconocido del fenómeno exterior” (1970, p. 52). Es por demás fácil de reconocer el arquetipo del anima en los poemas sobre el mar como madre y el mar como amante en *PoeMar*. Un ejemplo aún más arraigado en la cultura mexicana es Fuensanta, el sujeto de amor de

escritura de *PoeMar* está determinada por estos arquetipos, sin restar, naturalmente, la labor del poeta. Más bien, sus contenidos abonan a la creación, pues se conglomeran de manera exitosa hasta alcanzar un contenido de tipo mítico que se presenta en el libro. Como bien explica Durand (1968, p. 78), en el proceso de individuación descrito por Jung se “recurre a elementos arquetípicos (inconsciente colectivo) que difieren, por supuesto, según el sexo que informa a la libido: de este modo, en el hombre, la gran imagen mediadora que contrabalancea la conciencia clara es la del *anima*, la Mujer etérea, élfica”. Es ésta la primera justificación de acercarse al arquetipo del *anima*, por el hecho de que el poeta, y el sujeto lírico, son masculinos.

En segunda instancia, es evidente al lector la identificación del mar con una figura femenina, a la vez madre y objeto de deseo, cuyo peso en *PoeMar* es grande. Por ello, es necesario abordar este arquetipo. Los otros arquetipos se tratarán como accesorios, complementos del *anima* para generar un esquema susceptible de ser un contenido del mito que se busca distinguir. Si bien la cantidad de arquetipos de posible análisis en el texto es mayor, el estudio se limitará al *anima* como principal, y a los de la gulliverización y al del contenido-continente como secundarios, los cuales serán explicados también en seguida. Se verá al

Ramón López Velarde. A pesar de que en la segunda edición de *La sangre devota*, que está reproducida en *Obras* (López Velarde, 1979), especifica que Fuensanta se llamaba Josefa de los Ríos, el sobrenombre no es otra cosa que el símbolo, y este símbolo es una variación sobre el arquetipo del *anima* amante. En el siguiente subapartado el estudio se enfocará en observar los arquetipos importantes de *PoeMar*, donde el *anima* tiene un lugar privilegiado.

final del apartado el esquema²⁶ que forman para llevarlo después al estudio del mito, el cual se constituirá como relato, que en *PoeMar* se forma de prosa y verso.

EL ANIMA Y SUS ARQUETIPOS COMPLEMENTARIOS

El arquetipo del *anima* se presenta como la parte femenina del inconsciente, como la parte ctónica del alma, y que no tiene que ver con las concepciones judeocristianas del alma (Jung, 1970, p. 54). La mejor manera de comprender este arquetipo es atendiendo a sus presentaciones en la psique, para poder comenzar a comprender cómo es que actúa en *PoeMar* con tanta virtud:

El *anima* es un factor de la mayor importancia en la psicología masculina, en la que siempre están en obra emociones y afectos.

²⁶ En el primer apartado del segundo capítulo se define el esquema. No obstante, se debe entender, para los efectos de este trabajo, el esquema como una generalización de la imagen (en cuanto que imaginario). Se toma este concepto de Durand, el cual a su vez lo emparenta con Piaget (“símbolo funcional”) y con Bachelard (“símbolo motor”). Aquí, sin embargo, se interpreta como la guía o el motor que siguen los arquetipos en su construcción progresiva hacia el discurso mítico. El esquema opera dirigiendo al conjunto de arquetipos que serán analizados en seguida para constituir un mito susceptible de lectura e interpretación. Se prefiere, a este respecto, “discurso mítico” frente a mito. Esto es por la pluralidad de significaciones que tiene el discurso en *PoeMar*, además de que no hay una sola narración en la que se vierta el contenido imaginario en el texto, sino que es la totalidad de los poemas y narraciones la que permite al lector acercarse a las significaciones que se han explorado y se explorarán en este trabajo.

Fortifica, extrema, adultera y mitologiza²⁷ todas las relaciones emocionales que se establecen con la profesión y con gente de ambos sexos. Las formaciones subyacentes de la fantasía son su obra. Si el *anima* está constelizada en mayor grado, afemina el carácter del hombre y lo hace sensible, susceptible, caprichoso, celoso, vanidoso e inadaptado.

[...]

Como señalé antes, la figura del *anima* no ha escapado de ningún modo al poeta...

(Jung, 1970, p. 67).

Sirva la extensa cita para poder comprender la importancia de este arquetipo y sus implicaciones en el desarrollo del individuo, además de su aparición en el texto delpasiano. De manera general, este arquetipo aparece las más de las veces en *PoeMar* en los poemas titulados “Amar a Mamá-Mar”. El primero de ellos es significativo puesto que presenta el arquetipo del *anima*, así como arquetipos accesorios como el del continente y del contenido:²⁸

²⁷ De esta manera se puede ver cuál es el arquetipo primordial en *PoeMar*, puesto que la mitologización del texto está por demás marcada por arquetipos correspondientes al Régimen Nocturno de lo Imaginario. En el momento de analizar el mito, se verá que, por medio de la agrupación de arquetipos en estructuras —que son “ciertos protocolos normativos de las representaciones imaginarias, bien definidas y relativamente estables”—, estas mismas estructuras se agrupan con sus vecinas en estructuras mayores que se llamarán regímenes (Durand, 1982, pp. 56 y 57). Cada Régimen es definido por Durand de acuerdo con fenómenos posturales basados en Piaget. El que interesa para este trabajo es el Régimen Nocturno, pues los arquetipos y las estructuras del relato mítico en *PoeMar* se rigen por este.

²⁸ En *PoeMar*, debido a las operaciones del sujeto lírico como un individuo empequeñecido por las dimensiones del mar, y siguiendo con la ordenación de los símbolos en el Régimen Nocturno, se encuentra una “gulliverización”. Según Bachelard: “Lo que se empequeñece nos engrandece. Pero ése no es únicamente un cambio de escala, todas las valoraciones se ponen a la obra” (1994, p. 429). Como explica Durand, ya en el contexto que aquí interesa: “La gulliverización se integra, pues, en los arquetipos de la

Madre, si tú de verdad fueras el mar,
yo sería las nubes de mentiras,
y te sorbería los sesos
con una pajilla último modelo.

Madre-Mar, Oh Madre Atrabilaria:
tu bilis negra
te pringó un poquito el alma,
pero yo te la lavé con mi lengua,
lava que lava, laboriosa,
hasta dejártela preñada de lavándulas (Paso, 2004, p. 52).

El poema continúa con imágenes que reduplican tanto el arquetipo del *anima* como el del continente y la gulliverización; esta última sobre todo en los versos:

perdóname tanto juego de palabras,
tanto brinco,
tantos huevos de palabras: en sólo uno,
pequeño como creer en Dios,
yo fui la huevecilla entera,
el huevo pasado por tus aguas,
tus tibias aguas amarillas y didácticas (Paso, 2004, p. 53).

Los dos arquetipos accesorios, el del continente y el de la gulliverización, sirven para maximizar las funciones del arquetipo del *anima* en su simbolización de la madre. Re-

sulta importante notar que el continente se presenta en la valorización del símbolo “preñada”, en el último verso de la segunda estrofa, el cual no es gratuito: “El vientre es la prime-

ra cavidad valorizada positivamente, tanto por la higiene como por la dietética” (Durand,

1982, p. 192). El hecho de que se piense en el vientre, remite directamente a la madre.²⁹

No obstante, hay una valorización también erótica en su estatuto de sujeto femenino, y he aquí la pluralidad de significados del arquetipo del anima. Este se presenta por el predominio de la madre (Jung, 1970, p. 35), pero también por el hecho de que “históricamente, el *anima* nos sale al encuentro ante todo en las *syzygias* divinas, las parejas andróginas de los dioses” (Jung, 1970, p. 55). En el poema LXXXII se nota, ideológica y arquetípicamente un paso de la forma materna a la forma de la pareja sexual:

Cuando tú eres el mar, eres un pozo³⁰

de la sangre amarilla de los ópalos,
y yo los rostros que en tu pecho hierven
y en alambradas de coral se mecen:
raíces torrenciales del encanto.
al ritmo de vaivenes y al arbitrio
de parpadeantes, agrias espesuras (Paso, 2004, p. 169).

El poema presenta una característica relevante: el paso de la figura materna al *anima* sexualizada propiamente dicha. Arquetípicamente hay una evolución del contenido, en el que se pasa de un estadio de niñez a una adolescencia:

y yo que te convidó, dulce elixir
de lentas y esmeradas soledades,
tromba de desamparos y de oblicuas,
altas adolescencias verdeolivas (Paso, 2004, p. 170).

Se encuentra el desarrollo del sujeto lírico como amante viril, por ejemplo, en el poema LIII, en el cual comienza una relación más estrecha entre el objeto de amor y la palabra, además de la acción del poeta como un creador de la realidad que persigue y a la que ama:

Dormido entre los filtros de dádivas azules,
preso de muertes nuevas de aliento movedizo,
yo te sueño y te invento: la luz es territorio
donde siembro rubores, la vendimia en tu pecho
es ramillete nuevo de oleajes y de cánticos.

Te obsequio de la brisa la rosa de los polos,
la candorosa rosa sumisa, acantilada
en los quemantes vértices de las estrellas de agua,
y del vino en el cuenco de mis manos te ofrendo
vaporoso, el delirio de su lento prodigio.

Y en tanto yo te invento, ahogado en mis palabras,
se tienden como puentes en tu espalda de vidrio
los arcoíris plateados de los peces espada (Paso, 2004, p. 111).

El espacio como habitación resulta un elemento interesante, puesto que se está presente de nuevo ante una gulliverización del sujeto lírico. Nótese esta “vendimia en tu pecho”, en el que el espacio que es la mujer para el gulliverizado sujeto lírico troca de naturaleza al verso siguiente donde el territorio cabe en la mano, como un ramillete. La alternancia de cada uno de los momentos juega con una elaboración erótica: la inmensidad de la amada, perdida por el contacto, vuelve en la última estrofa en la que la espalda es la superficie del mar. De nuevo se presenta esa imaginación material del agua de la que se habló en el apartado sobre la imagen, pero mezclada con el símbolo del viaje que está presente en “la rosa de los polos”, que no es otra cosa que la conocida rosa de los vientos. Este símbolo se presenta, auxiliado por la colindancia del mar en el “filtro de dádivas azules”, esta zona de aguas dulces en la que el poeta talasofílico sueña al mar como mujer.

Entonces, el poeta se encuentra de nueva cuenta en el mar de la ensoñación y del onirismo. El lector no deja de ver colores, probando de nueva cuenta la existencia de imá-

genes, así como el conocimiento de los símbolos de los filtros que presentan una pureza, una muerte que es un sueño, y la “fiebre del marinero” en la rosa de los vientos, que no es otra cosa que un deseo gulliverizante de recorrer el cuerpo de la mujer.

Ante todo, el ánima sexualizada finalmente, la cual se manifiesta como imponente y frágil al mismo tiempo. Imponente por su tamaño y frágil por la “espalda de vidrio”. Me detengo un momento para apreciar esta imagen en la que está presentándose la materialidad del *anima*: el cierre del poema presenta una revelación: los “filtros de dádivas azules” no son otra cosa que las palabras del poeta, y la mujer es una invención misma de éste. Y es verdad que la presencia de la mujer en el poema, su naturaleza humana y marina, su dualidad, son invenciones del poeta. La mujer existe en la psique del poeta y se manifiesta en

palabras. Toda la construcción verbal de poema busca el cometido de materializar esta figu-

ra ideal femenina³².

La mayor manifestación de la naturaleza femenina como objeto de deseo se presenta en el poema XLVII, titulado “El verano” (Paso, 2004, p. 102), parte de los sonetos “Las estaciones del mar”, donde el erotismo es altamente palpable, al grado de ser el componente principal del poema al lado del *anima*. Aquí, las palabras que remiten a la naturaleza fálica del hombre (“Te surco, arpono, enfilo, te requiebro”) permiten apreciar la forma activa en la que el sujeto lírico se relaciona frente a esta *anima* presente en el poema. Toda la primera estrofa aborda el tema de la posesión de la mujer por parte del sujeto masculino.

No obstante, la gulliverización en el primer verso de la segunda estrofa es un remanente de las operaciones arquetípicas que se han analizado arriba, aunado con la partición del cuerpo de la mujer por inabarcable, un breve recorrido por un cuerpo que aparenta ser más grande, y debe verse parte por parte: “Te bogo, nado, te buceo, enhebro / en respuntes tu orgasmo. Prendo, inflamo / tu pezón más orondo. Beso, lamo / tu muslo más rijoso, lo celebro”; y en seguida la naturaleza marina que caracteriza a la mujer soñada de este poemario: “con lengua que suspiras y que imploras. / Y te espumas, mareas, bulles, ardes, / te derrites, licúas en mis manos,”. La operación de gulliverización es seguida por una manifestación palpable del erotismo que genera el arquetipo del *anima* presente en *PoeMar*, manifestado en la dualidad mar-mujer.

La sexualidad del poema llega a su punto cumbre con el cierre: “y en mi remo te encajas, bramas, lloras / en oleadas de noches y en las tardes / más soleadas de todos los veranos.” El tema del verano se muestra sólo hasta el final, mientras que en la totalidad del poema se muestra un deseo en el que la figura activa del sujeto lírico no deja de ser importante.

La figura arquetipal del *anima* cambia de ser vientre y madre³³ a objeto de deseo, una representación que colabora a ver el peso de este arquetipo en la construcción del texto poético y mítico en *PoeMar*.

Los arquetipos analizados en este apartado y sus relaciones permiten observar cómo es que los contenidos atávicos están organizados en *PoeMar*, puesto que su formulación a partir de lo expuesto deriva en otros que tienen un peso mayor dentro de la generación de un discurso mítico que exprese el propósito final del poemario. En el siguiente capítulo se podrá ver de manera más estructurada la creación de este discurso mítico que persigue la creación delpasiana. Su propósito será el de ilustrar las relaciones observadas en estos dos capítulos previos, con la finalidad de dilucidar la figuración mítica que sucede en *PoeMar*.

LA FORMACIÓN DEL DISCURSO MÍTICO-POÉTICO

EL ESQUEMA

Los elementos que constelan en *PoeMar* se reúnen de manera práctica en los poemas, de modo que hay una estructura subyacente que los somete a una unidad integradora coordi-

inversión, sobreentendida como está por el esquema sexual o digestivo de la deglución y sobredeterminada por los símbolos de la reduplicación y del acoplamiento [...] Pero el gran arquetipo que acompaña estos esquemas de la reduplicación y los símbolos de la guilliverización [sic] es el arquetipo del continente y del contenido” (Durand, 1982, pp. 203 y 204, énfasis del autor). El ejemplo a tratar a continuación marca muy bien una de las acciones del arquetipo del continente, así como su relación con el arquetipo del *anima*.

²⁹ Como un buen ejemplo de esto, cabe señalar el proceso de curación de la paciente esquizofrénica de la doctora M. A. Secheyay, quien, en una relación con las persianas de color verde en su cuarto al estar cerradas, volvía al vientre materno y a la seguridad de este espacio cada vez que sobrevenía una crisis psicótica, y esta relación fue parte de la “realización simbólica” que derivó en su regreso a la realidad (cfr. Secheyay, 2017, p. 69).

³⁰ Nótese de nuevo un simbolismo relacionado al vientre, a los espacios oscuros, además de la gulliverización de la que es objeto el mar, al pasar de su vastedad a ser un pozo.

³¹ El poeta mismo nombra continente, lo que ayuda a sostener el hecho de que se está ante un arquetipo del continente-contenido. Tanto el pozo como esta mención hacen referencia a este arquetipo

³² Este hecho recuerda la existencia de la Beatriz dantesca. Desde el momento en el que envía a Virgilio —“Yo, que te envío a él, soy Beatriz, y vengo de un sitio al que deseo volver. Amor me impele y es el que me hace hablar. Cuando vuelva a estar delante de mi Señor alabaré la fuerza de la razón humana” (Alighieri, 2012, p. 100)— y hasta el momento en el que se presenta frente al poeta en el Paraíso, se está ante una idealización de la figura femenina como intercesora y como potestad. En el caso de Del Paso, en lugar de colocarse como un siervo por amor de la mujer, se presenta como un navegante erótico del cuerpo femenino. La noción, en cambio, de cantarle al mar y cantarle al amor, comparten muchas similitudes una vez que se presenta la figura femenina como intermediario entre estas dos naturalezas.

³³ En el soneto “La primavera” aparecen elementos de ambas naturalezas. Abre con “El mar me dio su amor y sus albricias”, lo que remite a una figura femenina amada, mientras que cierra con “Y de tu vientre en el capullo oscuro, / flor de un día, altiva y perfumada, / allí nació, también, la primavera” (Paso, 2004, p. 101). La dualidad de la figura femenina permite observar la manera en la que se presenta el arquetipo del *anima* en el texto: es una entidad que no deja la totalidad de figura femenina, con sus atributos completos, siempre

nante. Los arquetipos presentes en la construcción, que aquí se estudian como una escala de complejidad de la elaboración arquetípica, tienen un sentido en conjunto en el que se presenta una estructura simbolizante, la cual los mantiene en orden y les otorga dirección. La organización de estos elementos comporta una tonalidad distinta cuando son observados en su totalidad, mostrando así la riqueza del manejo de estos en el poemario. Se ejemplifica esta estructura con el poema VI, uno de los pertenecientes a la serie “Amar a Mamá-Mar”, en el que hay elementos arquetípicos, naturalmente, del *anima*, así como los del continente-contenido y de la gulliverización:

Amar a Mamá-Mar

Mamá: te amo con la boca,
porque tu recuerdo me sabe a sal marina,
dura, luminosa.

Amar a Mamá-Mar es mamar
tu amarga muerte, tu amarguísima —a mares—
y sospechosa vida, tus despechos
jarabe y ambrosía, acíbar,
néctar y hiel de deshojadas pesadillas contiguas.

viéndola desde el Régimen Nocturno, esto es, una figura benéfica, cuya feminidad no es negativa, a diferencia del Régimen Diurno, en el que la heroicidad de la figura masculina prevalece. Esto es algo que no se observa en *PoeMar*, sino una figura maternal, no terrible, y un sujeto lírico gulliverizado, consciente de estar en un continente femenino que lo engloba y arropa.

Es mamar tu oceánica dulzura,
tu acidulada y dulcísima amargura.
¡Oh, mamá, el mar posa dos olas
en tu vientre de mar, y posa
para la fotografía que he de beber
disuelta en un té de no-me-olvides
con sirope de siemprevivas!

Mamá, me obligo
a estar contigo
de la muerte al principio
atado a la mayordomía de tu ombligo,
ripió del mar y de tus pechos ripio!

¡Ay Mamá-Mar, Mamá-Maná, Nocturna Madredía!

Ya no me sales más, ya no me salgas:
arrumbado, arrullado
en tu piélagos de amnióticas memorias
y haciendo nada y nada que nada,
haciéndome el muertito y el vivito,
sal, me dijiste, sal para tus ojos,
sal, me gritaste, sal para tus venas,

sal para tu vida
sal-si-puedes, murmuraste, sollozaste,
y salí, claro que sí, claro que pude,
puesto que tú me pusiste de patitas en el mundo
y de pie en el infierno.

¡Oh, Mamá-Mar: te mamaría tus pensamientos,
para vivir en tu cráneo.
Te mamaría los deseos
para nadar desde tu corazón
hasta la punta de tus arterias imperiales!

Mamá-Mar, Mare-Nostrum, Mar-Calostrum (Paso, 2004, pp. 54 y 55).

En este poema, los arquetipos que se distinguieron en la primera parte están organizados bajo una estructura superior, la cual presenta una coordinación típica del poemario. El elemento del continente-contenido se manifiesta en las referencias al vientre, al cráneo, la gulliverización también es observable desde estos elementos, puesto que el sujeto lírico se presenta como un niño de pecho. Esto se manifiesta por todas las imágenes que hay sobre “mamar” y la deglución. En este sentido, la estructura dominante de estos arquetipos es precisamente la del tragar, deglutir. El regimiento de la actividad estomacal en el poema impera en la manera de interpretar toda la composición, puesto que las imágenes del sabor, así como los símbolos arquetipados que manifiestan el *anima*, el contenido-continente y la gulliveri-

zación se manifiestan como un orden que proyecta todo el poema a un propósito en su conjunto.

El tema del consumo de alimentos, de carne humana, del vientre como lugar precioso de la mujer y de la madre y, en fin, de los procesos digestivos, es constante en el poemario¹, como en casi todos los poemas pertenecientes a la serie “Amar a Mamá-Mar”. En estos textos, el discurso poético permite observar la versatilidad de la conjunción de los arquetipos y su fuerza para generar un tema común en el que se dirigen sus significados en una sola dirección.

Esta complejidad de ordenación de los arquetipos puede verse también en el poema número XXII. En este texto, los símbolos del órgano reproductor femenino funcionan en coordinación con el arquetipo del *anima* de una manera en la que se puede observar la relación del todo hacia un mismo andamio significativo común:

Allí, en el más bajo de tus bajos fondos,
en la más oscura de tus oscuras vulvas,
todo lo que relumbra es oro² (Paso, 2004, p. 54).

¹ Los poemas I, II, VI, XV, XVIII, XIX, XXII, XXVI, XXX, XXXIV, XLI, XLIX, LVIII, LXIII, LXVI, LXVIII, LXXV, LXXVIII, LXXXII, LXXXV, LXXXVI y LXXXVII comparten estas características; esto sin contar la serie de “Amar a Mamá-Mar”, la cual ya ha sido discutida arriba.

² “La retorta digiere, y el oro es un excremento precioso. La *Encyclopédie* define todavía la palabra *buccellation* como una ‘operación por la que se divide en trozos, como bocados, diferentes sustancias para trabajarlas’, y la palabra *cibation* oculta la extraña práctica química que consiste en nutrir de pan y de leche la retorta donde se prepara el metal. Si para la ‘química’ el metal es alimento, recíprocamente el alimento y el excremento serán tesoros para la psicología analítica: convierte el oro en símbolo de codicia, de ganancia, de avidez posesiva, porque en última instancia es el doblete técnico del excremento natural” (Durand, 1982, p. 249). La imagen no sólo del oro, sino del mineral brillante tiene como resultado una valoración netamente digestiva, como sugiere Durand respecto a la pertenencia de este reflejo al Régimen Nocturno de la Imagen.

Los símbolos marinos relacionados con la feminidad, símbolos lunares femeninos, están presentes también en la siguiente estrofa, con la “gran ostra palpitante”, y en la siguiente con “la sepia fluorescente”, ambos moluscos que son, en el imaginario, formas de los órganos reproductivos femeninos³. La constitución del poema en general atrae a sí los elementos nocturnos que lo hacen suscribirse al Régimen Nocturno de lo Imaginario:

Es allí donde mi propia oscuridad se solaza a sus anchas,
allí, entre tantos astros triturados
y la multitud de soles
que se derriten⁴, como las babas de un abismo,
al extraviarse en la hornaza de los colores perdidos (Paso, 2004, p. 54).

³ “El enano y la gulliverización son por tanto constitutivos de un complejo de inversión del gigante. Por otro lado, esta ensoñación de la deglución reúne los fantasmas de la interioridad protectora, como aparece en Dalí. El isomorfismo de la gruta, de la concha, del huevo y de Pulgarcito se manifiesta en la imaginación del niño que juega bajo una mesa cubierta por un paño ‘a la gruta’, o a ‘Patufet’, héroe legendario de Cataluña, que era ‘tan pequeño que un día, perdido en el campo, fue tragado por un buey que quería protegerle’. Dalí insiste en el juego infantil en el que se pone en posición fetal ‘enroscándose’, posición que adopta de adulto para dormirse bien. Esta ‘miniaturización’ la detecta Jung en la ‘Escena de las madres’ del Fausto de Goethe, mientras que Bachelard la descubre no sólo en Swift, sino en H. Michaux y Max Jacob” (Durand, 1982, p. 201). Como puede observarse, la idea de la concha, del molusco, está implícita en el arquetipo de la gulliverización; más aún, “La intimidad del recinto de la concha está además reforzada por la forma directamente sexual de numerosos orificios de las conchas. Freud se acerca a la poesía turbia de Velaine cuando ve en la concha un sexo femenino. La iconografía tan tenaz del nacimiento de Venus hace siempre de la concha un útero marino” (Durand, 1982, pp. 240 y 241).

⁴ También es de peso la relación que se puede entablar entre este texto y la pintura de Salvador Dalí *La persistencia de la memoria* (1931), en la que los relojes, símbolo pictórico de un dios solar y celeste, Cronos, se derriten. En ambas obras artísticas, la relatividad del tiempo se nota crecientemente eclipsada por un atardecer y una caída hacia el negro, la oscuridad de la feminidad.

La fusión en lo oscuro lleva al lector a reencontrarse con la idea general de la manifestación de una poética no solar, no celeste, sino nocturna, escondida, íntima y, en último grado, femenina. Así como el mar en general, la figuración del poema tiene tintes más bien de una oscura profundidad. Arriba se analizó la imagen del poema XXXIV, en la que los colores del arcoíris ceden su importancia a la talasofilia, a la atracción por la profundidad. De la misma manera, en este poema se presenta una búsqueda por la gruta oscura, por la profundidad marcada en el “abismo”, cuyas “babas” no dejan de llamar al lector a recordar aquella imagen de la gruta en el cuerpo humano: el aparato digestivo.

El reflejo de la digestión, estudiado en las imágenes del descenso en Durand⁵ (Durand, 1982, pp. 189 y ss), está muy vinculado con los arquetipos estudiados en la parte precedente, además de que son la estructura regidora de estos. A esta estructura se le designará como *esquema*. El esquema es una estructura en la que, a su vez, los arquetipos se reúnen en una motivación simbólica, y en la que hay un sentido de significación en conjunto:

El esquema es una generalización dinámica y afectiva de la imagen, constituye la factividad y la no sustantividad general de lo imaginario. El esquema está emparentado con lo que Piaget, siguiendo a Silberer denomina el “símbolo funcional”, y con lo que Bachelard llama “símbolo motor”. Él hace la unión, no ya como quería Kant, entre la imagen y el concepto, sino entre los gestos inconscientes de la sen-

⁵ “El segundo gesto, vinculado al descenso digestivo, apela a las materias de la profundidad: el agua o la tierra cavernosa suscitan los utensilios continentales, las copas y los cofres, e inclina a las ensoñaciones técnicas de la bebida o del alimento” (Durand, 1982, p. 49).

sorimotricidad, entre las dominantes reflejas y las representaciones (Durand, 1982, p. 53).

La relación con la dominante refleja⁶ y las representaciones se manifiesta de manera patente cuando se observa la relación de los arquetipos hallados en el poemario y el esquema que se denominará *esquema de deglución*⁷, el cual reúne y da sentido a los arquetipos estudiados en la primera parte de este trabajo. La relación entre lo que se ha llamado aquí imagen y símbolo, y su progresiva jerarquización y agrupamiento en arquetipos lleva a la constelación en un esquema que permite, subsecuentemente, acercarse al discurso mítico del poema y cómo es que éste se comienza a perfilar a medida que se avanza en el análisis.

EL DISCURSO MÍTICO

El discurso comienza a elaborarse como una propuesta que tiene elementos míticos en el poemario, cuya ancla es la historia como sustrato del cual emerge mucha de la reconstrucción poética, más allá de los arquetipos y de las imágenes por sí mismas. La relación de la historia con la obra de Fernando del Paso ha sido estudiada previamente. Él mismo, en una entrevista [“Me casé con la literatura, pero mi amante es la historia” (Álvarez Lobato,

⁶La dominante refleja sobre la cual hemos hablado es la de la deglución, como se observa arriba, relacionada por Durand con los Regímenes de lo Imaginario a partir de la teoría de Piaget (cfr. nota 27, capítulo anterior).

⁷ “[...] el esquema del tragado, de la regresión nocturna, proyecta en cierta forma la gran imagen materna por mediación de la sustancia, de la materia primordial tanto marina como telúrica.

El primordial y supremo tragador es, por supuesto, el mar como nos lo deja presentir el encajamiento ictiomorfo. Es el abismo feminizado y maternal el que, para numerosas culturas, es el arquetipo del descenso y de retorno a las fuentes originales de la felicidad. A los cultos de las grandes divinidades ictiomorfas que hemos señalado incidentalmente, añadamos el culto chileno y peruano de la ballena ‘Mama-cocha’, es decir, ‘Mama-mar’...” (Durand, 1982, p. 214).

2013)] declara su pasión por la historia, y su interés, desde la primera novela, de hacer una mezcla de esta con el mito para crear nuevos discursos literarios.⁸

En la misma entrevista, Del Paso declara la filiación de su obra con *La tumba inquieta* (o *La tumba sin sosiego*, según la traducción) a partir de la primera novela. Precisamente, la relación entre el mito y la obra delpasiana podría ser rastreada a partir de este ensayo, puesto que Connolly escribe: “tres requisitos para una obra de arte: vigencia del mito, vigor de la fe, intensidad de la vocación” (2013, p. 412).

Ante esto, cabe resaltar lo que dice Esther Seligson a propósito de la memoria inventada de Fernando del Paso, cuando analiza *José Trigo*:

A través de la memoria inventada reactualizan espontáneamente un suceso ya ocurrido, cumplido o sólo deseado, convierten a la sucesión temporal en una rueda de la fortuna que gira hacia adelante, se detiene y gira de nuevo, hacia atrás, para lanzarse más lejos aún, hacia un futuro también imaginación (1997, p. 39).

Esta memoria inventada, presente en *José Trigo*, es también un componente de *PoeMar*. El año es 1719 y la piratería de los corsarios ingleses está en un punto sumamente exitoso en el Caribe. En el barco de John Rackham, alias Calicó Jack, se encuentran las que pasarían a ser unas leyendas de las historias relacionadas con el mar, con las relaciones

⁸ Orrantia escribe, a propósito del mito en José Trigo: “Mientras busca José Trigo, el narrador despierta un mar dormido de palabras, que se derraman de las bocas de cinco personajes, dando vida a un pasado constantemente referido al reino de lo mitológico” y más adelante: “Es necesario, por tanto, considerar al elemento mitológico en su relación con la perspectiva de la narración, es decir, considerar a la narración como discurso” (1997, pp. 28 y 31). En este mismo tenor, el paso más acertado es considerar que también hay un discurso mítico en *PoeMar*, siempre y cuando se haga hincapié en los propósitos del poeta, así como en la creciente complejidad de las estructuras que se han analizado hasta ahora.

lésbicas y con la fiereza de la figura femenina. La historia de Mary Read comienza con la condición de ser una hija no reconocida a quien, a fuerza de necesitar la pensión de su abuela, su madre vistió de hombre desde temprana edad. Read mantuvo el disfraz y se enlistó en la marina, conoció al que fue su esposo y cuando él falleció, retomó el disfraz de hombre hasta que su barco fue asaltado por la nave de Calicó, donde se encuentra con Anne Bonny (Cordingly, 2001, “Hannah Snell, Mary Anne Talbot, and the Female Pirates”; Johnson & Cordingly, 2010, “The life of Mary Read”; Nash, 1986, “Bonny, Anne”; Woodard, 2014, *passim*.). Anne Bonny tuvo una historia similar, pero ella conoció a Rackham antes y habiéndose enamorado de él, abandonó a su esposo y tomó la vida de pirata, conoció a Read y ganaron fama gracias a su fiereza hasta 1720, cuando el Capitán Woodes Rogers, gobernador de la isla de Providencia, les dio captura.

Estas mujeres fueron soñadas en una relación amorosa por Del Paso. La escena es sumamente estética e imaginativa. Tanto Cordingly como Johnson (2001, “Hannah Snell, Mary Anne Talbot, and the Female Pirates”; 2010, “The life of Anne Bonny”) coinciden en los hechos que llevaron a ella. Cuando Read fue tomada prisionera y forzada a ser pirata por la tripulación de Rackham, suponiendo todos que se trataba de un hombre, Bonny encontró singular su belleza y reveló su feminidad sólo para toparse con el mismo disfraz, por lo que intimaron al punto de causar los celos de Calicó Jack, al que le fue revelado el secreto para evitar que matara a Read. No obstante, el hecho de ser mujeres no impidió que gozaran una del cuerpo de la otra.

La fiereza de las mujeres quedó inigualada por sus contrapartes masculinas, al punto de que Read disparó a dos de sus compañeros de tripulación al momento de que se negaron

a pelear. Bonny, por su parte, escupió en la cara de Rackham cuando éste entregó el barco (Nash, 1986, “Bonny, Anne”). Después, una vez que Calicó fue enjuiciado, ella le dio por toda despedida la frase: “Si hubieras peleado como hombre, no morirías colgado como un perro” (Cordingly, 2001, “Hannah Snell, Mary Anne Talbot, and the Female Pirates”; Johnson & Cordingly, 2010, “The life of Anne Bonny”).

Del Paso hace que, de la boca de las mujeres desnudas, contrastando su blancura con el negro de sus sexos, salgan versos de amor. La simbolización de todo el texto, mezclando narración y versificación, resalta elementos que se corresponden con la historia que tan brevemente se ha narrado arriba. No obstante, la perfilación del estilo de Del Paso tiene tintes enciclopédicos, como es común en su obra.

El narrador se presenta navegando en la ruta de la Nao de China, y recuerda recetas que el Capitán Nemo le envía desde el Nautilus en la boca de peces voladores, cuando encuentra una góndola veneciana blanca, el conducto completamente cubierto de blanco y aún más blancas las mujeres. Así como el vello púbico de ambas, “azabache”, hay una rosa roja en el pecho de cada una que de igual manera contrasta visualmente con la escena. Cito a continuación la aparición y los versos:

Hubiera creído que estaban muertas, si no fuera por el leve temblor de las rosas sobre sus pechos, pero supuse que dormían, cuando de pronto Anna Bonney (sic), sin abrir los ojos, comenzó a cantar:

Oh Mary de mis amores,

de agua de sol es tu llanto,
y de luz prístina y rubia
que pródiga se aposenta
en la punta de tus senos
la cáscara de tus sueños.

¡Oh Mary de mis dolores:
nunca jamás me traiciones!

Y se estremecía la rosa roja que tenía en el pecho Anna Bonney.

Mary Read, también sin abrir los ojos, respondió:

Oh Anna de mis amores:
mi suplicio es el quererte,
y al abrigo de tus muslos
beber, a sorbos, la muerte.

¡Oh Anna de mis ardores,
no pierdas por mí el sosiego:
porque me incendia y me abrasa,
mi lealtad es la del fuego!

Y temblaba la rosa que, en el pecho, tenía Mary Read.

Seguí con la vista la góndola, hasta que se perdió en la niebla. Cuando volvió el viento, reanudé mi marcha hacia el puerto de Acapulco, y en mi camino me encontré con un banco de merluzas relucientes que debió tener quince millas marinas de largo.

Supe después que Anna Bonney y Mary Read habían llegado, escoltadas por una bandada de quebrantahuesos que salió a darles la bienvenida, hasta el puerto de Antofagasa (Paso, 2004, pp. 126 y 127)

El poder imaginativo del poeta genera una atmósfera en la que los símbolos femeninos se unifican con una intensidad que busca la estética y el asombro. No puede dejar de verse el arquetipo del *anima* presente las mujeres, como una reduplicación que presenta dos veces el arquetipo y aumenta la intensidad de la escena. El erotismo de ambas, aunado al amor que se proclaman en los versos, permite observar la capacidad poética de Del Paso.

La historia se bifurca entre lo que de verdad pasó y lo que el poeta quiere que sea, para dar lugar a un sueño de aguas enamoradas, del *anima* cantándose a sí misma en dos representaciones simbólicas que llenan las páginas de un erotismo amoroso y casi sagrado, en el que no se requiere contacto para que haya pasión y deseo, anhelo de posesión, mas tan cercano e íntimo que casi rompe con la tonalidad del poemario, si no fuera por la narración que se corresponde con las temáticas de los textos “Los navegantes cantores”, en los cuales se reinventa la historia de los personajes relacionados con el mar.

La intención de crear una historia alterna⁹ va de la mano con una utilización de símbolos sagrados en el poema XVI (Paso, 2004, p. 44). Este poema es una declaración de las intenciones del poeta. Es la voz lírica la que se encarga de decirnos la sacralidad de la empresa poética que se ha planteado como objetivo. El texto se elabora a partir de pareados en los que el desarrollo de la idea y el tema del poema radica en lo ritualístico de la empresa delpasiana.:

A bendecirte, mar, yo me consagro:
te encierro en un poema y un milagro.

Invento y tejo tu invisible historia,
y de ella el continente: mi memoria.

Memoria que se empapa y se perfuma
en los adioses blancos de la espuma.

Hoy vives en mis ojos, hoy habito

⁹ La idea de historia tiene un peso relevante para el acercamiento metodológico que es punto de partida de este trabajo: “El mito tiene gran relevancia para la teoría de Durand, constituye el vínculo entre imaginario e historia; entre los signos que están fuera del (sic) lengua —arquetipos— donde se localizan las construcciones imaginarias y la historia que el mito posibilita en su transformación constante, en su dinámica interrumpida, la cual alimenta la espiral que moviliza las trayectorias antropológicas” (Bragdon, 2013, p. 104). La idea de mito como un generador de historia permite que aquí se la defina como el evento suscitado a partir de la acción de éste, lo cual conlleva a asumir que hay una relación recursiva entre el mito y la historia de carácter genitiva y ocurrente. Genitiva puesto que, sin la acción del mito no podría haber historia, ya que el mito es una forma de explicación de los eventos que le suceden al hombre, y ocurrente porque, para que el mito siga renovándose, tiene que suceder en la historia misma.

la consonancia azul de tu infinito,

y hago de mis palabras tu recinto:

palomar, casa de agua, laberinto.

Hoy que muero de amor por ti, de bruces,

en un remanso de quebradas luces.

El poema abre con las palabras *bendecir* y *consagrar*, con un sentido activo por parte del sujeto lírico: él es quien se inviste del poder para otorgar un carácter bendito al mar, y su intención no sólo queda ahí, sino que obra un milagro para encerrar al mar. La posición activa del sujeto lírico es significativa, puesto que habla de su labor poética. La ritualización¹⁰ por parte de este sujeto genera una dinámica en la que, más que importar el hecho mismo del rito¹¹, interesa en tanto que se presenta un tiempo realizado en el presente, crea-

¹⁰ “Lo hemos comprobado a menudo: el ritual consigue abolir el tiempo profano, cronológico, y recuperar el tiempo sagrado del mito. El hombre se hace contemporáneo de las hazañas que los Dioses llevaron a cabo *in illo tempore*” (Eliade, 2000, p. 124). La abolición del tiempo normal por el tiempo mítico tiene la consecuencia de hacer que el poeta viva en el constante presente del poema, del mito que genera: “Como el místico, como el hombre religioso en general, el primitivo vive en un continuo presente” (Eliade, 2011, p. 103). Cabe agregar al poeta, que vive dentro de un tiempo encerrado en el poema, constantemente llevado por el lenguaje a nuevos parajes, en una temporalidad únicamente regida por el ritmo y en algunos casos el metro (más que constante en *PoeMar*). El tiempo del poema es un tiempo a la vez mítico y ritual, y en *PoeMar* es el tiempo de la memoria que reinventa, que rehace la historia para que se vuelva mito, para que se consolide en un discurso que es relato, que es declaración.

¹¹ El rito es una pieza que, precisamente por su composición y naturaleza ocurrente en el curso de la historia, mas fuera del relato, no será estudiada en estas páginas. Sin embargo, permite dar un mayor entendimiento al fenómeno del tiempo: “el tiempo sagrado es por su propia naturaleza reversible, en el sentido de que es, propiamente hablando, un tiempo mítico primordial hecho presente” (Eliade, 1998, p. 53, énfasis del autor), lo cual ayuda a entender la realidad de la historia contada por Fernando del Paso, que no necesariamente

do por el sujeto lírico en el momento en el que bendice y, por otra parte, deja entrever la intención no sólo del poema, sino del poemario en general: la investidura del sujeto lírico como relatante del mito del mar, a partir de una historia creada por sí mismo,¹² en la que se diluyen elementos de la historia personal del poeta,¹³ lo que hace que se manifieste un discurso mítico sumamente individual, con significaciones que alteran el orden y los eventos de la historia en favor del ejercicio de la memoria del autor: “Invento y tejo tu invisible historia, / y de ella el continente: mi memoria”. Nótese cómo es que el elemento del continente, y de nuevo el Régimen Nocturno de la Imagen, son los que permiten la sujeción a un discurso, el cual, a partir de retórica, imágenes, símbolos y arquetipos constelados, se comienza a tejer dentro del esquema para apuntalar el mito que se presenta en el libro,¹⁴ y cuya función memorística ya fue prevista por Eliade:

coincide con el evento histórico.

¹² La crítica ya había dado cuenta de la tendencia de Del Paso por la mitología. Se han dado ejemplos de autores que se han encargado de hablar directamente del mito en la obra del pasiano; no obstante, Inés Sáenz, que se ha dedicado al estudio de la novela total, escribe: “la secuencia correspondiente a “El puente” es una especie de alegoría mitológica, escrita a la manera de las crónicas indígenas, que encuentra la raíz en la cosmogonía prehispánica. En este espacio, pasado y presente se funden en una relación cíclica” (1997, p. 67).

¹³ Sirvan de ejemplo los poemas X y LXXIX, en los que el poeta juega con una perspectiva memorística de su propia vida, y el sujeto lírico cuenta pasajes personales con la añoranza de la vida infantil.

¹⁴ “En fin, el poeta, como cualquier otro hombre, aporrea constantemente el sentido, impide que se vacíe, para ello cuenta con sofisticados mecanismos, echa mano de la retórica, del estilo. Escritura y literatura le permiten atrapar y encerrar dentro de una estructura de efímero sentido el parpadeo de una significación en fuga permanente” (Bragdon, 2013, p. 72). La autora coincide con lo expuesto aquí en la medida en que el poeta es el que atrapa los sentidos que se fugan. Se agrega aquí que, más que atraparlos, los renueva, les dota una vida consecuente, que les permite estar de nuevo en el imaginario del ser humano.

el que recita los mitos ha tenido que someter a prueba su vocación y ser instruido por viejos maestros. El elegido se distingue siempre, ya sea por su capacidad memorística, ya sea por su imaginación o talento literario (2000, p. 128).

Además de ser quien se presenta como el portador de la historia del mar, como cronista de su propia memoria, el sujeto lírico se declara habitante del espacio. El espacio del mito no es un espacio cualquiera, sino “una geografía sagrada y mítica, la única efectivamente *real*, y no de una geografía profana, ‘objetiva’, en cierto modo abstracta y no esencial, construcción teórica de un espacio y de un mundo que no se habita y que, por tanto, no se conoce” (Eliade, 1955, p. 43, énfasis del autor); sin embargo, el poeta lo habita, se sitúa en él y “‘situarse’ en un lugar, organizarlo, habitarlo son acciones que presuponen una elección existencial: la elección del universo que se está dispuesto a asumir al ‘crearlo’” (Eliade, 1998, p. 30). Las afirmaciones de Eliade ayudan a comprender la intensidad del poema en función de los postulados que sostiene en su elaboración mítica. El mito creado por Fernando del Paso requiere una lectura en la que se advierta su elaboración, la cual se va conformando de manera incremental en elementos que se concatenan y se suman, cuyas bases se han establecido en la primera parte de este trabajo.

A su vez, el imaginario transforma al sujeto lírico. En la configuración del esquema de la deglución se presentan los elementos del discurso en un sentido en el que, aunque no siempre manifiesto, están presentes los arquetipos del continente, del *anima* y de la gulliverización como fundamentos de la creación poética. Se subraya la posición activa del sujeto lírico en tanto que “hace de las palabras su recinto”.¹⁵

¹⁵ El Diccionario del español de México define recinto como: “Espacio comprendido entre ciertos límites, especialmente el cerrado, y que se utiliza para actos solemnes” (*recinto* |

El texto desemboca en la idea de amor y muerte, principios ambos complementarios que intensifican la fuerza del poema y le dan un giro solemne con el que termina la construcción del poema como, precisamente, un recinto donde el gran tragador es contenido, aunque en la calma de “un remanso de quebradas luces”.

Se ha observado tanto la preocupación del contenido, un contenido histórico modificado y reelaborado como parte del discurso mítico que está plasmado en el poemario. No obstante, este discurso va acompañado de un minucioso trabajo formal. Como es posible observar en lo sucesivo, Fernando del Paso se preocupa porque la estética sea complementaria y sirva de cauce a un contenido cuya elaboración sea formalmente estricta. El verso libre no se presenta. La forma estrófica es lo más tradicional que se pueda. Sin embargo, el contenido tiene mucho de libertad, y en lugar de presentarse un acartonamiento de la voz poética, se nota la soltura y el dominio de las formas.

El trabajo ejercido sobre la historia no es la única preocupación de Fernando del Paso como poeta. También el estilo y la estética, además del humor y el divertimento son partes importantes de su creación. Para terminar el análisis y conjugar los elementos expuestos en esta tesis, ha sido seleccionado el poema XXXVII, debido a que se presenta como una conjunción de varios de los elementos simbólicos relacionados con la digestión y con los elementos de este esquema. El poema, en su generalidad, posee una belleza interesante que demuestra la capacidad para una creación que, incluso, contrasta con el tono del poemario, dejando detrás el divertimento y la alteración a la historia conocida para ofrecer

Diccionario del español de México, s/f). Con esto, continúa el simbolismo expresado en “bendecir” y en “consagrar”, lo cual remite necesariamente a una idea de sagrado, pero llevado al espacio, que vuelve a tener una valoración de habitación.

un texto más serio y solemne, que abre con una aliteración que recuerda el sonido del mar en la costa: “Sólo la soledad, la sola y abolida” (Paso, 2004, p. 85).

Al cerrar este trabajo, es necesario observar un poema en el que el discurso no vaya de la mano con la historia a través de sus personajes, o del divertimento y el humor, sino un texto en el que las imágenes, los símbolos, los arquetipos y el esquema se presenten de manera idónea para poder dar una conclusión que muestre cómo se configura el discurso mítico.

Hay que regresar al verso inicial: “Sólo la soledad, la sola y abolida”. El recurso sonoro es muy importante en *PoeMar*, desde la práctica de hacer poemas rimados y medidos que respeten el ritmo de los versos acostumbrados en la poesía en español, hasta la necesidad de crear aliteraciones y otros efectos fonéticos (como ejemplo, las “Rémoras”, cfr. infra) para demostrar este ingenio, igualmente clásico en la poesía en castellano.¹⁶

La aliteración es sólo el preámbulo de una imagen que se complejiza en el poema a medida en que avanza, hasta el punto en el que el lector se da cuenta del mecanismo principal: no se trata de hablar del mar, sino de describir la soledad del poeta. Lo inconmensurable de la soledad es lo inconmensurable del mar. El poema no se refiere al mar en sí, sino

¹⁶ Para esta lectura, es de ayuda saber que la relación entablada entre Del Paso y la tradición ya fue mencionada por David de la Torre (2017, p. 145): “los poemas deben leerse de forma doble: son hijos de una tradición imitada al mismo tiempo que criticada y asumida”. Es importante destacar que la característica principal del poeta moderno es la crítica. Esto no solo asegura la posición de poeta de Del Paso, sino que entabla, entre él y las voces del pasado, un diálogo que se construye de forma poética a forma poética. En este sentido, es importante que se establezca la relación de Del Paso con esa tradición, desde el “Cántico espiritual” de San Juan de la Cruz y su “un no sé qué que quedan balbuciendo” (2009, p. 12), en el que se escucha el balbuceo, hasta el susurro de estar dormidos en la aliteración de [s] en los versos: “¿Qué es la vida?, un frenesí; / ¿qué es la vida?, una ilusión, / una sombra, una ficción, / y el mayor bien es pequeño: / que toda la vida es sueño, / y los sueños, sueños son.” (Calderón de la Barca, 1999, p. 88)

de sus elementos de manera descriptiva, y esta descripción lleva al lector a la calma y también a la violencia de las imágenes femeninas en la noche oceánica que rodea la lectura y ambienta los versos.

No obstante, hay elementos que son tanto estilísticos como arquetípicos y que permiten observar la relación que guarda este poema particular con el estudio aquí propuesto. Como se ha observado, gracias a Jung, la relación de la mujer élfica, que es el *anima*, se presenta en los siguientes versos, relacionada a la noche, a la desnudez y a una violencia que se muestra mediante el fuego.

noctámbula y preciosa astilla vertebrada
entre turgentes algas, frondosa y salpicada
de levadizas rachas, de mendrugos
de sal que estallan como senos
por incontaminado fuego desollados (Paso, 2004, p. 85).

Durand hace una observación sobre el oro y la sal. Como se ha visto arriba, el oro es el doblete del excremento, y la relación del oro y la sal es sumamente complicada. Para la interpretación de Durand, el oro es “la *sal* fundamental que polariza toda la operación alquímica. Según Nicolás de Locques es ‘lo íntimo de lo íntimo’. En efecto, la *sal* no es más que un término genérico cuyo caso más particular y precioso es el oro” (1982, p. 245, énfasis del autor). La complejidad de la imagen va creciendo conforme se acerca a la mención de la sal, la cual termina de hacer la prosopopeya femenina de la soledad. De nueva cuenta, el arquetipo del *anima* se presenta en el poemario con su fuerza ya conocida. La inclusión del elemento de la noche hace que sea más potente su aparición. Al llamarla “noctámbula”,

hace que, no únicamente, la soledad sea un cuerpo de mujer, sino que sea móvil, delgada como “astilla” pero flexible, pues está “vertebrada”, como si danzara.

Sin embargo, los senos son “por incontaminado fuego desollados”, y “estallan”. La imagen es a la vez violenta y lumínica, con el hipérbaton y el encabalgamiento que intensifican la última palabra del verso, presentando una imagen en la que el rojo de la sangre descarnada y el fuego se mezclan ante la oscuridad de la imagen nocturna.

Y más que la noche, la luna, como símbolo de la feminidad, se presenta como una imagen visual, no suscitada directamente por el poema, sino por asociación. En este sentido, es inevitable realizar la lectura a partir de una mística lunar, como la propone Eliade:

La luna en cambio es un astro que crece, decrece y desaparece, un astro cuya vida está sometida a la ley universal del devenir, del nacimiento y de la muerte. Igual que el hombre, la luna posee una “historia” patética, pues su decrepitud, como la del hombre, termina con la muerte. Durante tres noches el cielo estrellado queda sin luna. Pero esta “muerte” va seguida de un renacimiento: la “luna nueva”. La desaparición de la luna en la oscuridad, en la “muerte”, no es nunca definitiva. Según un himno babilónico dirigido a Sin, la luna es “un fruto que crece por sí mismo” (1992, p. 150).

Una vez que se ha presentado la noche con relación a la soledad, y con ella a la luna por su enorme relación con la feminidad representada por la soledad misma al inicio del poema, se comienza a hablar del mar. Igual que con la noche y la luna, esta vez, la unión de lo femenino con lo marino no es por mención, sino por asociación. El poema no dice textualmente la palabra “mar”, sino que menciona “turgentes algas”. Curioso oxímoron, pues

recuerda más las turgencias femeninas que las algas como tales, pues la mayoría de las especies son suaves y delgadas, se dejan llevar por la corriente; y que se relaciona con estos “mendrugos / de sal que estallan como senos”. También se une el elemento nutricio, no sólo por la palabra “senos”, sino por esos mendrugos que el poeta relaciona con el ya analizado mineral precioso manifestado por la palabra sal, pero que también son pan, alimento.

La escena de los versos citados no puede sino recordar la pintura de Sandro Botice-lli, de 1485, “Nacimiento de Venus”, aunque con el sello de la poesía delpasiana. El movimiento del que se ha hablado arriba va acompañado de la profundidad del mar, con la *talassofilia* que ya ha sido mencionada, indicada por las algas, sumergida en la oscuridad de la noche, a diferencia de la Venus que se encuentra estática en la superficie iluminada. No obstante, en ambos artistas se encuentran estos elementos correspondientes: la luna sugerida por el vocablo “noctámbula” en el poeta, y la concha sobre la que se yergue la Venus del pintor.

Como se ha visto arriba, el arquetipo del *anima* no se presenta sólo en el poemario, sino que viene acompañado del arquetipo de la gulliverización y del contenido-continente. Estos dos arquetipos accesorios ayudan a encontrar una respuesta para los siguientes versos, en los cuales tanto el esquema de la deglución como el símbolo del cáliz se presentan:

de las vísperas desatadas, márgenes amargas

de exquisitas, derelictas frutas extinguidas,

de antiguallas y perfumes

en el camino de los crisantemos-cáliz,

de plegarias y torbellinos de rayos escaldados

de tenues desnudeces incubadas
en el deleite de palabras desbandadas. (Paso, 2004, p. 85)

Es posible comenzar a dilucidar la complejidad de este pasaje a partir del comentario de Durand sobre los pequeños continentes:

En esta minimización, reconocemos el proceso de gulliverización que desde la nave al cuévano nos lleva a la contemplación ensoñadora de los pequeños recipientes, cuyos prototipos naturales son la ciscara, la concha, el grano, la yema floral o el cáliz vegetal (Durand, 1982, p. 240).

Toda esta sección está relacionada con la exuberancia, la cual se manifiesta con fuertes imágenes que continúan la temática del texto. Por una parte, están las “exquisitas, derelictas frutas extinguidas”, pero también la potencia que conllevan las “plegarias y torbellinos escaldados / de tenues desnudeces incubadas / en el deleite de palabras desbandadas”. De nuevo el elemento nutricional del esquema de la deglución se presenta con las frutas —aunque estas como tal no existen más, puesto que están “extinguidas”—, así como el *anima* con las “desnudeces incubadas / en el deleite de palabras desbandadas”, y, por último, el arquetipo del continente se presenta con la imagen de la flor y el cáliz de esta: tanto una imagen femenina como del continente.

Además de los elementos arquetípicos y esquemáticos, de nuevo se presenta el elemento de lo sagrado con las plegarias mencionadas por el poeta, resonando con el poema XVI, por los elementos sacros, que a su vez permiten la comparación con San Juan de la Cruz. Sin embargo, la imagen resuena con el elemento de los torbellinos y los rayos, haciendo que la calma inicial se vea reducida por la tormenta que se presenta en ese verso, el

cual inmediatamente después contrasta con la idea de las “tenues desnudeces”, suavizando de nuevo la composición y alternando la fuerza de ambas imágenes. Por una parte, se presenta un elemento violento, y por otra, de nuevo, se presenta la calma. Este es el tono del poema: una constante alternancia de ambas naturalezas que se había anunciado desde el verso seis, y que cierra con un punto en el momento de mencionar, precisamente, esta naturaleza, al hablar de “palabras desbandadas”.

La imagen sonora inicial regresa en los siguientes versos, y el poema acaba con neologismos y con una metátesis que permite una lectura más ligera en el vocablo “flordesilados”, acorde con el ritmo del verso, que se hubiera visto alterado con la palabra original “flordelisados”:

De las palabras olas, solas, alas, limpio limbo
en el que ápices de huertos y de paisajes-címbalos
en mediodías heridos por la luz se desparraman
y se enraman, entroncan y raízan
en gorgueras y gárgolas de espumapájaros bisiestos
y alhajados espumarajos, bujías y vejigas
de celestes orines *flordesilados*, anquilosadas
avispas de hélices como soles en vigilia. (Paso, 2004, p. 85, énfasis mío).

Hay elementos constantes en el poema que se han repetido durante todo el poemario, por ejemplo, los neologismos que son el mecanismo preferido de la serie “Rémoras”¹⁷,

¹⁷ Debido a lo alejadas que están del tema de esta tesis, no se han abarcado estos poemas. De la Torre (2017, p. 167) los define como “meros ejercicios de estilo”, y tacha el conjunto como contenido secundario. No obstante, el manejo del lenguaje en ellos es altamente estético y plástico, lo que permite ver otra faceta más de la creación poética de

así como el vocabulario tan conocido de Del Paso, y que ha sido mencionado ya por la crítica, a propósito de su primera novela:

¿Qué clase de lectura y de creación artística hay en José Trigo? La primera, singularmente difícil, desasosegada, no por lo que expresa sino por el lenguaje reiterativo, proliferante, que en ocasiones nos ilumina con sus juegos un concepto pero que muchas otras nos exigen el diccionario. El lector está forzado a superar múltiples barreras, y tiene casi siempre, entre su mente y las significaciones, la pantalla de las palabras con que Del Paso hace malabarismos y nos convence, por ahora, de sus conocimientos literarios, pero no de su sentido novelesco. (Martínez, 1997, p. 21).

El peso del lenguaje en *PoeMar* es alto. Y a partir de ello, el poeta crea una obra que es más que un simple compilado de poemas. Lo que hace único a *PoeMar* no solo frente a la creación de Fernando del Paso sino frente a otras obras es la variación de las formas tradicionales que, en su conjunto, permiten observar que:

el relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias; está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado

PoeMar: textos altamente complejos cuya significación se encuentra encerrada no en el signo lingüístico, sino en el fonema. Merecen un estudio que no es posible, por los límites de esta tesis, hacerse aquí: requieren un análisis fónico-fonológico que se base en la fisionomía del hablante y esta dificultad de su pronunciación. Me atrevo a sugerir que el propósito estético de estos poemas es el juego de la pronunciación difícil y adhesiva de la lengua, que se asemejan a trabalenguas, con el comportamiento de estos peces de aletas dorsales modificadas que hacen que se puedan adherir a las barrigas de otros animales.

(piénsese en la Santa Úrsula de Carpaccio), el vitral, el cine, las tiras cómicas, las noticias policiales. la conversación (Barthes et al., 1975, p. 9).

Con base en esto, sobre todo a partir de la afirmación de que el relato es una constante en estas formas verbales, de la cual se destaca aquí el mito, se puede colegir que la afirmación de Barthes es especialmente importante cuando se está ante la lectura de *PoeMar*. Claramente, y hasta donde se ha llegado con la exposición de esta tesis, hay varios relatos menores dentro de todo el poemario, como los apartados de “Los navegantes cantores”, e incluso hay poemas que son verdaderas estructuras de relatos como “Décimas de los capitanes”; no obstante, la totalidad del conjunto apunta en una dirección ulterior. Esto significa que se está ante una obra en la cual el relato se fundamenta de alguna manera, y es la propuesta de lectura aquí que esta manera es la de un discurso mítico.

De acuerdo con Greimas hay:

Una subclase de relatos (mitos, cuentos, piezas de teatro, etc.) [que] posee una característica común que puede ser considerada como la propiedad estructural de esta subclase de relatos dramatizados: la dimensión temporal en la que se hallan situados, está dicotomizada en un antes vs. un después.

A este antes vs. después discursivo corresponde lo que se llama una “inversión de la situación” que, a nivel de la estructura implícita, no es más que una inversión de los signos del contenido (1975, p. 47, énfasis del autor).

En *PoeMar* es posible identificar esta clase de dicotomía temporal, puesto que está presente, como se ha especificado arriba, un trabajo no sólo de reinterpretación de la historia, sino que el tiempo que se sucede en la poesía de *PoeMar* es un tiempo cuya habitación

se encuentra en el espacio marítimo. Debe recordarse, ante esto, la afirmación de Eliade sobre el espacio y el relatante de mitos *supra*.

Gracias a Greimas, es posible interpretar la dualidad del tiempo en el poemario no únicamente como un capricho de reinvención del poeta, sino también como una manera de establecer ese llamado antes *vs.* después, esa manera de hacer una dualidad de tiempos que se complementan en la construcción del mito. Los postulados de Greimas, sin embargo, se separan de la lectura que aquí se propone, desde el punto de vista del estudio de las imágenes, símbolos y arquetipos. O, más bien, resultan paralelos, puesto que también él define una separación de elementos estructurales, sólo que se queda en el relato y no abarca, puesto que no es su cometido, las estructuras antropológicas que se han visto aquí.

La imagen, el símbolo, el arquetipo y el esquema son las partes medulares que permiten la interpretación de esta forma poética que a la vez es una forma discursiva. El discurso —prefiero la forma “discurso” a la de relato, puesto que hay no sólo la manifestación de una forma narrativa, en el sentido de que se cuenta una historia, como en todo mito, sino también una declaración de creencias, presentada a través del tiempo y los sucesos múltiples que son una nueva manera de interpretar la historia del mar— unifica las formas poéticas y narrativas usadas en el poemario con la finalidad de generar una nueva manera de entender el mar, pero también una forma de comprender la creación delpasiana más allá de este poemario.

PoeMar es un libro de una pluralidad de formas tal que es posible considerarlo como una manera de presentación de una creencia, pero de una creencia personal. Más allá del tema, la profundidad del contenido de los poemas, sobre todo de aquellos que hablan de

la experiencia personal y, de alguna forma más clara que velada, sobre las lecturas del poeta, muestran no sólo la erudición de Fernando del Paso, de la cual hace alarde en cada escrito publicado, sino también de la poética que se desprende de su escritura, puesto que es una poética.

Ahora bien, según comentan Alonso y Fernández:

Los discursos —como líneas de enunciación simbólica realizados desde posiciones sociales— no solo deben ser comprendidos y descifrados por los receptores: también están destinados a ser valorados y apreciados (signos de riqueza) y creídos y obedecidos (signos de autoridad) (Alonso & Fernández Rodríguez, 2006, p. 11).

De acuerdo con estos autores, el discurso es una enunciación simbólica, lo cual no se aparta de lo dicho en el presente trabajo. Más aún, su implicación radica, como se refiere en la cita, en la valoración de estos. No obstante, no se tomará en cuenta la idea de “ser obedecidos” puesto que el carácter imperativo no está presente en el poemario.

Si bien, como discurso, debe ser valorado, como discurso mítico habla de una creencia. Esta creencia no es la del lector, sino la del poeta. El poeta, en su creación, cree en ella como cree en su voz poética, y es lo que se muestra en la poesía de *PoeMar*, pero también está presente en obras previas; no obstante, el discurso es explícito sólo en este poemario.

Por lo tanto, la estructuración de las constelaciones no sería posible si no hubiera un discurso rector que lleve al punto central la creación. Desde las imágenes, todo se configura para llegar al mito en que converge la totalidad del poemario. Precisamente, es en los detalles de cada estructura, y en su concatenación, en donde se encuentra la virtud de *PoeMar*. Este mito, que no es sino el del viaje eterno en el espacio a la vez continente y lugar incon-

mensurable, se estructura en una forma de discurso poco convencional, cuya forma es la del verso medido, la imagen evocativa, el símbolo secreto y el arquetipo oculto.

El discurso es la creencia de Del Paso en la interioridad y la intimidad, lo oscuro y lo húmedo. Es el cáliz, la vulva, la profundidad y lo nocturno-lunar lo que permite estructurar una creencia en esta fe poética declarada, que se presenta en el poemario como una manera de comprender la empresa poética a la cual se aventura el poeta. Todo el poemario no es sino la presentación de una constancia de la escritura delpasiana, la cual está impulsada por su filiación a lo recóndito, a lo oscuro e íntimo. *PoeMar* es la suma de intenciones de comunicar un mito nuevo, un discurso mítico que cifra una creación, una obra.

CONCLUSIONES

Ahora que se ha llegado al final de este estudio, es posible devolver la mirada hacia atrás para observar el camino recorrido. A lo largo de este discurso se ha observado la progresión de la naturaleza de los conceptos de imagen, símbolo y arquetipo y su conjunción para crear un discurso mítico que es el poemario mismo, y la declaración de reelaboración del arquetipo del *anima* desde una perspectiva en la que se aborda como madre y amante, y ambas, a su vez, como abarcadoras de la totalidad que es el mar, gracias al auxilio del arquetipo del continente. Así, es posible llevar el estudio a la virtud femenina de ser hogar y abrigo como madre y como amante. El vientre se vuelve mar primigenio y la mujer se convierte en motivo y fin de la creación poética.

Se planteó, desde el inicio de la reflexión, el objetivo de estudiar la progresión simbólica que nacía desde la imagen y que desembocaba en el ejercicio de afianzar un arquetipo como principio rector de un poemario cuyas complicaciones tenían varias aristas, desde la creación poética a partir de formas medidas, hasta la pluralidad de conceptualizaciones y visiones de una Historia y una mitología reelaboradas.

Toda la primera parte sirvió para hacer una búsqueda de la naturaleza de las imágenes y los símbolos existentes en el texto, los cuales requirieron no sólo ser identificados, sino también de la descripción de su articulación como contenidos semánticos que apuntan a un fin en específico. Este fin, de acuerdo con la lectura previa al análisis, se dirigía a la elaboración de una nueva interpretación del elemento “mar” desde una perspectiva que, de acuerdo con el punto de partida de este texto, se acercaba a la elaboración de un discurso

mítico nuevo, frente a la tradición como una fuente de la cual bebía el poeta. No obstante, a lo largo de la tesis se encontró la preeminencia de la figura femenina como verdadero elemento abarcador de los contenidos del poemario, más allá del símbolo marino.

Uno de los descubrimientos de la investigación fue precisamente encontrar que, detrás de la inmensidad del mar estaba la aún mayor inabarcabilidad del *anima* como verdadero principio rector, cuya implicación resultó en la subordinación del mar (como continente) al *anima* como arquetipo coordinador de las imágenes y los símbolos de *PoeMar*.

En este sentido, la Historia y la mitología relacionadas con el tema marino se combinan en la imaginación del poeta, junto con su reinvención y reescritura, con el fin de apuntalar los elementos que apoyaran la relevancia que se le da al arquetipo del *anima* en el poemario.

Durante la investigación, uno de los elementos de mayor interés respecto del manejo de las fuentes de las que echa mano el poeta fue el conjunto de menciones que se hace, en los textos de índole narrativa, de piratas y marineros cuyas historias fueron modificadas en beneficio del propósito del poemario. No sólo se repensó su vida, sino la relación que tendrían estos personajes tanto con el desarrollo del poemario como con su simbolización intrínseca.

A su vez, se relacionó este arquetipo no sólo con un esbozo de un discurso mítico, sino con una creencia o una obsesión poética que abandona las fronteras del poemario y que, como puede observarse desde la introducción de este trabajo, permea la obra de Del Paso. Si bien los límites de esta investigación se circunscriben a *PoeMar*, las puertas a un estudio más amplio están abiertas.

Gracias a la lectura de *PoeMar* se encontró una llave que permite acercarse a una lectura más completa de la obra delpasiana, no sólo desde su famosa y reconocida narrativa, sino también desde una poesía que ha sido opacada por la inmensidad de su novela, pero que sigue siendo igualmente rica e intrigante.

La complejidad de un autor no radica en un sólo aspecto de su creación, sea éste el volumen de la obra, el manejo de la Historia o el empleo del mito, sino todas estas características unidas a la versatilidad y soltura con la que haga uso de las formas y las fuentes que están a su disposición. No hay autor que no tenga una deuda con la tradición, y en Del Paso es constante la reverencia a esa deuda. No obstante, hace elogio de quienes han sido sus maestros al retomar y reinventar sus formas poéticas en un momento histórico propio, en el cual se vuelven crítica, homenaje y ostentación.

BIBLIOGRAFÍA

- Academia Mexicana de la Lengua. (2017). *Talasofofia*. Talasofofia.
<https://www.academia.org.mx/espin/respuestas/item/talasofofia>
- Alighieri, D. (2012). *Divina comedia*. Espasa-Calpe.
- Alonso, L. E., & Fernández Rodríguez, C. J. (2006). Roland Barthes y el Análisis del Discurso. *EMPIRIA. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, 12, 11–35.
- Álvarez Lobato, C. (2009). *La voz poética de Fernando del Paso: José Trigo desde la oralidad*. El Colegio de México; Universidad Autónoma del Estado de México, Facultad de Humanidades.
- Álvarez Lobato, C. (2013). “Me casé con la literatura, pero mi amante es la historia”. Una conversación con Fernando del Paso. *Literatura Mexicana*, 24(2), 177–200.
[https://doi.org/10.1016/S0188-2546\(13\)71758-6](https://doi.org/10.1016/S0188-2546(13)71758-6)
- Aristóteles. (2013). *Poética* (A. Villar Lecumberri, Trad.). Alianza.
- Bachelard, G. (1994). *La tierra y los ensueños de la voluntad* (B. Murillo Rosas, Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (2011). *El agua y los sueños: Ensayo sobre la imaginación de la materia* (I. Vitale, Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (2012). *El aire y los sueños: Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R., Greimas, A. J., Bremond, C., Gritti, J., Morin, V., Metz, C., Todorov, T., & Genette, G. (1975). *Análisis estructural del relato* (2a ed.). Tiempo Contemporáneo.
- Black, M. (1966). *Modelos y Metáforas* (V. Sánchez de Zavala, Trad.). Editorial Técno.
- Bodkin, M. (1951). *Archetypal Patterns in Poetry*. Oxford University Press.
- Bragdon, P. (2013). *El re-curso del mito: Sujeto y fantasía* (1. ed). Ed.Fontamara.

- Calderón de la Barca, P. (1999). *La vida es sueño* (G. Serés, Ed.). Millenium.
- Connolly, C. (2013). *Obra Selecta*. Lumen Editorial.
- Cordingly, D. (2001). *Women sailors and sailors' women: An untold maritime history*. Random House.
<https://public.ebookcentral.proquest.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=6106382>
- Day Lewis, C. (2012). *The poetic image*. <https://www.overdrive.com/search?q=B7CFC9DA-AF18-4DFC-B09F-FC355AA3B320>
- De la Cruz, S. J. (2009). *Poesías completas*. Grupo Editorial Éxodo.
- De la Torre, D. (2017). Constancia poética: La obra lírica de Fernando del Paso. En C. Alvarez Lobato (Ed.), *Tren de palabras: La escritura de Fernando del Paso* (Primera edición, pp. 123–171). Universidad Autónoma del Estado de México: Secretaría de Investigación y Estudios Avanzados: Miguel Ángel Porrúa.
- Durand, G. (1968). *La imaginación simbólica*. Amorrortu editores.
- Durand, G. (1982). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario: Introducción a la arquetipología general*. Taurus.
- Durand, G. (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis: Figuras míticas y aspectos de la obra*. Anthropos.
- Eco, U. (2005). La Epístola XIII, el alegorismo medieval, el simbolismo moderno. *Acta Poética*, 6(1–2). <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.1986.1-2.609>
- Eco, U. (2017). *Sobre literatura* (H. Lozano Miralles, Trad.).
- Eliade, M. (1955). *Imágenes y símbolos* (C. Castro, Trad.). Taurus.
- Eliade, M. (1992). *Tratado de historia de las religiones* (T. Segovia, Trad.). Biblioteca Era.
- Eliade, M. (1998). *Lo sagrado y lo profano*. Paidós.
- Eliade, M. (2000). *Aspectos del mito*. Paidós.

- Eliade, M. (2011). *El mito del eterno retorno: Arquetipos y repetición* (3a. ed). Alianza Editorial.
- Greimas, A. J. (1975). Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico. En *Análisis estructural del relato* (2a ed., pp. 45–85). Tiempo Contemporáneo.
- Grupo μ . (1987). *Retórica general*. Paidós.
- Johnson, C., & Cordingly, D. (2010). *A general history of the robberies & murders of the most notorious pirates*. <http://site.ebrary.com/id/11052764>
- Jung, C. G. (1923). On the relation of analytical psychology to poetic art. *British Journal of Medical Psychology*, 3(3), 213–231. <https://doi.org/10.1111/j.2044-8341.1923.tb00450.x>
- Jung, C. G. (1970). *Arquetipos e inconsciente colectivo* (M. Murmis, Trad.). Paidós.
- Jung, C. G. (2013). *Tipos psicológicos*. Trotta. <http://site.ebrary.com/id/10831733>
- López Velarde, R. (1979). *Obras* (J. L. Martínez, Ed.; 1. ed., 1. réimpr). Fondo de Cultura Económica.
- Malatesta, J. (2007). *La imagen poética*. Universidad del Valle.
- Marchese, A., & Forradellas, J. (2013). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* (1. ed). Ariel.
- Marón, P. V. (2012). *Eneida* (A. Cuatrecasas, Trad.). Austral.
- Martínez, J. L. (1997). José Trigo, de Fernando del Paso. En A. Toledo (Ed.), *El imperio de las voces: Fernando del Paso ante la crítica* (1. ed, pp. 19–21). Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, Universidad Autónoma de México ; Ediciones Era.
- Muriel Manzano, G. (2017). *Identidad del héroe en Palinuro de México de Fernando del Paso .pdf* [Tesis de licenciatura, Universidad Autónoma del Estado de México]. <http://ri.uaemex.mx/bitstream/handle/20.500.11799/67063/Identidad%20del%20h>

%c3%a9roe%20en%20Palinuro%20de%20M%c3%a9xico%20de%20Fernando
%20del%20Paso%20.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Nash, J. R. (1986). *Look for the Woman: A Narrative Encyclopedia of Female Prisoners, Kidnappers, Thieves, Extortionists, Terrorists, Swindlers and Spies from Elizabethan Times to the Present*. M. Evans & Company.

<http://www.myilibrary.com?id=798160>

Navarro Tomás, T. (1972). *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*.

Orrantía, D. (1997). La función del mito en José Trigo, de Fernando del Paso. En A. Toledo (Ed.), *El imperio de las voces: Fernando del Paso ante la crítica* (1. ed, pp. 27–35). Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, Universidad Autónoma de México; Ediciones Era.

Paso, F. del. (2004). *PoeMar*. Fondo de Cultura Económica.

Paso, F. del. (2012). *Noticias del imperio* (Primera edición). Fondo de Cultura Económica.

Paso, F. del. (2013). *Palinuro de México*. Fondo de cultura económica.

Paso, F. del. (2015). *José Trigo*. Fondo de Cultura Económica.

Paz, O. (2014). *Obras completas. I, I*.

Recinto | *Diccionario del español de México*. (s/f). Recuperado el 12 de agosto de 2022, de <https://dem.colmex.mx/Ver/recinto>

Ricoeur, P. (2001). *La metáfora viva*. Trotta: Ediciones Cristiandad.

Royo, J. (2004). *La imagen poética: Algunas consideraciones*. Bassarai.

Sáenz, I. (1997). El concepto de novela total. En A. Toledo (Ed.), *El imperio de las voces: Fernando del Paso ante la crítica* (1. ed, pp. 60–69). Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, Universidad Autónoma de México; Ediciones Era.

- Sechehaye, M. (2017). *La realización simbólica y Diario de una esquizofrénica: Exposición de un nuevo método psicoterapéutico* (J. Rauter & J. Gutiérrez, Trads.; 3a ed.). Fondo de Cultura Económica.
- Trejo Fuentes, I. (1997). Introducción a Palinuro de México. En A. Toledo (Ed.), *El imperio de las voces: Fernando del Paso ante la crítica* (1. ed, pp. 87–93). Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, Universidad Autónoma de México ; Ediciones Era.
- Valencia Morales, H. (2000). *Ritmo, métrica y rima: El verso en español*. Editorial Trillas.
- Woodard, C. (2014). *The real pirates of the Caribbean*. <https://www.overdrive.com/search?q=1E3EA727-CE14-46D8-9336-7E13479A2517>