



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO

---

---

Escuela Nacional de Estudios Profesionales  
Plantel Aragón

*Análisis comparativo entre la poesía de  
José Emilio Pacheco y sus columnas-  
ensayo más representativas publicadas  
en la revista "Proceso"*

Tesis que presenta

**Ana María Gracián Ugalde**

Para obtener el título de  
Licenciado en Periodismo y  
Comunicación Colectiva

FEBRERO/2005

m. 344416



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

Ante la Dirección General de Bibliotecas de la  
UNAM se ha recibido en formato electrónico e impreso el  
contenido de un trabajo recibido al.

NOMBRE Ana María Gracián  
Ugalde

FECHA: 27/04/95

FIRMA: [Firma manuscrita]

**a Alfonso**  
**(el sol que iluminó mi vida)**

Agradezco a todas las personas que son importantes en mi vida y que sin ellas mi vida no estaría completa, gracias por estar:

A mi amigo y hermano (Marco +) por ser el ángel que siempre me dio la fuerza necesaria para seguir adelante.

A mi madre (Josefina) por enseñarme que aprender era la mejor manera de estar bien.

A mi padre (Roberto) por todo el apoyo que me a brindado y enseñarme que el trabajo ennoblece al hombre.

A mi hermana y mi mejor amiga (Silvia) por que me ha demostrado siempre su gran cariño por sobre todas las cosas.

A mi hermano (Sergio) por enseñarme a disfrutar la música y la lectura como una forma de vivir.

A mi hermano (Roberto) que nunca me apoyó lo necesario pero sé que siempre me admirado eso fue un aliciente para mi.

A mis sobrinas (Lupita, Tania y Jazmín y mi sobrino Daniel) por su cariño, dulzura y comprensión.

A Demian, Abraham y Noemí por que me dieron tanta felicidad cuando más la necesitaba.

A Hortensia porque me ayudó en una época determinante en mi vida.

A mi asesor (Alfredo) y no lo dejo al último por ser el menos significativo en mi vida, sino porque le agradezco infinitamente el haber sido mi amigo desde hace 22 años y el haberme impulsado para seguir en el camino del conocimiento.

# Índice

## Introducción

### Capítulo I Géneros periodísticos (informativos)

1.1 Géneros informativos.....	1
1.2 La nota informativa.....	1
1.3 La entrevista .....	3
1.4 La entrevista auxiliar en la investigación de campo.....	5
1.5 El reportaje.....	7

### Capítulo II Géneros periodísticos (interpretativos)

2.1 El artículo de opinión.....	9
2.2 El editorial.....	10
2.3 El ensayo.....	11
2.4 La columna y el ensayo.....	14

### Capítulo III Érase una vez la columna

3.1 Antecedentes de la columna periodística.....	16
3.2 Antecedentes conceptuales.....	17

### Capítulo IV ...Y todos dijeron a cerca de la columna

4.1 Especificaciones acerca de la columna.....	20
4.2 Definiciones de la columna.....	22
4.3 Clasificación de la columna.....	23
4.4 Características de la columna.....	24

### Capítulo V Géneros literarios

5.1 Definición de géneros literarios.....	26
5.2 Especificación de géneros literarios.....	27
5.3 Figuras literarias.....	30
5.4 Denotación y Connotación.....	31

Capítulo VI En un principio la literatura existió...	
6.1 Teoría literaria.....	32
6.2 Función de la literatura.....	35
6.3 Literatura biográfica.....	39
6.4 Literatura - psicología.....	43
6.5 La metáfora.....	57
Capítulo VII Acercándonos a la verdad poética	
7.1 La poesía.....	59
7.2 Ritmo y melodía poética.....	59
7.3 Imagen y metáfora en la poesía.....	60
7.4 Temple de ánimo.....	62
7.5 Valoración de la poesía.....	63
7.5 Interpretación poética.....	65
Capítulo VIII Los palacios desiertos (José Emilio Pacheco: la destreza de un periodista con el corazón de un poeta).....	69
Conclusión.....	96
Bibliografía.....	100

# INTRODUCCIÓN

José Emilio Pacheco es uno de los grandes poetas y escritores de nuestro tiempo, en su trayectoria ha tenido la discreción de una persona sencilla ha cultivado todos los géneros literarios desde la narrativa al ensayo o la crítica literaria e histórica.

Nació en la ciudad de México. Cronista con una variada e indispensable obra de divulgación y de opinión, ha logrado crear una poesía coloquial, límpida e irónica; política pero también épica e imaginativa. Es por eso que en este trabajo de tesis nos interesa analizar cómo un poeta realiza su labor periodística, y cómo influye ésta en sus textos poéticos. Para demostrar que el poeta y el periodista nacen de la mano, y luego se hacen mutuamente, para entender lo máspreciado del ser humano, primero la palabra y después ésta como la máxima expresión en el proceso comunicativo.

También es importante comprobar la relación estrecha que guarda la poesía con todos los demás géneros literarios. Cómo el poeta puede trasladarse, del mundo onírico, subterráneo, etéreo, a la realidad cruda, plasmando la historia en una cotidianidad, a veces, absurda, pero necesaria.

Para esto nos hemos enfocado en descifrar cómo surge el proceso de la comunicación por medio de la palabra hablada primero, y luego cómo lo escrito, nos transporta a la eternidad para situarlas en el espacio y tiempo reales.

El género literario que utilicé para escribir mi investigación es el ensayo, porque me parece la forma más complementaria y precisa para escribir un tema como el que analice. Los géneros literarios opinativos se han tratado muy poco en lo que se refiere a tesis o estudios, así que el poder definir las columnas que José Emilio Pacheco como columna-ensayo es mi aportación para enriquecer este tema.

Así que en el primer capítulo se explica este proceso de codificación y decodificación para lograr el entendimiento en las relaciones interpersonales. La importancia que tiene este proceso comunicacional, a través, de diferentes escritores, desde Enrique Anderson Imber, pasando por Roland Barthes y llegando a Edgar Liñán, para desentrañar los antecedentes y posteriormente los orígenes de la columna.

Se van trazando las etapas del periodismo moderno:

**Periodismo moderno  
(1850-1973)**

**Periodismo informativo (aparece en 1870 y continúa hasta la segunda guerra mundial)**

**Periodismo ideológico (hasta la I guerra mundial)**

**Periodismo de explicación (aparece desde 1945, como el tipo de labor periodística, más adecuada a la política y técnica a la sociedad posterior a la mitad del siglo XX.**



En el siglo XX la columna y otros géneros periodísticos, así como los principios universales del quehacer periodístico, tienen su cuna en el periodismo anglosajón norteamericano a finales del siglo XIX, y reciben su mayor impulso a partir de los años 20S. El cuarto capítulo se enfoca en las definiciones de columna que nos parecieron más importantes, como son las de Edgar Liñán, Santamaría, Susana González Reyna y Martínez Albertos, que son los más acertados de lo que se podría llamar una definición. La más importante conclusión a la que se llega, es que la columna es una opinión o comentario del periodista que decide hablar de un tema libre, tiene un nombre, lugar fijo y sale con cierta periodicidad.

Luego se exponen las clasificaciones de columna; las hay desde las de información, pasando por las de ironía y hasta la llamada de "revoltillo", que conjunta diversos temas en un solo escrito; saltando de un tema a otro, dividiéndolos por un espacio, entre párrafo y párrafo. Luego se exponen las características formales de la columna; desde la agilidad de la escritura, lugar fijo, nombre fijo hasta llegar al punto en que no estamos de acuerdo con Vicente Leñero y Carlos Marín cuando comentan acerca de la sencillez: "Empleo de palabras que todos los lectores puedan entender, tomando en cuenta que en periodismo se escribe para el lector medio. Sin rebuscamiento y sin tratar de hacer literatura". Porque es precisamente lo que caracteriza a la columna "Inventario" de José Emilio Pacheco, su *'periodismo literario'* y no por eso deja de ser una columna, sólo que no es una columna simple, se trata de una columna-ensayo. La maestría como aborda los temas y la manera en que Pacheco nos lleva de un tema como "Las ruinas de la utopía" hasta "Los palacios desiertos", no constituye una escritura sencilla, ya que las columnas eran leídas por lectores de cultura media, esto tal vez sea una cuestión temporal; ya que es probable que estos fueran los únicos que las leyeron, por el contrario ahora las páginas editoriales también las leen conocedores de la escritura, ya que hay pocos lectores en el México de hoy. Y los pocos lectores que existen prefieren leer deportes o espectáculos.

En el quinto capítulo especificamos que son los géneros literarios, sus definiciones, las figuras literarias en que se basa la poesía, así como la significación que puede tener un poema, dependiendo de su lado denotativo y connotativo. Este capítulo es muy importante porque de esta manera podemos analizar la poesía de José Emilio Pacheco desde un punto de vista más objetivo, en lo que se refiere a lo auténtico de un poema y a lo inauténtico que no provoca nada en nuestro interior al leerlo. Pero sin dejar de ser subjetivo a la hora de sentir esas emociones que es lo que realmente mueven nuestro interior al leer un poema y que es el verdadero objetivo de la poesía.

Posteriormente en el capítulo sexto pasamos a tratar los temas de: ¿Qué es la poesía?, desde la perspectiva de Johannes Pfliffer. El autor alemán nos habla del ritmo y la melodía, que lleva toda poesía a plasmar el Ser íntimo del autor. Luego pasamos a la imagen y metáfora definidas por Heidegger y Lessing, quienes entienden que el lenguaje de la poesía es pura imagen, el icono que plasma la palabra, sólo se puede sentir, a veces, es difícil de entender. Concebir lo que el poeta nos quiere explicar es lo más complicado, tomando en cuenta que la poesía es subjetiva, sin embargo sólo internándonos en las fibras más subterráneas de las palabras podemos entender el sentir del poeta. El paso de la imagen y metáfora a la valoración de lo auténtico e inauténtico, podría parecer superficial, entender que es lo auténtico de una poesía, pero la respuesta nos la da Pfliffer, cuando dice "No hay maneras de engañar al lenguaje; éste posee en sí una fuerza sentenciadora. Lo inauténtico de mi manera de vivir las cosas y de mi actitud puede encontrarse en lo más profundo de mí mismo, puede estar totalmente oculto a mi propia mirada, y sin embargo el tono y el gesto no podrán menos que descubrirme íntimamente". Y por último en el séptimo capítulo abordamos el tema de la interpretación de la poesía, como lo mencionamos antes es difícil interpretar lo que nos quieren decir los poetas, porque nos están abriendo su Ser más íntimo y profundo, es por eso, que es más fácil abordar este tema desde la pregunta ¿Qué nos da la poesía?, porque es lo que nos comunica el poeta, lo que logremos sentir, es lo que nos está transmitiendo, de esa manera las sensaciones son

más reales, que las interpretaciones, como lo dice Borges en el libro "El signo y el garabato", "Hay personas que sienten escasamente la poesía; generalmente se dedican a enseñarla. Yo creo sentir la poesía y creo no haberla enseñado; no he enseñado el amor de tal texto, de tal otro: he enseñado a mis estudiantes a que quieran la literatura, a que vean en la literatura una forma de felicidad. Soy casi incapaz de pensamiento abstracto, habrán notado que estoy continuamente apoyándome en citas y recuerdos. A veces la riqueza de los versos se debe a su ambigüedad. Los versos son felices porque son ambiguos".

José Emilio Pacheco está, y sigue escribiendo en pleno año 2004, sigue manifestando su sentir, y es por eso que en el sexto y último capítulo, retomamos partes de dos columnas, publicadas en diferentes años en "Inventario" de la revista *Proceso*. Una es "Los Palacios Desiertos" (de 1991) y "1896 Riva Palacio, Sierra y el cuento mexicano" (de 1996), porque hablan de fechas significativas de México, como un ser que nació de la confrontación de dos culturas, que se impactaron para después amalgamarse y ser una sola, y luego un proceso de cambio y estructuración de valores dolorosos, en los acontecimientos de 1968, en los dos casos hubo derramamiento de sangre, hubo heridas, unas sanaron, otras siguen a punto de encenderse en cualquier momento. Y a su vez están todas aquellas poesías que se relacionan con estos acontecimientos como: "El reposo del fuego", "Manuscrito de Tlatelolco".

En la última parte del capítulo retomamos la columna completa: "Pellicer y las vidas del poeta" (de 1996), porque allí es donde el periodismo de José Emilio Pacheco nos habla del poeta y del proceso creativo que nos da los dos planos muy explícitamente; tanto el denotativo, como el connotativo. Y se analizan las poesías: "Es hoguera el poema", "Arte poética", "Tradición", "Oficio de poeta", "Garabato", "Balance", "Miseria de la poesía", "A los poetas que vendrán", "No podría decir mi antagonista", "Monólogo del poeta II", "Monólogo del poeta III", así como muchos otros poemas.

Como conclusión confrontamos la poesía y la tecnología; la *tecné* de Heidegger se confronta con el Ser. Si la bomba atómica no ha destruido al mundo, sí ha destruido nuestra idea del mundo. La técnica comienza por ser una negación de la imagen del mundo y termina por ser una imagen de la destrucción del mundo.

La técnica nos absorbe como en un torbellino, y el Ser existente no puede entender para qué estar aquí en el ahora, cuando mañana seremos polvo, polvo que se elevará y se dispersará con nuestros pensamientos, pero precisamente es ahí donde el poeta se da cuenta, que sólo plasmando sus pensamientos, estos permanecerán, él no será inmortal se extinguirá, pero la palabra perdurará, y ese evadir el nihilismo, es lo que lo salva del sin sentido de vivir. Encontrar en la *tecné* una herramienta más que nos alivie la náusea, sí esa náusea de la que nos hablaban los existencialistas, y específicamente Albert Camus. Sólo ese espasmo de tiempo en el que decidimos edificar y no dejar que la desesperanza inunde nuestros corazones, sí no entender a todos aquellos que han escrito para que no mueran las ilusiones.

Así como México ha tenido su historia, que ha tenido diferentes etapas, así el poeta tiene su proceso a la par, su antecedente, su origen, su desarrollo, su evolución, pero su muerte al igual que México, no es un paso más sino un volver de nuevo al principio.

José Emilio Pacheco es de esos poetas que no mueren, ni decaen, se engrandecen y buscan en su origen el resurgimiento y principio de su Ser, para legarlo a los otros poetas que como él buscarán algún día la trascendencia e inmortalidad.

# ***CAPÍTULO I GÉNEROS PERIODÍSTICOS***

## **1.1 GÉNEROS INFORMATIVOS**

La prensa, la radio y la televisión son medios masivos de comunicación. El cine, aunque medio de difusión masiva, actualmente no cumple con una función periodística en los términos aquí expuestos. En atención a un criterio histórico, de estricta cronología, los géneros periodísticos aparecen primero como medio impreso en los periódicos. Estos géneros son discursos organizados que difieren en lo que toca a estructura y propósito específico de informar, describir, relatar o comentar la noticia. Los géneros en cuestión son varios: la nota informativa, la entrevista, la crónica, el reportaje, el editorial, el artículo de fondo, la columna y el ensayo.

Por lo que se refiere al lenguaje, para la difusión de los géneros periodísticos el medio impreso emplea la palabra escrita y la imagen fija (caricatura y fotografía).

Los géneros periodísticos informativos se dividen en: la nota informativa, la entrevista y el reportaje. Se le nombran informativos, porque su única intención es informar imparcialmente, sin dar opiniones, ni juicios acerca de un hecho, su información es meramente objetiva.

Proporcionar la información precisa, es decir tal como sucedieron los acontecimientos, lo más apegada a la realidad; la característica principal del periodismo es la veracidad, esto depende de la fuente, ya que si la información la da una persona con credibilidad, respaldada por años de trabajo, que le han formado una reputación inreprochable, es más fácil que sea creíble. En lo que respecta a la entrevista también debe ser elaborada por un entrevistador que tenga una trayectoria intachable, para que la información expuesta sea considerada verídica. En el mismo sentido, diremos que la información tiene que ser oportuna, que en el momento que salga sea algo nuevo, por eso los periodistas se pelean por ir lo más rápidamente posible al lugar de los hechos, pero sobre todo ganarse la exclusividad o sacar la noticia antes que todos los demás medios; es por eso que hay una gran competencia entre los diferentes medios de comunicación, ya que el llamado "raining" es el principal impulsor hoy en día del éxito de un noticiario. Por eso también los periodistas hacen lo que sea para obtener la noticia antes que nadie, arriesgándose, postrituyéndose, faltando a su ética profesional para alcanzar su objetivo.

La entrevista y el reportaje no necesariamente tienen información del momento, porque pueden ser datos de otro tiempo y hacerse novedosos en el momento, ya que utilizan la investigación.

Otra característica sumamente importante es que la noticia debe ser de interés social, es decir, que el acontecimiento sea importante para todos.

## **1.2 NOTA INFORMATIVA**

La nota informativa es un género expositivo; la exposición es la forma básica de su discurso, su propósito consiste en informar oportunamente un acontecimiento noticioso.

El periodista conoce el hecho, lo registra, indaga los detalles y después los comunica. Se trata de un hecho probado y consumado, porque noticia es todo aquello que ocurrió o que va a ocurrir y que, a juicio del periodista, será de interés general y trascendente.

Para investigar una noticia el periodista tiene presentes varias preguntas: qué, quién, cómo, cuándo, dónde, por qué; y al encontrar la respuesta a ellas obtiene una información completa. La respuesta al qué se refiere al suceso, al hecho acontecido o por acontecer y que se estima reviste interés como para comunicarlo. El qué completa el hecho al informar quién es el agente de una determinada acción y quien recibe sus consecuencias. Las restantes preguntas cuándo, cómo y dónde precisan

detalles relacionados con el suceso; son datos que completan la noticia. Por último el por qué comunica la razón o razones que determinan el hecho en cuestión y puede ser circunstancias, situaciones o personas. La estructura de la nota informativa exige la presentación de toda la información noticiosa y en segundo término los datos que los completan. La respuesta al qué se refiere al suceso, el hecho acontecido o por acontecer y que se estima reviste interés como para comunicarlo. El quién completa el hecho al informar quién es el agente de una determinada acción y quién recibe sus consecuencias. Las restantes preguntas-cuándo, cómo, dónde- precisan detalles relacionados con el suceso; son datos que completan la noticia. La estructura de la nota informativa requiere la presentación de toda información noticiosa, y en segundo término los datos que la consuman. Desde luego, no permite la inclusión de juicios.

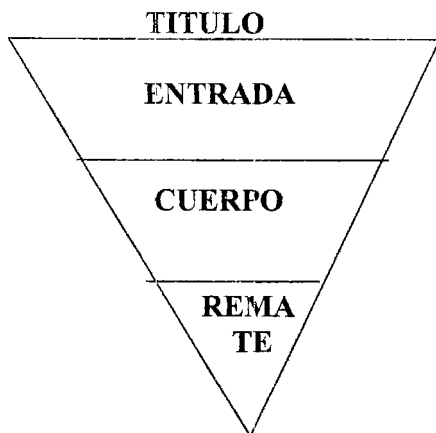
La estructura de la nota depende en gran medida del espacio y del tiempo. El periodista debe sujetarse al espacio disponible, y considerar que el lector contemporáneo con la agitada vida cotidiana que vive no tiene tiempo para leer demasiadas páginas.

En atención a estos dos criterios, desde el nacimiento del periodismo contemporáneo la forma más común de la nota es de pirámide invertida.

En las primeras líneas- entrada- se escriben los detalles importantes, de modo que con sólo leer esta parte el lector se entera, en rasgos generales, de lo que ocurrió. Después, siguiendo un orden descendente, se relatan los demás detalles del acontecimiento. En primer término se escriben aquellos que completan la idea principal, y luego todos los datos secundarios, que aunque son importantes pueden suprimirse sin que se afecte el contenido de la noticia. En ocasiones la información se puede presentar en orden cronológico; sin embargo, la entrada contiene igualmente todos los datos relevantes.

En lo que toca al estilo, la nota informativa se caracteriza por los siguientes rasgos:

- a) brevedad, porque predominan las oraciones y los párrafos cortos;
- b) claridad, en cuanto se emplea un lenguaje coloquial;
- c) sencillez, en la medida que se exponen las ideas simples.



### 1.3 LA ENTREVISTA

La entrevista es un género descriptivo-narrativo. Aunque su finalidad primaria es describir, también se apoya en el relato para dar mayor interés al mensaje. En ocasiones, una forma sirve como eje central y la otra a manera de refuerzo; la elección depende, en este caso, de la técnica estilística del periodista y no de exigencias propias del género. Así, la exposición se utiliza cuando el propósito es solamente informativo; la narración, cuando sea necesario en algún momento el relato; y la descripción, para indicar las características del entrevistado y del ambiente.

La entrevista puede escribirse siguiendo un orden cronológico y respetando la estructura básica de preguntas y respuestas; también es posible redactarla en forma de relato, en cuyo caso no se sigue el orden de las preguntas y las respuestas, tal como fueron hechas, y tampoco se incluye en el texto, esta técnica proporciona al relato cierta forma de suspenso.

El propósito de la entrevista es dar a conocer, mediante la reproducción de la imagen, una situación, un hecho o una personalidad. En lo que concierne a su estructura, es variable pero la forma más común es aquella que se inicia mediante: una cita indirecta, una aseveración, un resumen o, a veces, una cita directa. Al principio de la nota, por lo común en el primer párrafo o en el segundo, se identifica al entrevistado, se demuestra su capacidad o autoridad en el tema de la entrevista y se aclara la ocasión e importancia de la misma. El cuerpo de la entrevista es una combinación de citas directas e indirectas, diseminadas con frases o párrafos explicativos de transición.

Otra técnica para la redacción de entrevistas consiste en transcribir las preguntas y las respuestas en el orden en que se llevaron a cabo, o bien escoger la opinión que se considere más importante, empezar con ella y luego seguir el orden de preguntas y respuestas. Sea cual fuere la opción escogida, la estructura de la entrevista es sencilla y consta de tres partes fundamentales:

- a) La entrada, que sirve de presentación.
- b) El cuerpo, que contiene las preguntas y las respuestas, así como el relato.
- c) La conclusión, que puede ser la última respuesta, un comentario del periodista o el final del relato.

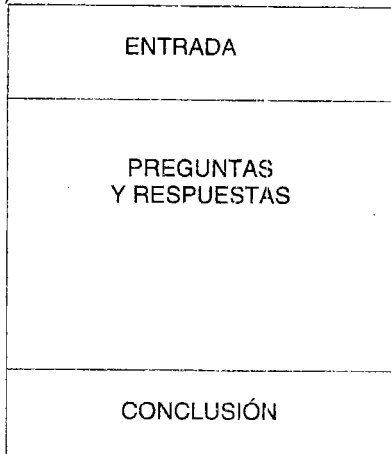
El estilo de la entrevista es también variable, por ejemplo, cuando el contenido es meramente informativo se adopta el mismo lenguaje que se utiliza en la nota informativa: sobrio, directo e impersonal. Si la entrevista se matiza con una opinión, el lenguaje se torna más emotivo y las frases, naturalmente, son más personales, sin que por ello se pierdan la sencillez y la claridad que caracterizan al género. Cuando las entrevistas son de semblanza permiten mayor flexibilidad; en ellas se combina el lenguaje impersonal e informativo con las frases llenas de colorido e inclusive salpicadas de comentarios personales, tanto del periodista como del entrevistado. Con este tipo de entrevista se busca reproducir una imagen viva.

“Para cualquier forma de entrevista existe una constante estilística: el lector debe sentir que es él quien pregunta y es él a quien se le responde; el periodista es un intermediario que obtiene la información de una persona para transmitirla a otras; y quien establece el vínculo entre el público lector y las personalidades que tienen algo que decir, algo que señalar”.<sup>1</sup>

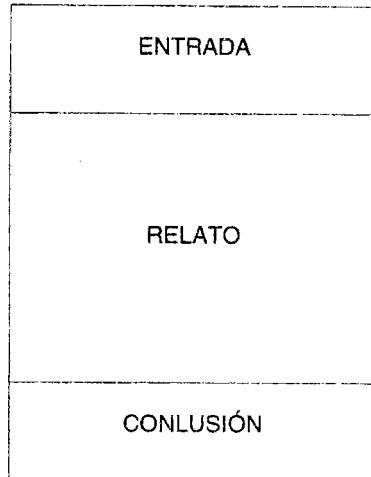
El buen entrevistador permanece oculto a su público y pone al descubierto a su personaje. Dos ejemplos, que corresponden respectivamente a los modelos a) y b) de la figura, son los siguientes:

1. Luisa Santa María, *El comentario periodístico*, Editorial Paraninfo, Madrid, 1990, p.120.

a)



b)



En la clasificación de los géneros periodísticos algunos autores consideran a la entrevista como un género informativo, mientras que otros la colocan en el grupo de los géneros híbridos porque combina la información con las opiniones de los entrevistados.

En cierta forma las dos clasificaciones son correctas. La que la considera informativa parte del hecho de que cualquier información se obtiene de entrevistas a testigos, representantes de instituciones o personajes, pero que al redactarse se estructura como noticia y sólo en algunos casos intercalan las declaraciones de los que dieron algún testimonio.

La otra posición considera que a través de la entrevista siempre se obtienen opiniones y puntos de vista del personaje entrevistado, por lo que ya no se puede considerar únicamente un género informativo.

Aunque existen varias clasificaciones, vamos a retomar la que hace Martín Vivaldi, por parecernos la más sencilla para quien empieza a adentrarse en el conocimiento de los géneros periodísticos.

Para Vivaldi la entrevista puede ser de dos tipos: la de retrato y la informativa.

#### **Entrevista- retrato**

Es la conversación periodística que le permite al lector conocer a un personaje: su modo de pensar, datos biográficos, anécdotas o bien las opiniones que tiene sobre algún tema. Se le llama retrato porque es la descripción de la psicología (y a veces hasta del físico) del personaje entrevistado.

#### **Entrevista informativa**

En esta entrevista el personaje pasa a segundo término. Si acaso interesa saber algo sobre él (nombre y méritos personales) es para avalar sus opiniones sobre el tema tratado. En este caso el género sólo sirve para obtener información sobre acontecimientos de interés general y que se están obteniendo de alguien que está ligado directamente a los hechos.\*

\* Ver Leopoldo Vidal, *Taller de Lectura y Redacción*, ediciones Vito, México, 2001, p.68.

## 1.4 LA ENTREVISTA, UN IMPORTANTE AUXILIAR EN LA INVESTIGACIÓN DE CAMPO

Uno de los géneros periodísticos más utilizados para obtener información es la entrevista. Para conseguir mejores resultados en las entrevistas se recomienda:

- a) Tener una opinión propia de todo lo que preguntamos. De lo contrario tomaremos como válida cualquier respuesta.
- b) Tener un conocimiento mínimo sobre la obra del personaje que vamos a entrevistar.
- c) Nuestra forma de vestir deberá ir de acuerdo a las costumbres y ambiente en que se desenvuelve el entrevistado.
- d) Hay que cuidar que el entrevistado efectivamente sea la persona adecuada para los fines que persigue nuestra entrevista.
- e) Nuestro lenguaje deberá estar a la altura de nuestro interlocutor, aunque represente una dificultad para nosotros.

La entrevista puede ser de dos clases: Estructurada y Libre. La diferencia radica en que la estructurada es más rígida, la constituyen una serie de preguntas a las que se tiene que ceñir el entrevistado; la libre es más flexible, el entrevistado tiene la posibilidad de hablar con más libertad sobre el tema y extenderse en lo que desee.

Como en este género es tan importante el entrevistador y el entrevistado, existen algunas sugerencias para cada uno de ellos.

### El entrevistador

- 1° Tiene bien claro el objetivo de su entrevista.
- 2° Establece el tipo de entrevista que va a manejar.
- 3° De ser posible, contar con el apoyo de alguna autoridad, que le permita acceder más fácilmente al entrevistado.
- 4° Ha determinado el número de preguntas que se harán.
- 5° Cuida que las preguntas sean claras y precisas para evitar la ambigüedad.
- 6° Tiene capacidad para escuchar, transcribir, seleccionar y condensar la información obtenida.
- 7° Se arma de paciencia para repetir las preguntas que no sean captadas la primera ocasión.
- 8° Muestra agudeza en la observación que permite descubrir rasgos distintivos y significativos del entrevistado.
- 9° Se adapta a situaciones y circunstancias previstas o imprevistas.
- 10° Da confianza al entrevistado y lo trata con cortesía para que éste se sienta bien.
- 11° Usa el tacto para no llegar a incomodar al entrevistado.
- 12° Graba la información, si el entrevistado está de acuerdo, o por lo menos tomar nota de lo más relevante. \*

\*Ver Susana González Reyna, *Periodismo de opinión y discurso*, Editorial Trillas, México, 1985, p.110.

## En lo que se refiere al entrevistado:

- 1° Tiene deseos de cooperar.
- 2° Es capaz de observación.
- 3° Es sincero en las respuestas.
- 4° Cuenta con buena memoria.
- 5° Trata de ser imparcial en sus juicios.
- 6° Muestra capacidad para comunicarse con claridad en forma oral.

## Entrevistas que se practican con más frecuencia

**PANEL:** es cuando la misma entrevista se realiza a varias personas. Tiene la finalidad de conocer la aceptación o rechazo de un personaje público, o algún nuevo producto en el mercado.

**FOCALIZADA:** Se centra en un suceso y aunque el entrevistador ya tiene un juicio establecido, lo precisa más con la opinión de personas que participan en el hecho investigado.

**ENTREVISTAS MÚLTIPLES:** Es cuando se realizan varias entrevistas por parte de una misma persona. Como por ejemplo las que hace un jefe de personal de una prensa a los diferentes aspirantes a ocupar una plaza.

Mediante la entrevista se obtienen datos que difícilmente se podrían recopilar por otros medios. Como práctica se elige un asunto de interés y se elabora un plan o esquema de trabajo. El auxilio de la hemeroteca y la información directa que pueden proporcionar los entrevistados. ¿A quién o a quiénes se podría entrevistar? ¿Para qué? ¿Qué se les preguntará?

Al realizar una entrevista se deben considerar tres aspectos:

- Entrevistador
- Entrevistado
- Motivo

Según el tipo de información que se requiere, la entrevista puede ser estructurada o libre. La primera por lo general es rígida, y en ella se exponen preguntas elaboradas de antemano con sentido lógico y en orden de importancia; además es más propia para el investigador, ya que le permite la posterior evaluación de las respuestas.

En la entrevista libre se lleva en mente lo que desea preguntar, es menos rigurosa y permite al investigador hablar con libertad sobre determinado tópico, y aunque es más difícil evaluar los resultados, es la más recomendable en el periodismo.

Las características que deben tener el entrevistador y el entrevistado y los requisitos para elaborar y redactar un cuestionario son los siguientes:

Entrevistador:

1. Debe considerar cómo lograr el contacto con el entrevistado.
2. Hace preguntas concretas, precisas y claras.
3. Escucha con atención e interpreta la información en forma adecuada.
4. Tiene conocimientos previos sobre el tema que se tratará en la entrevista.
5. Es deseable, en lo posible, conocer datos del entrevistado.
6. Tener o desarrollar la capacidad de observación para entrever rasgos distintivos y significativos del entrevistado.
7. mantener la mente ágil para detectar nuevas situaciones o problemas y adaptarse a ellos.
8. Sabe tratar a las personas.
9. El aspecto debe ser agradable y ofrecer una apariencia adecuada a cada necesidad.
10. Trata con tacto al entrevistado para no incomodarlo.
11. Elabora fichas sobre el tema y el entrevistado.



12. Estudia con esmero un cuestionario guía que responda a las necesidades.
13. Expresa las preguntas con claridad, fluidez y corrección.

Entrevistado:

1. Debe estar dispuesto para la entrevista, y para atender y responder lo que se solicita.
2. Ser idóneo para lo que se persigue; esto es, conocer lo que se desea averiguar.

Al realizar la entrevista se deben considerar:

- a) El ambiente que le rodea (físico-lugar).
- b) La atmósfera que crea (ambiente psicológico).
- c) Características particulares en la expresión de su rostro.
- d) Características particulares en su arreglo personal (vestido, adornos, etc.).
- e) Características del desarrollo del diálogo.

Cuestionario:

Por lo general la entrevista se basa en un cuestionario, y su preparación y formulación deben considerar:

1. Tiempo disponible del entrevistado.
2. Tema.
3. Documentación previa.
4. Número de preguntas.
5. Complejidad de las preguntas.
6. Orden, secuencia y relación de las preguntas.
7. Formulación precisa y clara (evitar respuestas ambiguas o falsas).
8. Objetividad (dar respuestas concretas).
9. No inducir o sugerir las respuestas. \*

### **Redacción de la entrevista**

"Terminada la entrevista, las respuestas se deben revisar, clasificar, analizar e interpretar. En la redacción hay que cuidar el conjunto de las respuestas, no incluir juicios u opiniones que alteren su contenido y el orden en que se darán a conocer. También se debe asignar un título atractivo y significativo a la entrevista, y que exprese los aspectos más relevantes y la estrecha relación con el motivo que la ocasionó".<sup>2</sup>

## **1.5 EL REPORTAJE**

"Es un relato periodístico esencialmente informativo, libre en cuanto al tema, objetivo en cuanto al modo y redactado preferentemente en estilo directo, en el que se da cuenta de un hecho o suceso de interés actual o humano".<sup>3</sup> Aun cuando la relación entre el reportaje y la fuente de donde emana la noticia es muy estrecha, el margen que tiene el reportero para interpretar los hechos de una manera subjetiva es más amplio que en la entrevista (la cual puede también formar parte del reportaje). Esto hace que se considere dentro de los géneros de interpretación.

Otra de las características del reportaje es que hace uso no sólo de la entrevista sino también de otros géneros que coadyuven a dar un amplio panorama del tema motivo de investigación. Ello supone un intenso trabajo de averiguación, que pone frente al lector las causas y efectos de un hecho determinado, a fin de que esté en posibilidad de valorar tanto la noticia como su interpretación, y de que en ambas se deduzcan sus propias conclusiones.

\* Ver Leopoldo Vudal, *op.cit.* pp. 96 y 97.

2. Susana González Reyna, *op.cit.* p.100.

3. Martín Vivaldi, *Géneros Periodísticos*, Paraninfo, Madrid, 1973, p.65.

El reportaje es una forma periodística en la que se da una información sobre hechos actuales o simplemente recientes. Es un tipo de texto que no sólo tiene semejanza con la noticia, sino que en él se pueden incluir elementos de la crónica y hasta de la entrevista. La información que proporciona el reportaje, completa, amplía, profundiza y contextualiza la noticia.

La diferencia entre una u otra forma periodística es que la noticia informa inmediatamente y de manera escueta y el reportaje tiene una mayor libertad: profundiza, investiga, se documenta, describe y narra. Los dos tienen como característica la objetividad.

El reportaje se considera el género más completo, ya que puede incluir a todos los demás. Vivaldi afirma que "reportaje e información vienen a ser una misma cosa" o sea que el reportaje tiene la misma intención y punto de partida que la noticia, sólo que a diferencia de ésta es más amplio y completo, llega a profundizar más en los hechos que presenta, puede contener declaraciones y entrevistas de personajes que contribuyen al desarrollo del tema; también se encuentran las interpretaciones de los hechos, algo propio de los géneros de opinión; y finalmente maneja un relato secuencial como la crónica.

Puede desarrollar cualquier tema y se estructura como una novela, sólo que a diferencia de ésta, trabaja con situaciones y seres reales. El reportaje no sólo informa, sino que investiga, describe, entretiene y documenta. El reportero se tiene que convertir en un verdadero investigador y, para presentar su tema, tiene a veces que recurrir a la archivonomía, investigación hemerográfica o a la historia misma.

Al reportaje se le puede encontrar en el periódico, pero por la amplitud y profundidad con que trata sus temas, el medio idóneo para presentarse es la revista.

Para Susana González "El reportaje se trata de un género narrativo en el que se combinan las formas narrativa y descriptiva".<sup>4</sup>

Para hacer su relato el periodista se apoya en la descripción de personas, de lugares y de situaciones.

El propósito del reportaje es relatar los aspectos desconocidos de un suceso conocido, y con ello reflejar las impresiones del periodista; en el reportaje se comunica algo que despierta en el lector la necesidad de actuar, así que no sólo se da información, sino también es una denuncia.

Su estructura es sencilla, consta de tres partes igualmente importantes y necesarias:

1. Una entrada fuerte e interesante.
2. Un cuerpo de relato, que es información e interpretación a la vez.
3. Una conclusión, que es el fin del relato.

4. Susana González Reyna, *op. cit.*, p.112.

## ***CAPÍTULO II GÉNEROS INTERPRETATIVOS***

### **2.1 EL ARTÍCULO**

Lo definimos como un texto periodístico de opinión. Posee libertad temática, de enfoque y de utilización de la lengua. Puede ir desde la más estricta objetividad hasta los arrebatos líricos, el humor o la sátira. En el artículo el tema que se expone está sujeto a una interpretación. El autor de un artículo se responsabiliza de lo que escribe y por ello estampa su firma. En ciertos tipos de textos periodísticos es importante la objetividad, pero el periodismo moderno insiste en que los diarios no son sólo medios de comunicación social, sino que deben reflejar la opinión pública y contribuir a formarla.

El artículo es el género que utiliza el periodista para expresar sus ideas, juicios o puntos de vista sobre temas de interés permanente o actuales. En este sentido contrasta con la objetividad de la noticia, ya que lo que impera es la subjetividad al interpretar libremente los temas que presenta.

Esta clase de textos periodísticos contribuye a que los lectores no sólo se informen, sino que se formen su propia opinión con base en los juicios de los mismos articulistas.

Otro rasgo que distingue a la noticia del artículo es el modo discursivo que presenta cada uno. En la noticia predomina el tono narrativo porque siempre nos cuenta un hecho; en cambio en el artículo, el periodista maneja el discurso argumentativo porque trata de convencer al lector de que sus opiniones son correctas.

Es por esta razón que el articulista debe poseer una amplia cultura y un dominio absoluto del idioma, esto con la finalidad de que tanto la argumentación de sus juicios como sus conclusiones tengan la suficiente fundamentación.

Se distinguen dos clases de artículos:

**Artículo editorial:** Comenta y analiza las noticias más importantes del momento.

**Artículo de fondo:** Toca temas de interés general que no necesariamente tienen que ser de actualidad. Se puede referir a un tema histórico, científico, político, social, económico, religioso o de cualquier otro tipo.

El artículo es un texto periodístico de opinión. Posee libertad temática, de enfoque y de utilización de la lengua. Puede ir desde la más estricta objetividad hasta los arrebatos líricos, el humor o la sátira.

En el artículo el tema que se expone está sujeto a una interpretación, su propósito es formar y orientar la opinión. El autor se responsabiliza de lo que escribe y por ello estampa su firma.

En los artículos se enjuician hechos de interés público. De temática variada, presentan también estilos diferentes de acuerdo con el tema que tratan y el articulista que los escribe.

El artículo de fondo es un género periodístico de opinión, que se escribe con el propósito de interpretar los acontecimientos de la comunidad del país y del extranjero, que al mismo tiempo señala la importancia que tales sucesos tienen dentro del momento histórico, así como las posibles consecuencias sociales, económicas y políticas que de ellos se derivan. Al igual que el editorial, el artículo de fondo se escribe con el objeto de ilustrar al público, sólo que en este caso ya no es la institución la que se manifiesta sino que es el periodista quien hace la interpretación.

## 2.2 EL EDITORIAL

Para algunos, el editorial se puede considerar como sinónimo de artículo editorial, sin embargo debemos marcar las características que lo definen como un género más del periodismo.

El editorial es el género mediante el cual, una publicación da a conocer sus puntos de vista sobre un acontecimiento de interés actual. A diferencia del artículo editorial, no aparece firmado por que representa las ideas no sólo de quién escribe, sino del periódico en que aparece. En esta forma la directiva del periódico o revista se responsabiliza social y legalmente de los juicios emitidos en el editorial.

Aparece siempre en un lugar fijo que recibe precisamente el nombre de Sección Editorial o página editorial. A través del editorial podemos determinar la posición ideológica de la publicación y podemos rechazarla o identificarnos con ella. Por supuesto los editorialistas siempre buscarán influir en la opinión del lector y para ello recurren a los diferentes recursos del texto argumentativo.

El editorial se define como un artículo de fondo que se publica en un lugar fijo del periódico y que expresa la opinión de la empresa editora; en ocasiones lo hace el director del diario, un editorialista o bien un equipo. Tiene ciertas limitantes: la política del periódico que lo obliga a tomar una posición y a conservar el tono que le ha sido marcado; el tema que se le señaló, y la extensión del escrito impuesta por formato de las páginas editoriales.

El editorial es el trabajo periodístico que expresa el punto de vista de la institución, del medio que lo imprime, es congruente con la política y representa los juicios valorativos respecto a diferentes acontecimientos sociales en el sentido más amplio del término; constituye el artículo de fondo del medio que lo edita y marca el derrotero del estilo de la publicación apoyado para expresar opiniones en la misma. Se presenta sin firma; legal y jurídicamente, el director del periódico o revista es responsable de los editoriales; el hecho de pertenecer a un interés determinado puede dejar fuera la imparcialidad necesaria en el periodismo y, desde luego, también puede sustentarse en propósitos auténticos de servicio a la comunidad.

El editorial se fundamenta en la noticia, lo cual le otorga la denominación del periodismo. Por ello adquiere el compromiso de ser oportuno, y por lo general, después de plantear un suceso determinado lo valora en forma subjetiva, dándole el enfoque que conviene a los intereses de la empresa.

Cuando se escribe un editorial, el propósito es múltiple:

1. Se define un punto de vista.
2. Se ayuda al público a formar una opinión acerca de determinado acontecimiento.
3. Se analiza y se interpreta la noticia.
4. Se relaciona al suceso específico con otros igualmente importantes, para situarlos en determinado contexto histórico y después precisar su trascendencia.
5. Por último se establecen juicios de valor que propicien actitudes positivas frente a los problemas que afectan a la comunicación.

Escribir editoriales implica:

- a) amplio conocimiento del asunto.
- b) capacidad de interpretación y análisis.
- c) exposición clara de los juicios. \*

\* Ver Susan González Reyna, *op.cit.*, p. 120

En términos generales la estructura se integra con un título o encabezado que indica el tema y que por sí mismo suele tener valor editorial; y con el cuerpo del artículo que consta de tres partes: una informativa, una interpretativa y una deliberativa o conclusiva. En la primera parte se presenta una breve exposición noticiosa del tema sobre el cual versa el editorial. La segunda parte es un comentario, un desarrollo del tema y constituye propiamente la aportación del periodista, porque es la interpretación que el periodista hace de las noticias. Y la tercera es una conclusión personal con juicios determinantes para afirmar las ideas contenidas en el desarrollo del tema tratado.

### 2.3 EL ENSAYO

El ensayo es un escrito con una forma tan especial que participa, al mismo tiempo, de lo expresivo y de lo informativo, ya que en él puede darse la subjetividad y la objetividad, cualidades que, respectivamente, caracterizan a la obra literaria y a la obra informativa.

Hay ensayos tan objetivos como una obra científica, y otros tan subjetivos como un poema lírico, pero escrito en prosa. Esta situación ha provocado muy serias, tal vez insuperables dificultades para apesarlo en un concepto preciso. Cada autor da su propia definición de ensayo. He aquí algunas de ellas.

1. El ensayo es una composición irregular y sin orden.
2. El ensayo es la forma más amable de comunicar responsablemente algún punto de vista o alguna idea que, además de interesarnos, podamos defender con criterios propios y ajenos.
3. El ensayo es una peculiar forma de comunicación cordial de ideas, en la cual éstas abandonan toda pretensión de impersonalidad e imparcialidad para adoptar valientemente las ventajas y limitaciones de su personalidad y parcialidad.
4. El ensayo es un escrito que pretende interesar a un selecto grupo de lectores, en un área determinada de conocimiento.
5. El ensayo es un escrito en prosa que se concreta a un solo tema para considerarlo desde muchos ángulos.
6. Escrito generalmente breve, en el que se expone, analiza y comenta un tema sin la extensión y profundidad que exige un manual o un tratado.
7. Es un escrito con desarrollo y formulaciones críticas. En él, el autor expresa sus reflexiones acerca de un tema determinado, incorporando la información que considera pertinente. Se caracteriza por tratar un solo tema y, comúnmente, desde un punto de vista personal.

Al elaborar un ensayo, las siguientes prescripciones metodológicas se deben considerar:

- Analizar las afirmaciones o argumentos: esto se opone, por definición, a toda actitud dogmática.
- Debe ser original, apoyarse en el conocimiento del tema, pero tratado desde una perspectiva diferente y personal.
- Se debe reflexionar por escrito y expresar sus conocimientos del tema con un sentido o enfoque personal, usar ejemplos propios y de ser posible el relato de alguna anécdota para mantener el interés, que sea claro y sencillo.
- No debe incluir solamente la exposición de datos; no es sólo información sino formación y criterios.
- No debe aspirar a dar o definir verdades absolutas; se mueve en el ámbito de las certezas personales o sugerencias.
- Es importante que el título indique la importancia del tema, porque así atrae la atención del lector.
- El primer párrafo debe involucrar al lector, se debe comenzar manejando anécdotas, breves relatos y diálogos que lo ayuden a capturar el interés

- A partir del segundo párrafo el escrito aumenta en seriedad dejando entrever el trabajo de investigación realizado. \*

Entonces, un ensayo es una exposición escrita en prosa, hecha con un punto de vista personal, sobre un tema, sin agotarlo, pero viéndolo desde distintos ángulos.

Características del ensayo:

-El tema a tratar no se agota en el propio ensayo.

-Las ideas expresadas no se someten a comprobación como ocurre en las obras de ciencia y de técnica.

-Se intercalan anécdotas, ejemplos y, a veces, extrema erudición.

-Puede gozar de la más estricta objetividad como cualquier obra científica, o, bien, ser tan subjetivo como cualquier poema en prosa.

"El término ensayo se ha aplicado a diversos tipos de escritos literarios y a composiciones expositivas más formales. Sin embargo, actualmente se entiende por ensayo una prosa más libre".\*

Descriptivos, reflexivos, biográficos, históricos, interpretativos, artísticos, didácticos, filosóficos y personales. Resultaría interminable pensar en temas de ensayo, porque se puede hablar de cualquier cosa. Pero para clasificarla se pueden distinguir dos tipos:

**Ensayo formal:** es una discusión argumentativa en la cual el escritor expone un tema apegándose a la realidad de los hechos y a su conocimiento de ellos. En ese tipo de ensayo no caben la imaginación, la abstracción o las apreciaciones que rebasan el artículo de opinión y devienen en libros.

**El ensayo informal:** este resulta de la reflexión en torno de un tema de interés general. En el se incluyen los juicios, el relato y las descripciones, aunque no de manera simultánea. El ensayo periodístico se ocupa de manifestar algún juicio y en todo el artículo se plantea una reflexión; en otros casos, el ensayista relata alguna experiencia.

"En términos generales la estructura del ensayo es muy semejante al editorial y la columna, puesto que consta de tres partes: la introducción al tema, el desarrollo y la conclusión. En la introducción se precisa el tema y enfoque, se desarrolla el tema que consta de una reflexión a cerca de cada uno de los puntos presentados en la primera parte. Se concluye con un juicio que anuncia el final de la reflexión".\*

La gama de variantes que distinguen al ensayo permite que el periodista recurra a diversas formas discursivas para escribir este tipo de artículo. Cuando el propósito es presentar una reflexión sobre algún tema abstracto, el ensayista puede valerse del giro humorístico, y lo más común es que use para su artículo la forma narrativa; cuando el propósito es detallar una situación o un lugar, a fin de provocar una imagen en el lector, el ensayista escoge la forma descriptiva. En ella no hay suspenso ni alegato; sólo interesa la conjugación de los detalles específicos a fin de lograr el efecto total.

Por otro lado, los ensayos argumentativos son los que más se asemejan al editorial en lo que toca a estructura. En los primeros párrafos se presenta el tema, después se hacen los juicios pertinentes al mismo, y finalmente se concluye el mensaje. En esta tercera parte, el ensayista refuerza sus puntos de vista, en ocasión de presentar la reflexión final. En suma, para escribir ensayos argumentativos el articulista pone especial cuidado en definir su punto de vista al plantear el tema; asegura la pertinencia de las reflexiones en torno a su enfoque, hace comentarios ligeros y evita el alegato.

\* Ver Susana González Reyna, *Periodismo de opinión y discursos*, p. 120

5. Luisa Santa María, *El comentario periodístico*, Paraninfo, Madrid, p. 40

6. *Ibidem*, p. 42.

Debido a la libertad estructural y temática del ensayo resulta difícil precisar su estilo; no obstante pueden atribuírsele, de manera general, las restricciones estilísticas propias de todo texto periodístico y, en particular, puntualizar algunas recomendaciones referidas a la composición de los artículos.

Cada párrafo del ensayo debe constituir una unidad de pensamiento en relación con la temática general. Igualmente cada oración debe contribuir al pensamiento central del párrafo. Si un texto se concibe como un grupo de párrafos relacionados, un párrafo puede definirse como un grupo de oraciones relacionadas.

Las transiciones de un párrafo a otro deben de ser breves. Un párrafo suele prevenir al lector de la proximidad de un nuevo pensamiento o referirse a una idea que ya ha considerado. Así, cada párrafo debe estar desarrollado con propiedad, de modo que uno o dos enunciados no son suficientes. Como afirma "Desde el punto de vista del lector, el párrafo marca una ruptura lógica que le permite ordenar sus pensamientos, y es a sí mismo una pausa física que le permite descansar la vista. Desde luego, el estilo que se adopte para cada ensayo debe corresponder el tratamiento del tema. No es recomendable cambiar de una consideración seria en torno de un tema, a un comentario humorístico".<sup>7</sup>

Por otro lado, es conveniente tener en cuenta que el ensayo periodístico se escribe usando la primera persona gramatical, debido a su propósito de precisar los puntos de vista personales respecto de un tema específico. Y cuando por algún motivo especial el ensayo exija la redacción en tercera persona, es necesario evitar las generalizaciones y los enunciados extensos y rebuscados. Es igualmente importante recordar que el lenguaje periodístico exige sencillez y claridad. Para ello el ensayista debe tener un pensamiento claro y seguridad en sus puntos de vista. Si las ideas son confusas y no se ha reflexionado lo suficiente, el ensayo resulta vago y mediocre.

El ensayo se distingue por las características siguientes:

- a) Es un género argumentativo.
- b) Su propósito general es dar a conocer las opiniones del ensayista respecto de un acontecimiento que no necesariamente es actual. Al ensayista no le interesa expresar que ocurrió, sino su interpretación de tal suceso, cómo lo siente y que impresiones le causó.
- c) Su propósito específico es la recreación; despertar en el público determinadas emociones y un sentimiento de agrado.
- d) Se apoya en las cuatro formas del discurso, y así la exposición sólo aparece como apoyo a la argumentación.
- e) Su estructura consta de tres partes, aunque con variantes en su cuerpo central en función de la forma del discurso y del propósito específico.

Las partes del ensayo son: la entrada (que debe de ser atractiva), el cuerpo (que puede ser un relato o una reflexión) y la conclusión (que es el fin del relato o un comentario último). \*\*\*\*\*

7. Santa María, *op. cit.*, p. 43

\* Ver Luisa Santa María, *op. cit.* p.40

## 2.4 LA COLUMNA Y EL ENSAYO

La columna de comentario y el ensayo son los géneros periodísticos de opinión en los cuales cabe la manifestación emocional y la calidez de quien escribe. Se trata de géneros que tienen un carácter muy personal en tanto permiten que el lector se sienta interpretado, se sienta ante "alguien".

El ensayo es el sentimiento personal en torno de cualquier tema; es la forma en que el ensayista ve, interpreta y siente aquello de lo que habla. En la columna se expresan los puntos de vista del periodista respecto de un acontecimiento. En ella el columnista expresa sus opiniones acerca de los hechos y transmite sus juicios. En el ensayo se trabaja con ideas y con emociones y también se trasladan juicios de valor; el ensayista reflexiona sobre el acontecimiento y manifiesta sus impresiones. El columnista proporciona al lector nuevos enfoques y distintos puntos de vista en relación con acontecimientos ya conocidos. El ensayista, en cambio, busca causar al lector un placer, procura proporcionarle una distracción al tiempo que lo entretiene y despierta en él una emoción o sentimiento.

Aunque en la columna y en el ensayo se utilizan las mismas formas del discurso como la narrativa, la descriptiva, la expositiva y la argumentativa, el lenguaje es distinto. El columnista emplea palabras precisas, claras y breves; y la adjetivación es escasa. Por el contrario, el lenguaje del ensayo es más metafórico que directo; el ensayista juega con las palabras y las ideas, y ello le permite utilizar enunciados más largos y menos directos.

"En las figuras esquemáticas de un ensayo y una columna se muestran los dos tipos de columna y de ensayo, los de forma argumentativa y los de forma narrativa-descriptiva. En el caso de la columna, la introducción es la presentación del tema, mientras que en el caso del ensayo es el inicio del relato o una idea central atractiva".<sup>8</sup>

Después de la parte introductoria de la columna se presentan los juicios de valor, los comentarios personales que reflejan el punto de vista del columnista. En el ensayo, después de que se inicia el relato o la descripción, se sigue en el orden que el ensayista crea conveniente para producir en los lectores el efecto deseado. Esta parte la integran las reflexiones personales del ensayista, quien busca despertar sentimientos placenteros en el lector.

La conclusión en uno y otros géneros también difiere. En la columna se trata de un juicio de valor último con respecto a todos los comentarios que la integran; en el ensayo, esta parte sólo constituye el final de la reflexión o del relato.

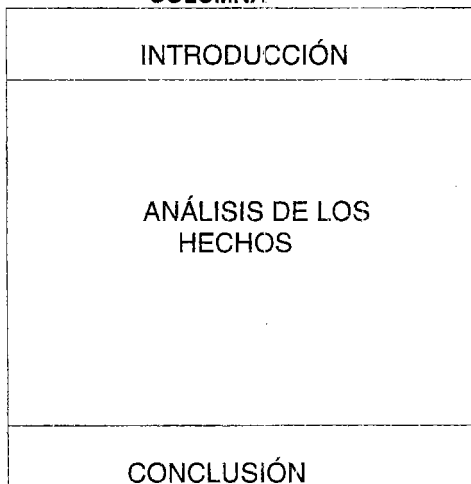
La columna y el ensayo son los géneros de opinión que más se parecen en su estructura, además, al tratar temas libres se pueden extender en sus exposiciones.

Es por eso que los escritos que José Emilio Pacheco publicó en "Inventario" de la revista *Proceso*, se pueden llamar columnas-ensayo; puesto que compagina los dos géneros sin desvirtuar ninguno.

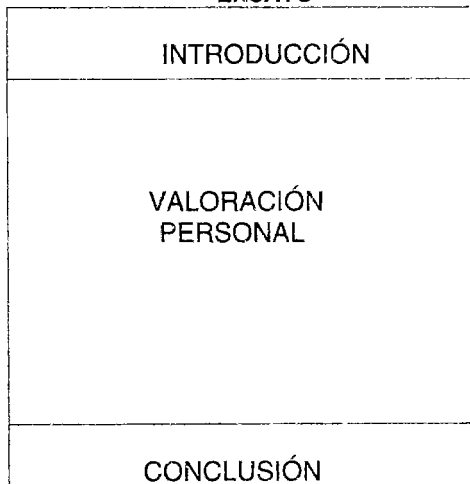
8. Santa María, *op. cit.*, p.4.



**COLUMNA**

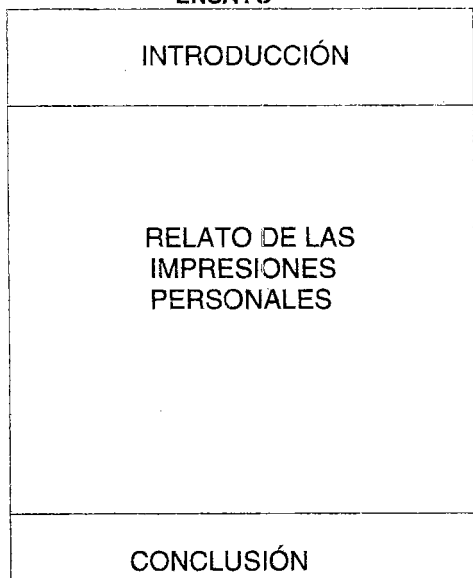


**ENSAYO**

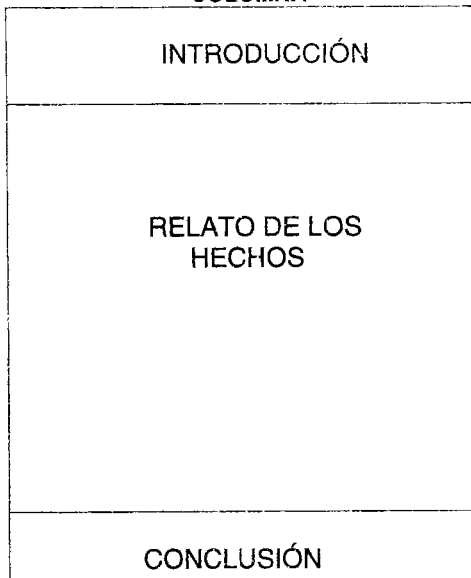


Estructura de la columna y del ensayo. Modelos de la forma argumentativa

**ENSAYO**



**COLUMNA**



Estructura del ensayo y la columna. Modelos de la forma narrativo-descriptiva.

## CAPÍTULO III ÉRASE UNA VEZ LA COLUMNA

*En el principio se escuchó la palabra,  
y la tierra estaba desordenada y vacía,  
y las tinieblas estaban sobre la faz del abismo,  
y el espíritu de Dios se movía sobre la faz de las aguas.  
Y dijo Dios: Sea la luz, y fue la luz.*

Génesis

### 3.1 ANTECEDENTES DE LA COLUMNA PERIODÍSTICA

El hombre se dio cuenta de que podía hablar, emitir sonidos, articular palabras, transmitir ideas, comunicar deseos, entablar conversaciones, entonces su entorno se volvió más comprensible al grado de no sentirse solo, se había dado a luz la comunicación, como entendimiento entre los seres. El hombre en sus inicios no tenía un código con el cual pudiera expresarse, era analfabeto, los hombres se hablaban y se entendían; pero para esto era necesario dejar de cualquier manera una señal, que posteriormente sirviera como un legado para hacer saber que lo pactado era verdadero, así nació la idea de inventar un método de signos convencionales que estuvieran al alcance de todos y diera testimonio de lo acordado, así fue la palabra, un sistema que se podía codificar por un emisor para mandar un mensaje a un receptor y este lo pudiera decodificar.

Octavio Paz, considera que la palabra es el hombre mismo. Estamos hechos de palabras. Ellas son nuestra única realidad, al menos, el único testimonio de nuestra realidad, las palabras no viven fuera de nosotros. La palabra como tal es el primer vínculo comunicativo que une a un Ser con otro Ser, por medio de ella los hombres pueden compartir sus sentimientos, emociones e ideas a cerca del mundo y su relación como ser interpersonal permite el entendimiento. Octavio Paz, decía "Siempre me han atraído las palabras, hay que desconfiar de ellas. Hay que dejar caer una gota de duda en lo que se dice, la sombra de la incertidumbre debe acompañar a nuestras afirmaciones".<sup>9</sup>

La impotencia de saber que nunca conoceremos la verdad de los hechos acontecidos fuera de nuestro tiempo, nos deja la alternativa de la imaginación, de poder equilibrar qué es verdadero y deducir lo falso, pero también necesariamente nos lleva a la investigación. El escepticismo como recurso para llegar a la verdad y poner en duda lo que se ha escrito, es la fuente primaria para entender que la verdad es sólo un concepto, que podremos llegar a ella por la comunicación.

"La palabra encuentra la esencia a partir de su función: La palabra, don exclusivo del ser humano cuya función es la comunicación para vivir mejor; virtud divina que según todo indica, nos ha sido entregada para dar y recibir, para ayudar y ser ayudados, para desarrollar y engrandecer la inteligencia, característica humana que se eleva por encima de los instintos y sublima los sentimientos, la palabra: informa, indica, conduce, ilumina, muestra, descubre, educa, acaricia, persuade; pero también engaña, desorienta, hiere, extravía, oscurece, niega, oculta, pervierte".<sup>10</sup>

La escritura es muy importante como portadora de ideas en la comunicación, sin ella los hechos dejarían de tener su veracidad en el espacio y tiempo, pero para que pueda ser eficiente ésta tiene que haber un significado común para quien escribe y quien lee, el marco de referencia determinará el grado de comunicabilidad.

9. Octavio Paz, *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, p. 31

10. Oscar Botello Mier, *Manual de la palabra*, Limusa-Naviega, México, 1992, p. 15

“La escritura fue la hazaña intelectual en la historia del hombre de mayor trascendencia, y el modo más seguro de dejar sentado en forma gráfica lo que pensó y lo que dijo. En los grabados ya no puede existir duda del modo de ser, pensar, opinar, sentir y obrar, de tantas formas como se puede manifestar la esencia humana”.<sup>11</sup>

Es la conjunción coherente de este medio portador de ideas llamado escritura y desde hace tiempo, dice Roland Barthes, “toda escritura es un ejercicio de domesticación o repulsión frente a esa forma-objeto que el escritor encuentra fatalmente en su cambio, que necesita mirar, afrontar, asumir y que nunca puede destruirse a sí mismo como escritor”.<sup>12</sup>

### 3.2 ANTECEDENTES CONCEPTUALES

La historia nos marca los inicios de la expresión humana como manifestación de ideas con el propósito de influir en las personas, para Carlos González Alonso a pesar de que el acto de comunicación se dio desde muchos siglos antes, el primer intento por definir el proceso más elemental de este suceso se debe a Aristóteles hacia el año 300 a.C; para él lo importante es quién dice qué y a quién.

En la segunda mitad del siglo XI, durante el reinado de la dinastía Chang en Corea, un herrero llamado Pi Sheng descubrió cómo imitar la palabra escrita. La escritura y la impresión de caracteres, permitieron al hombre emplear plenamente su capacidad para expresarse, y propiciaron el encuentro de un sistema de codificación y de decodificación: la escritura. Pero el hombre no se conformó; había descubierto un nuevo mundo de posibilidades por explorar. Fue el frecuente golpear de los cuños en el papel y la tinta, lo que motivó que a finales del siglo XV se descubriera la imprenta.

El hombre al crear un sistema de comunicación físico, como la escritura, explora nuevos medios que permiten la interrelación de una manera más efectiva, además de crear la comunicación indirecta y unilateral, contraria a la comunicación directa y bilateral que se da cuando hay un intercambio de información de frente a frente con el emisor.

La prensa, en tanto medio de comunicación, es un productor de símbolos que exigen su interpretación. La prensa, tal como es conocida, es un caso especial de comunicación, donde el proceso de lectura abre la posibilidad de relación entre el medio y el receptor.

En el transcurso de la historia, a lo largo de los primeros siglos del periodismo, la opinión y la información construyen una unidad. No se puede determinar con precisión una trayectoria de evolución ni surgimiento de algún género periodístico en particular, además los fenómenos literarios y periodísticos presentan en cada país sus propias peculiaridades, de tal modo que algunos géneros de un país no existan en otros o existan con ciertas características propias, que les convierten en variantes de una raíz común.

“La opinión es en el periodismo su aliento”<sup>13</sup>, nos comenta Edgar Liñan. Aunque la realidad frente a la que se expresa el periodismo es múltiple y difícil de comprender en su amplitud. El periódico es una síntesis de ella, forma parte de la realidad y es, a su vez, una reflexión sobre lo mismo.

Es difícil pensar cuándo se originó la opinión, desde qué momento el periodista decidió de relatar hechos para comenzar a plasmar sus comentarios.

11. Ignacio Méndez Torres, *El lenguaje oral y escrito en la comunicación*, Limusa, México, 1994, p.147

12. Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, siglo XXI, México, 1989, pp. 12 y 14

13. Edgar Liñan, *Géneros Periodísticos: Interpretaciones de la realidad*, Ensayo, pp. 4 y 5

"El origen de la columna es relativo, los géneros, tanto literarios como periodísticos, no tienen fecha de nacimiento. Surgen como resultado de una evolución y resulta fácil identificarlos cuando ya han tomado cuerpo, pero muy difícil encontrar su origen con precisión".<sup>14</sup>

La atracción de la columna, no surge ahora, y para demostrarlo habría que mirar al pasado para poder descubrir, cómo fue su desarrollo y su evolución en el periodismo, hoy en día los columnistas se han vuelto más que periodistas, actores de periódico, ya que la fama los ha alcanzado de tal manera, que se alejan del anonimato publicando su fotografía en algunas ocasiones, y causando controversias.

Es preciso esclarecer las diferentes propuestas que el periódico ofrece, y la variedad que tiene en su forma de presentar la información y los comentarios.

Cada una de las formas periodísticas tiene peculiaridades en su manera de presentar y transmitir la información, el estilo es el rasgo distintivo del periodista, elabora su propio código, por eso basta leer algunas de sus columnas para familiarizarse con su lenguaje, y ubicarlo en escritos posteriores, como ejemplo vemos a Octavio Paz, José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis por citar algunos, del estilo depende el éxito del escritor. Por eso desde sus orígenes, el periodismo ha sido, antes que informador, un difusor de ideas, de críticas y reclamos, de observaciones y reflexiones a cerca de lo que sucede en la comunidad cercana y en los hábitos sociales distantes. El estilo del periodista es el que le da el toque distintivo, pero además le da el sentimiento propio del autor, es por eso que surge la columna, el autor quiere manifestarse y dejar de ser un narrador de hechos, para convertirse en un actor participante de ellos al dar su opinión.

La columna se origina como reacción frente a lo impersonal del periodismo informativo. Fue una manera de dar contrapunto de personalidad al reportaje objetivo de los periódicos. La columna sin firma y el uso de pseudónimos dio paso a la firma, una foto de columnista y quizá incluso a un elaborado y destacado encabezamiento para ella.

En el siglo XX la columna y otros géneros periodísticos tienen su cuna en el periodismo anglosajón norteamericano de finales del siglo XIX, y recibe su mayor impulso a partir de los años 20. Se han trazado las etapas del periodismo moderno, desde 1850 a 1973, etapas que se definen como de periodismo ideológico, (hasta la guerra de 1918), periodismo informativo (aparece en 1870) y continúa hasta la segunda guerra mundial, y periodismo de explicación (aparece desde 1945) como el tipo de labor periodística, más adecuada a la coyuntura política y técnica de la sociedad posterior a la mitad del siglo XX.

"En el siglo XIX la columna nació en Nueva York, y se difundió simultáneamente en diversas regiones del país durante el último cuarto del siglo pasado. "El Republicano", de Springfield, publicaba en 1872 algo muy parecido a una columna. Mientras Eugene Field engendró un tipo diferente con su "Sharps and Flats" (Sostenidos y Bemoles) en *Dayly News* (Chicago en 1890) y los años siguientes, al mismo tiempo en la costa occidental, Ambrose Bierce compilaba "Prattie" (Papelería) para el *Examiner* de San Francisco".<sup>15</sup>

Hasta 1870 y los años subsiguientes, los periódicos norteamericanos eran órgano de un solo individuo: su director. Los lectores hojeaban los ejemplares para ver lo que pensaban Benjamín Franklin o William Cullen Bryant, y no lo que pensaba la Gaceta de Pensylvania ni los *Evening Post* o *Times* de Nueva York sobre los asuntos públicos. El periodismo era personal en el sentido de que era más bien el director y no el periódico, el vocero de las ideas y de las opiniones. Pero cuando la industria periodística se convirtió en una empresa de grandes proporciones, su organización se fue haciendo compleja y se extendió al campo del comentario editorial, el director individual se encontró multiplicado en un elenco editorial, de tal forma que el lector no pudo ya identificar la fuente individual de las opiniones.

14. Fernando López Pan, *La columna periodística, Teoría y práctica*, Etnsa, p. 117

15. Fraser Bond, *Introducción al periodismo*, Limusa, p. 273

“La columna surge cuando se pasa del yo director propietario al nosotros del grupo editorial”.<sup>16</sup> Complementando esta idea están las palabras de Luisa Santamaría “la causa de este origen: los lectores de aquellas hojas anónimas, probablemente las consideraban frías e impersonales; carecían del calor y vigor del individuo. En consecuencia, dieron buena acogida de lo personal en el columnista, aún cuando al principio indicaba la paternalidad literaria sólo con sus iniciales”.<sup>17</sup> Con el tiempo, este género periodístico ha sido aceptado cada vez más por los lectores de los diarios. En la actualidad, debido al auge de los medios audiovisuales como elementos difusores de información, la prensa escrita ha rescatado a los columnistas, sobre todo los diarios de calidad, se han dedicado a desarrollar las columnas como forma de potenciar las señales de identidad del periódico.

16. Fernando López Pan, *op. cit.*, p. 117

17. Luisa Santamaría, *op. cit.*, p. 119

## CAPÍTULO IV Y TODOS DIJERON DE LA COLUMNA

*A diferencia de las noticias, las opiniones crecen en el futuro y se manifiestan por él.  
Edgar Liñán*

### 4.1 ESPECIFICACIONES ACERCA DE LA COLUMNA

La lectura se puede entender de diferentes formas, puede ser con fines recreativos, para informarse de diferentes acontecimientos y para ampliar el entendimiento de los involucrados en la estructura comunicativa.

La diversidad del mensaje periodístico abarca diferentes formas de estilo, la elaboración del mensaje o, lo que es lo mismo, la manera en que debe ser redactado para su perfecta y rápida comprensión por un público no determinado, heterogéneo y amplio, nos lleva al planteamiento de los géneros en el periodismo.

Tomando la clasificación del periódico impreso podemos encontrar cuatro diferentes elementos perfectamente separados entre sí: la noticia, comentarios o artículos que sirven para desarrollar determinadas ideas, fotografías y anuncios.

“Esta variedad de formas lingüísticas para redactar un mensaje y la elaboración del mensaje periodístico o, lo que es lo mismo, la forma en que deben ser redactados los mensajes para su perfecta y rápida comprensión por un público es lo que reconocemos con el nombre de géneros periodísticos”.<sup>18</sup>

Una de las formas periodísticas más importantes es la columna, en donde se puede exponer una opinión y no sólo narrar un hecho o acontecimiento para convertirlo en nota informativa.

Para acercarnos a la comprensión del mensaje como comentario, una disciplina como el periodismo no sólo permite sino que propicia la reflexión acerca de él de manera amplia y libre.

Para ubicar y reconocer plenamente la columna, debemos de concebir que la mayoría de los textos de opinión aparezcan condensados en la prensa escrita diaria en una sección especial dedicada a la opinión, a la que llamamos página editorial.

Además, podemos identificarla por la regularidad en que es publicada. Se considera la periodicidad de la prensa de forma cotidiana nombrándola *Diario*, por esta persistencia de expedición, la columna es publicada con regularidad en determinado espacio y tiempo. Reafirmando estas características que la distinguen de otros géneros.

“El género periodístico de la columna se caracteriza por su puntualidad consecuyente y por su autonomía interna de las publicaciones”.<sup>19</sup>

La importancia de las opiniones personales (comentarios) dentro de un periódico, da una importancia al autor, así como al editor, que es el que se encarga de escoger lo que va a salir publicado.

18. José Ignacio Armentia Vizcete y José María Caminos Marcel, *La información: redacción y estructuras*, Universidad del país Vasco, p. 104

19. Edgar Liñán, *op. cit.*, p. 35

Los comentarios y opiniones deben argumentarse, porque la credibilidad de éstos, se basan en otras ideas similares que las sostienen. La columna no contiene noticias, sino comentarios. Son explicaciones personales sobre acontecimientos ya publicados. En ocasiones incrementan, bajo la vista más o menos original del autor, la importancia de sucesos que pasaron casi irreflexivamente ante el lector. Y llegan a conclusiones que nadie sospecha.

La columna, tiene cualidades que la diferencian de los demás géneros, en ellas es donde se manifiesta la opinión de quien escribe y las fuentes de información particulares que regularmente el resto del periódico no maneja. Las columnas o comentarios firmados son manifestaciones peculiares del periodismo de opinión, como subgénero del artículo.

La columna también puede escribirse como crónica breve, como información de suplemento, como editorial y como ensayo, es una verdadera actividad editorial que cumple un cometido propio del ejercicio de opinión y en su nivel de profundidad análoga al editorial: explica las noticias, su alcance, sus consecuencias, y toma postura ante los datos que aporta la noticia, además es la máxima expresión del periodismo personal.

En los momentos actuales, la columna firmada goza de un gran prestigio en la prensa, puede aparecer también a lo largo del periódico, sobre todo en determinadas secciones o en la última página donde se ubican fundamentalmente algunas columnas escritas por periodistas expertos.

Debido a esta descripción se deduce que estamos ante un fenómeno más claramente literario que periodístico. Curiosamente, estos textos híbridos entre la opinión y la estricta creación literaria gozan hoy de enorme aceptación en todo el mundo.

Por esto, "el conocimiento a que convoca el periodismo no es uno solo. La variedad de temas y las diversas maneras de abordarlos acuerdan también sus distintas lecturas".<sup>20</sup>

No es el interés de la columna periodística llevar a cabo un proceso de aclarar significados, su acción informativa es proporcionar datos y comentarios para lograr que el peso de lo transmitido sea un factor más en la pugna política, principalmente.

El proceso de conocimiento de la columna periodística consiste en indagar en las fuentes exclusivas de los asuntos públicos y privados. Es una forma del conocimiento elemental y frágil, porque está sustentada en la palabra del informante. Pero no por ser su opinión es falsa, por el contrario, tiene que ser objetiva y subjetiva a la vez, por lo tanto debe fundamentarse con base en argumentos y una investigación exhaustiva.

Desde que la columna tomó forma, se ha debatido su tendencia hacia otros aspectos como su interés o sus lineamientos con el objetivo de encontrar el lado oscuro de sus repercusiones que se generan al producir determinados comentarios. No es el interés de la columna periodística llevar a cabo un proceso de aclarar significados; su acción informativa es proporcionar datos y comentarios para lograr que el peso de lo transmitido sea un factor más en la pugna política, principalmente.

Entonces puede decirse, que el comentario o columna en sus diferentes modalidades cumple un cometido informativo: explica las noticias, su alcance, sus circunstancias y sus consecuencias.

20. *Ibidem*, p. 7

## 4.2 DEFINICIONES DE LA COLUMNA

La columna es un espacio concedido al modo de cheques en blanco a escritores de indudable nombradía para que escriban de lo que quieran y como quieran, con la condición de que no se extralimiten del número de palabras previamente acordado y de que respalden con su firma las genialidades o las tonterías que decidan exponer en cada uno de los artículos.

El artículo o comentario es la exposición de ideas suscitadas a propósito de hechos que han sido noticias recientes, refiriéndose a la columna de opinión; es un dictamen que se especializa en relación con cualquier actividad humana que se presenta con cierta continuidad en el tiempo y sea capaz de atraer la atención de un número importante de lectores. El comentario (o columna) es un artículo razonado, orientador, analítico, valorativo, que enjuicia, según sea su finalidad; además las colaboraciones de los columnistas pueden ser de tono serio o ligero, formal o informal, objetivo o subjetivo, basada en los hechos o en la fantasía.

Por otro lado, la columna difunde y aporta datos (cifras, citas librescas, hechos, anécdotas, antecedentes, documentales) para apuntar su tesis en favor en contra de lo que se enjuicia.

“La redacción de estas columnas no presenta grandes dificultades, cualquier reportero que tenga buenas fuentes de información y este bien relacionado es capaz de escribirlas; otro factor importante es que el tema es libre, esto permite que el periodista se expanda en su labor comunicativa”.<sup>21</sup>

Una característica muy importante del artículo de opinión o comentario, es que siempre está firmado, aparece regularmente en la misma sección del periódico y tiene una presentación y extensión similar que comprende una o dos columnas; de ahí el nombre del género y de ahí también que el nombre de las personas que lo practican se llamen columnistas.

Un factor determinante en la columna es su multiplicidad y amplio contenido, que varía en éste y en su forma, y en él se interpreta, valora o explica un hecho o una idea actual, de especial trascendencia, según la comunicación del articulista. La columna, como artículo de opinión es un género periodístico que con una frecuencia determinada interpreta, analiza, valora y orienta al público respecto de sucesos noticiosos diversos.

La columna es uno de los géneros periodísticos con más libertad al escribir, ya que el tema puede variar e incluso puede haber varios temas ligados entre sí, eso depende de la maestría del periodista para poder conjuntarlos.

En la columna también es frecuente la exposición, la descripción y la narración, aunque no se puede ubicar en un modelo preestablecido, su formación es sencilla: una entrada interesante, un cuerpo que puede variar según el tipo de columna y forma discursiva que se necesite; y por último una conclusión, que también puede variar, según se trate de un relato, de un razonamiento, de varios comentarios o de una descripción.

21. María Julia Sierra Macedo, *Haciendo Periodismo*, Porrúa, p. 55



### 4.3 CLASIFICACIÓN DE LA COLUMNA

La columna, como género periodístico, se clasifica según la intención que persigue. Las formas de expresión periodística se dividen en: Informativos (informan, comunican, enteran); la noticia, la entrevista y el reportaje, los interpretativos (interpretan y opinan); el artículo de opinión, la columna y el editorial; y los híbridos, como la crónica.

Susana González Reyna hace la siguiente clasificación:

**La columna de opinión**, por su forma y tono serios, parece un artículo editorial; sin embargo, todos los juicios que en ella se expresan son responsabilidad del columnista, quien así lo acepta mediante su firma. A veces, se publican columnas de este tipo sin que lleven firma, de manera que sólo el carácter personal de los comentarios la distingue del artículo. Puede incluso no presentarse esta diferencia en el uso del lenguaje y sólo caracterizarse como columna por cualidades formales: título, periodicidad y espacios fijos.

**La columna de información**. Se le denomina de este modo a la columna en la cual predomina la información por sobre el comentario o éste se infiere por la manera en que el columnista trata la información. Él es quien ha trabajado el material para integrar la columna y, por lo mismo, es responsable de lo que escribe.

**La columna humorística**. Se escribe con el propósito de divertir y entretener a los lectores. Su temática es diversa y los comentarios se caracterizan por su ironía.

**La columna de personalidades**. El columnista se ocupa de todas las personalidades de la comunidad que destacan en algún momento o por algún motivo. Así, puede referirse a los funcionarios públicos, a los deportistas ganadores de un premio o a los artistas famosos. En suma, se ocupa de toda aquella persona que resulta interesante para sus lectores.

**La columna de "revoltillo"**. Esta columna es bastante frecuente. Está formada por una gran variedad de temas e incluye materiales diversos. Por ejemplo, el columnista comenta algún acontecimiento en tono ecitiorial, a renglón seguido cambia de tema e inserta poesía o un epigrama. Después hace otro comentario, con el mismo tono de un principio o con enfoque picaresco. En la columna revoltillo se pueden hacer otras muchas combinaciones.

Clasificación según Vicente Leñero y Carlos Marín:

**a) Columna informativa:** la que da a conocer varios hechos cuya trascendencia no los hace merecedores de un sitio independiente en la publicación. Sintetizadas, esas informaciones se presentan en bloque para dar cuenta de los principales acontecimientos de la semana o quincena, o para dividir por tema o especialidad, brevemente, asuntos de interés público.

**b) Columna de comentario:** la que ofrece informaciones de pequeños hechos, aspectos desconocidos de noticias o detalles curiosos de personajes y hechos, con la inclusión de comentarios a cargo del columnista, quien suele ser analítico, agudo, irónico, chispeante, festivo.

**c) Columna crítica o columna de reseña:** la que informa y comenta asuntos que requieren especialización. Las hay sobre distintas áreas del quehacer social pero las más representativas son las de libros, cine, arte, música y teatro.

#### 4.4 CARACTERÍSTICAS DE LA COLUMNA

“Característica esencial y única de la columna respecto de los otros géneros periodísticos: es el título fijo, la periodicidad y el espacio también fijos”.<sup>22</sup>

##### Características según Vicente Leñero y Carlos Marín:

**a) Brevedad de la columna y concisión:** Tratar los asuntos en pocas líneas. En la columna debe irse directamente a la sustancia del hecho noticioso o a su significación. Deben reducirse los elementos de información o juicio a lo esencial.

**b) Agilidad:** El hecho o el significado del hecho en pocas palabras; las indispensables. Uso de oraciones en su forma más simple: sujeto, verbo y complemento.

**c) Sencillez:** empleo de palabras que todos los lectores puedan entender, tomando en cuenta que en periodismo se escribe para el lector medio. Sin rebuscamiento y sin tratar de “hacer literatura”.

**d) Familiaridad:** El estilo de la columna del autor no debe ser necesariamente impersonal; se puede cultivar un tono familiar, cómplice con los lectores como si el columnista se dirigiera a un grupo de amigos.

Al paso del tiempo la columna va teniendo cambios, pero hay rasgos distintivos que se han quedado siempre, y los nuevos cambios se van complementando con los anteriores para enriquecerla. Vicente Leñero y Carlos Marín mencionan ciertas características para su especificación:

**a) Nombre fijo:** La columna tiene un título que la identifica. Puede ser título único, o estar secundado, cada vez, por una o más cabecillas enunciativas del tema o temas a desarrollar.

**b) Lugar fijo:** La columna aparece regularmente en el lugar que se le ha destinado dentro de una página, o cuando menos en la misma sección del órgano periodístico. Esta característica de presentación favorece la familiaridad que llega a establecerse entre lectores y columnistas.

**c) Periodicidad:** De acuerdo con los fines y características de cada publicación, se fijan a las distintas columnas una determinada periodicidad. Hay columnas diarias, terciadas y semanarias entre las más comunes.

**d) Autoría:** Existen columnas institucionales, es decir, suscritas por cada publicación, que se presentan sin firma. Estas columnas anónimas se limitan a dar informaciones breves, que no alcanzaron espacio para desarrollarse individual y más ampliamente.

**e) Presentación uniforme:** la presentación de la columna es diferente a la del resto de los textos que se publican en el mismo órgano periodístico, pero siempre es igual respecto a sí misma. Siempre tendrá la misma extensión, siempre en la misma página o sección, con el mismo tipo de letra, de tal modo que con solo verla el lector la reconozca.

**f) Estilo característico:** Dado que la columna es escrita siempre por el mismo autor resulta lógico que el estilo de redacción sea uniforme.

**g) Temas habituales:** La columna implica, por lo regular, una especialización periodística. Al periodista se le sugiere o el periodista elige una determinada clase de asuntos para abordar. Hay columnas sobre problemas políticos, asuntos internacionales, eventos deportivos, religiosos, artísticos, editoriales, etcétera.

22. Susana González Reyna, *op. cit.*, p. 98

**Susana González Reyna** además de considerar las características de publicación, menciona las características del contenido de la columna, así como su estructura:

**1. La columna** que se escribe mezclando la **información y los comentarios**.

**2. La columna de comentario**, que sólo usa la información para referirse al suceso, de manera que el artículo está compuesto por juicios del columnista.

**3. La columna** esencialmente **informativa**, pero que incluye algún comentario para lograr el efecto de opinión de todo el artículo.

Su estructura es sencilla; consta de tres partes: una entrada interesante, un cuerpo que puede variar de acuerdo con el tipo de **la columna** y con la forma discursiva que requiere; y una conclusión, que también es variable, según se trate de un relato, de un razonamiento, de varios comentarios o de una descripción. La estructura de **la columna** no puede ajustarse a un modelo preestablecido de género periodístico es el más personal y libre de todos.

Hay ocasiones en que puede haber confusión porque la columna también puede escribirse pues crónica breve, como información de suplemento, como editorial y como ensayo. Aunque con frecuencia pasa en las páginas editoriales donde se localizan algunas de ellas.

“La columna puede considerarse como una actividad editorializante realizada de modo regular por firma constante”.<sup>23</sup>

La columna es uno de los géneros más amplios e incluso tiene la oportunidad de que su contenido puede acercarse a la literatura, ya que el tema al poder ser libre puede abarcar este género sin desligarse de lo que es una columna. La columna periodística tiene las características propias de lo que es este género, pero en particular lo que escribe de José Emilio Pacheco en su **“Inventario”** tienden a convertirse en ensayos por la tendencia literaria a convertirlos en verdaderos textos literarios, es por eso que hemos nombrado a sus textos columna-ensayo, ya que sin perder su esencia periodística se transportan a la latitud literaria sin ningún problema.

Así que veremos en el siguiente capítulo como se clasifican los géneros literarios, y sus características más sobresalientes para entender las conclusiones expuestas arriba.

23. José Luis Martínez Albertos, *Curso General de Redacción Periodístico*, Paraninfo, p. 372

## CAPÍTULO 5 GÉNEROS LITERARIOS

*Los géneros literarios pueden considerarse como imperativos institucionales que se imponen al escritor y, a su vez, son impuesto por éste.*

**N. H Pearson**

### 5.1 DEFINICIÓN DE GÉNERO LITERARIO

Dentro de los tres géneros literarios: lírico, narrativo y dramático, la poesía se circunscribe dentro del género lírico (lo que se siente). Se presenta la realidad vista desde el sujeto, o sea, la visión íntima y personal del ser humano. A partir del Romanticismo lo frecuente es que esta visión subjetiva de la realidad sea la expresión del mundo íntimo del poeta. Sin embargo el autor puede atribuir esta visión interiorizada de la realidad a un sujeto diferente de él mismo, pero creado por él mismo. Tradicionalmente estas obras han estado escritas en verso y con frecuencia, pero no siempre, en primera persona. Actualmente hay textos escritos en prosa llamada poética, como *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez.

Conviene destacar que, aun cuando el lenguaje humano sea uno solo, el que se utiliza en la literatura difiere un poco del que se emplea cotidianamente; aunque el lenguaje literario no es algo sustancialmente diferente al común, sino el uso extraordinario que se hace del mismo, algo que aspira a ir más allá de la comunicación inmediata y práctica, algo que quiere trascender y perdurar, es profundamente personal. Pero no es una cosa diferente al común, es un uso diferente del mismo. No está formado por estructuras ajenas, exclusivas, sino por una actitud, una función distinta del mismo órgano.

En el lenguaje escrito, se procura evitar las incorrecciones como los vicios en que suele incurrir el lenguaje oral, tales como voces y giros empleados erróneamente, palabras que no concuerdan con los lineamientos establecidos por la ortografía, así como frases mal construidas gramaticalmente y el mal uso de la sintaxis.

El lenguaje literario se da en todos los niveles expresivos, desde la entonación hasta la semántica, pasando por la fonología, la morfosintaxis, el vocabulario. El lenguaje literario no está en el qué, sino en el cómo. El lenguaje poético es, además, una desviación del habla común; lo raro respecto a una norma, lo absurdo por contraste con el uso lógico de una lengua.

Los mensajes literarios se caracterizan por haber sido creados en función de sí mismos. En ellos la lengua es usada no para decir algo, sino para llamar la atención del receptor sobre cómo dice lo que dice.

El género literario se puede definir como una serie de relaciones establecidas por convención entre el plano de la expresión y el del contenido, y además entre los varios componentes que forman cada plano. Por ejemplo, la forma de la canción cortés (plano de la expresión) se asocia con una materia (plano del contenido) elevada (amorosa, política, moral, filosófica); por otro lado, dentro del plano de la expresión, la elección del esquema estrófico de la canción implica rimas bastante rebuscadas, el empleo de ciertos versos y no otros, la posibilidad de enlazar las estrofas con expedientes de tipo variado, un lenguaje sostenido dentro del plano del contenido, si se trata de una canción de amor, el personaje que dice yo es el poeta-amador, la dama será presentada incluso en sus rasgos físicos, según modelos que admiten pocas variaciones, las situaciones descritas serán de cierto tipo. El ejemplo aducido se presta bien a mostrar esta red de emociones, aunque existen obviamente muchos más elásticos. En cualquier caso, estas reglas, estén o no codificadas por los tratadistas, pueden obtenerse de los propios textos. Todo texto se inscribe idealmente en una categoría textual que lo hace reconocible de inmediato para una audiencia, a cuyas expectativas responde aquél. De

manera incluso más esquemática, lo mismo sucede con los géneros de la literatura popular y de masas, como la novela policiaca, la novela rosa, la pornográfica, etcétera.

Entendida en estos términos, la noción de género conserva su utilidad, incluso operativa, para el estudio y la teoría de la literatura y, de hecho no se considera una embarazosa reliquia de las poéticas normativas clásicas y renacentistas. Por el contrario, en el plano descriptivo es donde se verifica su utilidad, a condición de no quedar prisioneros de las etiquetas tradicionales, que definen sólo algunos géneros -tragedia, comedia, lírica, etc.-, y de resaltar los rasgos de los géneros individuales en cada época o movimiento literario. Por encima de todo, gracias a esta noción, se puede medir la innovación literaria. En literatura, lo nuevo suele introducirse mediante elaboración de algunos aspectos del género; por ejemplo, se suprimen ciertos elementos o se añaden otros nuevos o se prestan a géneros vecinos.

La definición que mejor se apega a mi investigación es que un género literario; es una forma particular de escribir lo que se siente a la cual podemos nombrar lírica. El estilo se relaciona con la forma en que se escribe, pero lo importante es que un género literario es una manera universal de concebir una escritura.

## 5.2 ESPECIFICACIÓN DE GÉNERO LITERARIO

El género literario no es un simple nombre, ya que la convención estética que crea una obra poética, da forma a su carácter. Los géneros literarios pueden considerarse como imperativos institucionales que se imponen al escritor, y a su vez son impuestos por éste. Milton sabía cuáles son las leyes de un verdadero poema épico, de una obra dramática, de un poema lírico, pero también sabía ajustar, distender, modificar las formas clásicas; sabía cristianizar y miltonizar la envidia. Así como en Sansón supo referir su historia personal a través de una leyenda popular hebrea tratada a modo de tragedia griega.

“El género literario es una institución, como lo es la Iglesia, la Universidad o el Estado. Existe como Institución. La teoría de los géneros literarios es un principio de orden: clasifica la literatura y la historia literaria por el tiempo o el lugar (época o lengua nacional), sino por tipos de organización o estructura específicamente literarias. Todo estudio crítico y valorativo a distinción del histórico, implica de algún modo la referencia a tales estructuras. Por ejemplo: el juicio sobre un determinado poema obliga a apelar a la propia experiencia y concepción total, descriptiva y normativa, de la poesía, aunque la concepción de la poesía va modificándose siempre con la experiencia y el envejecimiento de nuevos poemas”.<sup>24</sup>

¿Va implícito en una teoría de los géneros literarios el supuesto de que toda obra pertenece a un género? Esta cuestión no se plantea en ninguno de los estudios acreditados sobre este tema. Si tuviéramos que contestar por similitud con el mundo natural, tendríamos que responder en sentido afirmativo. Se podría ensayar toda una serie de nuevas formulaciones que hicieron resaltar nuestra cuestión con mayor nitidez. Los géneros no pueden permanecer fijos, cuando aparecen nuevas obras, nuestras categorías se desplazan, en rigor hay una clase característica de labor crítica que parece consistir en el descubrimiento y difusión de una nueva agrupación, de una nueva estructura de género. Los textos clásicos de teoría de los géneros son Aristóteles y Horacio. A partir de ellos consideramos la tragedia y la épica los géneros característicos (y los dos géneros mayores). Pero al menos a Aristóteles no se le ocultan otras distinciones de carácter más fundamental, como las que existen entre el drama, la épica y la lírica. En su mayor parte, la teoría literaria moderna se inclina a borrar la distinción entre prosa y poesía, y a dividir la literatura imaginativa en ficción (novela, cuento, épica), drama (sea en prosa o verso) y poesía (centrada en la poesía lírica).

24. René Wellek y Austin Warren, *Teoría Literaria*, Gredos, Madrid, 1985, p. 271

Ya en Platón y Aristóteles se distinguen los tres géneros mayores con arreglo al modo de imitación o representación de la poesía lírica: la persona del propio poeta; en la poesía épica (o narrativa) el poeta habla en primera persona, como narrador, y en parte hace hablar a sus personajes. Se han hecho ensayos para poner de manifiesto la naturaleza fundamental de estos tres géneros distribuyendo entre ellos las dimensiones del tiempo e incluso la morfología lingüística.

La lírica expresa el tiempo presente, mientras que la tragedia muestra el día del juicio del pasado del hombre, su carácter acumulado en su destino. La épica refleja el destino de una nación o raza llegando a ser una forzada identificación del drama con el pretérito y de la épica con el futuro.

En espíritu y en método, la interpretación ético-psicológica de la tragedia está muy lejos del intento de los formalistas rusos, que tratan de poner de manifiesto la correspondencia entre la estructura gramatical fija de la lengua y los géneros literarios. La lírica es la primera persona del singular del presente, en tanto que la épica es la tercera persona del pretérito, el yo del narrador épico se ve realmente desde el extremo como tercera persona.

En los estudios de los géneros fundamentales, de un lado los vinculan a la morfología lingüística y del otro a la última actitud del poeta ante el mundo, no prometen resultados objetivos, a pesar de su carácter sugestivo. Se puede poner en duda que estos tres géneros tengan ese carácter fundamental, incluso a modo de partes componentes que puedan combinarse de diversas maneras; pero constituye una dificultad el hecho de que en nuestra época el drama se asiente sobre una base distinta de la base de la épica (ficción, novela) y de la lírica.

Para Aristóteles y los griegos, la épica era objeto de representación pública, o al menos oral como en Homero, de quien su poesía era recitada por rapsodas como Ión. La poesía elegíaca y yámbica tenía acompañamiento de flauta; y la poesía mélica, de lira. Hoy en día, lo más común es que los poemas y novelas se lean personalmente y sólo con la vista.

Pero el drama sigue siendo, como entre los griegos, un arte mixto, que sin duda es primordialmente literario, pero que implica también "espectáculo", en donde se hace uso de la habilidad de los actores y el director de escena. Se elude esta dificultad reduciendo los tres géneros a su común carácter literario, ¿cómo se establecería la distinción entre obra dramática y cuento?

"En el cuento norteamericano reciente se aspira a la objetividad de la obra dramática, al puro diálogo. Pero la novela tradicional, al igual que la épica, mezcla el diálogo o presentación directa con la narración. En rigor algunos escritores constructores de escalas genéricas consideraban la épica como el más elevado de los géneros, en parte por incluir a todos los demás. Si la épica y la novela son formas compuestas, entonces en los géneros fundamentales hemos de desglosar sus partes componentes, clasificándolas en 'narración directa' y 'narración mediante diálogo' (drama no representado) y en tal caso, nuestros tres géneros fundamentales pasan a ser narración, diálogo y canción. Así reducidos, purificados, fijados".<sup>25</sup>

Pasemos de esos géneros fundamentales; poesía, ficción y teatro a los que podrían considerarse sus subdivisiones. El género se entiende como agrupación de obras literarias basadas teóricamente tanto en la forma exterior (metro o estructura específicos) como en el interior (actitud, tono, propósito; dicho más toscamente: tema y público).

A veces se produce un instructivo desplazamiento: tanto en la poesía inglesa como en los arquetipos griegos y romanos, la elegía arranca con el dístico elegíaco; no obstante, los antiguos poetas elegíacos no se limitaban a lamentarse por los muertos.

25. *Ibidem.*, pág. 275

Sería permitida la inclinación a desentenderse de la historia de los géneros después del siglo XVIII, aduciendo como razón el hecho de que las exigencias formales y las pautas estructurales reiterativas se han extinguido a su mayor parte. Esta vacilación se repite en los estudios franceses y alemanes sobre el género, acompañada por la idea de que el siglo comprendido entre 1840 y 1940 constituye probablemente un período literario anómalo y que en el futuro volveremos sin duda a una literatura más atendida a los géneros. El concepto de género cambia en el siglo XIX y no menos la práctica de componer en un determinado género desaparece. Con el crecimiento del público lector en el mismo siglo nacen más géneros, y con la mayor rapidez de difusión debido a lo barato de la imprenta, éstos más efímeros o pasan por transiciones más rápidas. En nuestro siglo, el término "género" presenta la misma dificultad que el de "período". Tenemos conciencia de los rápidos cambios que se producen en la moda literaria; una nueva generación literaria cada diez años, más que cada cincuenta.

"Todo el que se interese por la teoría de los géneros debe cuidar de no confundir las diferencias distintivas de la teoría "clásica" y la de la teoría moderna. La teoría clásica es normativa y perceptiva, aunque sus reglas no lo son. La teoría clásica no sólo cree que un género difiere de otro, tanto por naturaleza como en jerarquía, sino también que hay que tenerlos separados, que no se deben mezclar. Tal es la famosa doctrina de la pureza del género. Aunque nunca se desarrolló con consecuencia rigurosa, implicaba un verdadero principio estético (no simplemente un conjunto de distinciones de casta): la apelación a una rígida unidad de tono, a una pureza y sencillez estilizadas, a la concentración en una sola emoción (terror o hilaridad) así como en un solo asunto o tema".<sup>26</sup>

Cada clase de arte tiene sus posibilidades propias y entraña un placer propio. ¿Por qué a de tratar la poesía de ser "pintoresca" o "musical" o la música de referir un cuento o describir una escena? Aplicando en tal sentido el principio de pureza estética, llegamos a la conclusión de que una sinfonía es más pura que una ópera o que un oratorio (que es tanto coral como orquestal), pero que un cuarteto de cuerda es más puro todavía, ya que sólo hace uso de los coros orquestales, dejando a un lado los instrumentos de viento, el metal y los instrumentos de percusión.

La teoría clásica también tenía su diferenciación social de los géneros. La épica y la tragedia tratan de asuntos de reyes y nobles; la comedia, de los de la clase media (la ciudad, la burguesía); la sátira y la farsa, los de la gente común, y en la clasificación en la separación de estilos y dicciones en elevados, medios y bajos.

La teoría clásica tenía también su jerarquía de géneros, en donde no sólo eran igualmente importantes los elementos del rango de los personajes y el estilo, sino también la duración, la extensión y la seriedad de tono.

"El clasicismo no toleraba otros sistemas, géneros, formas estéticas, y en rigor no tenía conciencia de ellos. En vez de reconocer la catedral gótica como forma una forma más compleja que el tiempo griego, no encontraba en ella más que una cosa amorfa, carácter informe; así con los géneros. Toda cultura tiene sus géneros; la china, la árabe, la irlandesa; así mismo hay géneros primitivos orales. La literatura medieval abundaba en géneros: no hay por qué defender el carácter definitivo de los géneros grecorromanos, ni tampoco en su forma grecorromana la doctrina de la pureza de los géneros, que remite a una clase de criterio estético".<sup>27</sup>

La moderna teoría de los géneros es manifiestamente descriptiva. No limita el número de los posibles géneros ni dicta reglas a los autores. Supone que los géneros tradicionales pueden mezclarse y producir un nuevo género (como por ejemplo la tragicomedia) ve que los géneros pueden construirse sobre la base de la exclusividad, de la complejidad o de la riqueza.

26. *Ibidem.*, p. 279

27. *Ibidem.*, p. 279

Lo mismo que la pureza de género por acumulación, así como la pureza de género por reducción, se recalca la distinción entre género y género, lo importante de cada genio original y de cada obra de arte, es hallar el común denominador de los géneros, los artificios y propósitos literarios que comparten. El placer que se encuentra en una obra literaria está compuesto por dos sensaciones: la de novedad y la de conocer algo. Uno de los valores evidentes del estudio de los géneros es precisamente el hecho de que llame la atención sobre el desenvolvimiento interno de la literatura, lo que se llama "genética literaria". Sean cuales fueren las relaciones de la literatura con otras esferas de valor, las obras sufren la influencia de otras obras; las obras imitan, parodian, transforman otras obras, y no sólo en el caso de las que siguen en estricta sucesión cronológica. Para definir los géneros modernos, lo mejor que probablemente cabe hacer es partir de una determinada obra o autor que haya ejercido influencia profunda y buscar sus reverberaciones: la repercusión literaria de Eliot, Proust y Kafka.

### 5.3 FIGURAS LITERARIAS

Las figuras que frecuentemente se utilizan en el lenguaje literario son:

**a) Prosopopeya:** es la figura del discurso que permite personificar animales o cosas, ó atribuir cualidades de los seres vivos a los seres inanimados.

**b) Hipérbole:** figura que consiste en aumentar o disminuir excesivamente la verdad de lo que se habla.

**c) Epíteto:** adjetivo que modifica un sustantivo estilístico y afectivo-expresivo para caracterizarlo. Dándole más gracia y energía.

**d) Imagen:** es una forma de estímulo visual que se despierta en el lector, a través de detalles, sensaciones táctiles, olfativas, visuales, gustativas o auditivas, va dirigida a la memoria y la imaginación.

**e) Comparación:** consiste en confrontar dos cosas esencialmente distintas, pero que tienen un rasgo común.

**f) Metáfora:** es una comparación a la que le falta la conexión (la palabra como). Aunque no las una un puente a las dos partes, se sobrentienden.

**g) Sinécdoque:** Proporciona el significado completo de algo a través de sus partes; la parte o el todo elegido serán lo más cargado de sentido connotativo.

**h) Metonimia:** Esta figura relaciona a través del efecto la causa o a través de la causa el efecto.

Estas figuras son de gran ayuda a la hora de la interpretación del mensaje, o del discurso de los poemas. Y sólo con base en ellas se puede entender los significados ocultos que los poetas nos tratan de explicar. El éxito del entendimiento y comunicación está basado en la buena decodificación que el receptor haga de lo que el emisor codificó para él.



## 5.4 DENOTACIÓN Y CONNOTACIÓN

Cuando usamos el lenguaje en sentido directo, es decir que a cada palabra le damos un solo significado, estamos frente a la denotación; pero cuando a una palabra le atribuimos más de un significado ya entramos en el terreno de la connotación.

En la función poética se manejan simultáneamente los dos lenguajes; cuando se dice las cosas en un sentido recto (denotativo), cuando se utiliza el sentido indirecto, valiéndose de figuras literarias.

Cuando se utiliza la función referencial, se emplean las palabras con su sentido exacto, aquél que aparece en los diccionarios. Se busca que las voces no den lugar a confusiones ya que se están utilizando con un significado preciso. El contenido exacto, intelectual del vocablo, constituye su valor denotativo.

La connotación es una forma de usar las palabras con un segundo (o tercer) significado diferente del que se encuentra en los diccionarios. Este significado es subjetivo, y varía según el contenido del texto en el que se use o los estados de ánimo del que lo emplea (emisor) o del que lo interpreta (receptor). Por eso la connotación se une a la función poética o estética.

Es en el siguiente capítulo donde podemos encontrar los elementos más próximos a la interpretación y decodificación de las columnas de José Emilio Pacheco (en el "Inventario" de la revista *Proceso*), y su relación con sus poesías. El significado denotativo de sus textos periodísticos, que no ocultan, que tienen un sentido exacto de utilizar las palabras, un sentido recto, y el sentido connotativo de sus poesías, las dos hablan de lo mismo, pero de diferentes maneras, la columna es clara y precisa, objetiva. La poesía es subjetiva, ese segundo significado, lleno de figuras retóricas, que adornan y ocultan el significado. Pero las dos comunican lo que el emisor quiere, las dos son espíritu, porque el periodista y el poeta se unen para comunicar al mundo, la palabra esencial.

## CAPÍTULO 6 EN UN PRINCIPIO LA LITERATURA EXISTIÓ

*La utilidad de la poesía se sigue  
de su naturaleza: todo objeto  
o clase de objetos se utiliza del  
modo más eficaz y racional para  
aquello que es, o que es  
fundamentalmente  
Wellek y Warren*

### 6.1 TEORÍA LITERARIA

La literatura, es todo aquello que está en letra de molde. La historia misma fue escrita con palabras. Los estudios literarios son idénticos a la historia de la civilización. Tales estudios sólo son literarios en cuanto se ocupan de materiales impresos o escritos, que forzosamente constituyen la fuente primaria de la mayor parte de la historia.

Otra manera de definir la literatura es circunscribirlas a las grandes obras, obras que, sea cual fuere el asunto, son notables por su forma o expresión literaria. En este caso, es el valor y el criterio estético, que se une a la altura intelectual general. Dentro de la poesía lírica, del drama y de la novela, las grandes obras se eligen con criterio estético; otros libros se estiman particularmente por su fama o por su grandeza intelectual, aunada a un valor estético de clase más limitada: estilo, composición y fuerza general de representación son las características que generalmente suelen tenerse en cuenta. Ello constituye un modo común de distinguir o de hablar de literatura.

Cuando más adecuado parece el término "literatura" es cuando se circunscribe al arte de la literatura imaginativa, a la literatura de fantasía. Al emplear este término se plantean ciertas dificultades; pero las posibles alternativas que tiene en inglés, como novela, poesía, ficción, están hipotecadas por significados más estrictos, o bien, como letras, "bellas letras" "buenas letras" o "literatura imaginativa", son torpes e inducen a error. Una de las objeciones que se hacen al término "literatura" es que sugiera su limitación a la literatura escrita o impresa; porque es común que toda concepción lógica y estética ha de comprender la "literatura oral".

El modo más sencillo de resolver la cuestión es deslindar el uso especial que se hace del lenguaje en el material de la literatura, pero éste no es simple materia inerte, como la piedra, sino herencia cultural de un grupo lingüístico.

Las distinciones principales han de establecerse entre el uso literario, el uso corriente y el uso científico del lenguaje.

"El problema entre el lenguaje literario y lenguaje cotidiano es crucial y nada sencillo en la práctica, ya que la literatura, a diferencia de las demás artes no tiene medio expresivo propio, y existen indudablemente formas mixtas y sutiles transiciones. Es bastante fácil distinguir entre el lenguaje de la ciencia y de la literatura. Sin embargo, no basta la simple contraposición entre "pensamiento" y "emoción" o "sentimiento".<sup>28</sup>

28. René Wellek y Austin Warren, *Teoría Literaria*, Gredos, Madrid, 1985, pág. 30

La literatura contiene pensamiento y lenguaje emocional. El lenguaje científico ideal es puramente denotativo: tiende a una correspondencia recíproca entre signo y cosa designada.

El signo es arbitrario, por lo que puede ser sustituido por signos equivalentes. El signo es transparente porque sin llamar la atención de sí mismo, nos remite de un modo inequívoco a lo que designa; el lenguaje literario suele ser deficiente en ciertos aspectos en comparación con el texto científico.

Un claro ejemplo de estas aseveraciones son las primeras estrofas del poema "En estas circunstancias" de Pacheco:

*Pertenezco a una era fugitiva, mundo que se deshace entre mis ojos.  
Piso una tierra firme que vientos y mareas erosionaron antes de que  
pudieran levantar su inventario.  
Atrás quedan las ruinas cuyo esplendor mis ojos nunca vieron.  
Ciudades comidas por la selva, piedras mohosas en las que no  
Me reconozco.*<sup>29</sup>

En este poema el plano denotativo del lenguaje literario abunda en ambigüedades; como cualquier otro lenguaje histórico, está lleno de categorías arbitrarias o irracionales, pero el género gramatical, es sumamente "connotativo". El lenguaje literario es expresivo, tiene la actitud del que escribe, y no declara o expresa simplemente lo que dice, sino que quiere influir en la actitud del lector para, persuadirle y hacerle cambiar. Además el lenguaje literario hace hincapié en el signo mismo, en el simbolismo fónico de la palabra. Para llamar la atención sobre él se han inventado técnicas de todas clases, como el metro, la alineación y las escalas fónicas.

El lenguaje literario está más inserto en la estructura histórica del lenguaje. Subraya la conciencia, al darse cuenta del signo mismo, tiene su lado expresivo y pragmático, lado que el lenguaje científico reduce.

"Es más difícil establecer la distinción entre lenguaje corriente o cotidiano y lenguaje literario. El lenguaje corriente no es un concepto uniforme: comprende también la conversación, el estilo comercial, la fraseología oficial, el lenguaje de la religión y la jerga de estudiantes".<sup>30</sup>

El lenguaje tiene también su expresión expresiva, aunque esta varía desde una desvaída comunicación oficial a la súplica apasionada provocada por un momento de crisis emotiva.

El lenguaje cotidiano rebose en irracionalidades y cambios contextuales del lenguaje histórico, aunque hay momentos en que tiende a alcanzar casi la precisión de la definición científica. Sólo en ocasiones hay conciencia de los signos mismos en el habla cotidiana. Pero esta conciencia aparece en el simbolismo fónico de nombres y acciones. El lenguaje cotidiano quiere conseguir resultados, influir en actos y actitudes.

En la obra subjetiva de un poeta se nos manifiesta una personalidad mucho más coherente y totalizadora que la que vemos en las personas comúnmente.

Ciertos tipos de poesía suelen emplear la paradoja, la ambigüedad, el cambio contextual del significado e incluso la asociación irracional de categorías gramaticales, como el género o el tiempo.

29. José Emilio Pacheco, *Tarde o Temprano*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000. Todas las poesías y fragmentos de poesía que posteriormente serán citadas, pertenecen a la misma fuente.

30. René Wellek, y Austin Warren, *Teoría Literaria*, Gredos, Madrid, 1985, p. 37

El lenguaje poético organiza y tensa los recursos del lenguaje cotidiano y quiere despertar nuestra conciencia y provocar nuestra atención.

En el poema "Envejecer" se manifiestan estas ideas:

*Sobre tu rostro  
crecerá otra cara  
de cada surco en que la edad  
madura  
y luego se consume  
y te enmascara  
y hace que brote  
tu caricatura.*

Lo cotidiano y sencillo es lo más profundo cuando las palabras se entrelazan de una manera correcta para expresar lo más internamente posible el sentir del poeta.

Lo que se manifiesta en la novela, en una poesía o en un drama no son ideas literalmente ciertas; no son proposiciones lógicas. Hasta en la lírica subjetiva; el "yo" poeta en un "yo" ficticio dramático.

Si en poesía tuviéramos que figurarnos mentalmente todas las metáforas, quedaríamos completamente perplejos y confusos. Aunque hay lectores dados a figuraciones y hay pasajes en literatura en que parece que el texto las pide, la cuestión psicológica no debe confundirse con el análisis de los artificios simbólicos del poeta; que son en la mayor parte, organización de procesos mentales que también se operan al margen de la literatura. La metáfora está latente en gran parte de nuestro lenguaje cotidiano y se manifiesta en la jerga y los adagios populares.

La poesía nos hace revivir el carácter metafórico del lenguaje y nos hace conscientes de él, de la misma manera que utiliza los símbolos y mitos de diferentes civilizaciones, clásica, germana, céltica y cristiana.

Las distinciones entre literatura y no literatura tales como organización, expresión personal, realización y utilización del vehículo expresivo (alta de propósito práctico y carácter ficticio de fantasía, son repeticiones, dentro del marco de análisis semántico, de términos estéticos centenarios como unidad en la variedad, contemplación desinteresada, distancia estética, construcción e invención, imaginación y creación. Cada uno de estos términos describe un aspecto de la obra literaria, un rasgo característico de sus direcciones semánticas, como en el poema: "Autoanálisis"

*He cometido un error fatal  
-- lo peor de todo  
es que no sé cuál.*

Fondo y forma son términos empleados en sentidos distintos, para que yuxtapuestos sirvan, lo que hacen es dicotomizar la obra de arte. El análisis moderno de la obra de arte ha de empezar por cuestiones más complejas al modo de ser de un sistema de estratos.

## 6.2 FUNCIÓN DE LA LITERATURA

En todo estudio la naturaleza y la función de la literatura han de relacionarse. La utilidad de la poesía radica en la naturaleza; todo objeto o clase de objetos se utiliza de modo eficaz y racional para aquello que es, o que es fundamentalmente. La naturaleza de un objeto emana de su utilidad, de lo que sirve y de la misma manera es por eso a lo que sirve.

Hay algún cambio en la historia de la concepción sobre la naturaleza y función de la literatura. Ya Platón hablaba de la disputa entre poetas y filósofos como de cosa antigua. Sin embargo, la diferencia introducida a fines del siglo XIX por doctrinas de "el arte por el arte" o por otras más recientes de poesía "pura"; donde se tomaba a la poesía como instrumento de edificación, en donde la poesía deleita al enseñar o enseña y deleita.

La lectura de una historia de la estética o de la poética, deja la impresión de que la esencia y la función de la literatura, en cuanto a términos conceptuales generales, para compararlas y contrastarlas con otros quehaceres y otros valores humanos, no han cambiado fundamentalmente. La historia de la estética se podría resumir como una dialéctica en que la tesis y antítesis es lo dulce y lo útil de la función de la literatura. El concepto de que la poesía es deleite, se contrapone al concepto de que la poesía es instrucción. Al concepto de que toda poesía es o debe ser sonido e imagen puros, sin referencia al mundo de las emociones humanas. Las tesis contrapuestas revisten su versión más sutil en las concepciones para las que el arte es "juego" y es "trabajo" (el artificio de la ficción, la obra de arte). No se puede tomar ninguna de las dos concepciones aisladamente; en el poema "Casida" de Pacheco se consolidan estas palabras:

*Alrededor del alba  
despiertan las campanas.  
sonoro temporal que se difunde y vibra  
en las últimas bóvedas  
de la noche, en el aire  
que la luz reconquista.  
Vuelan como palmas los instantes  
y otra vez  
cae el silencio.*

"Cuando una obra literaria funciona bien, las dos notas de placer y de utilidad deben de coexistir y fundirse. El placer de la literatura es un placer superior, por ser placer de una clase superior de actividad; la utilidad, la seriedad y el carácter instintivo, es una seriedad placentera y no es la seriedad de un placer que hay que cumplir o de una lección que hay que aprender, sino una seriedad estética, de aplicar el concepto con mayor generalidad".<sup>31</sup>

El espíritu literario puede tener la pretensión de descubrir la verdad en una era científica; pero éste es simplemente el espíritu no especializado, diletante, propio de épocas precientíficas, que trata de subsistir y se aprovecha de su palabra fácil para crear la impresión de que está expresando las verdades realmente importantes.

La verdad en literatura es lo mismo que la verdad fuera de la literatura, es decir, conocimiento sistemático y susceptible de verificación objetiva. Es difícil trazar una línea divisoria entre modos de entender la poesía como realización de lo dado y modos de entenderla como institución artística.

31. *Idem.* p. 39

El artista nos recuerda lo que habíamos dejado de percibir, o nos percatamos de lo que no habíamos visto, aunque siempre estaba ahí, como el poema "Árbol entre dos muros" que ejemplifica este argumento:

*Sitiado entre dos noches  
el día alza su espada de claridad,  
hace vibrar al esplendor del mundo,  
brilla en el paso del reloj al minuto.*

*Mientras avanza el día se devora.  
Y cuando llega ante la puerta roja  
arde su luz, su don su llama  
y derriba a los ojos de sus reinos hipnóticos.*

*Ante el día calcinado dejo caer tu nombre:  
Haz de letras hurafñas,  
Isla en llamas que brota y se destruye.*

*Es media noche a la mitad del siglo.  
Todo es el huracán y el viento en fuga.  
Todo nos interroga y recrimina.  
Pero nada responde,  
Nada persiste contra el fluir del día.*

*Atrás el tiempo lucha contra el cielo.  
Agua y musgo devoran las señales,  
navegación inmóvil de la savia,  
murc de nuestras sombras enlazadas,  
hoguera que se abisma en sus rescoldos.*

*Al centro de la noche todo acaba,  
dura lo que el relámpago  
y lo sepulta el trueno en su rezongo.*

Los esteticistas titubean en rechazar "la verdad" como propiedad y criterio de arte: por una parte, es un término honorífico, y registramos nuestro respeto serio por el arte, nuestra aprehensión del arte como de los valores supremos; por otro lado, no se puede tomar la idea de que si el arte no es verdadero, es mentira. La literatura de fantasía es ficción, una artística, verbal imitación de la vida. Lo contrario de ficción no es la verdad, sino hechos o la existencia en el tiempo y el espacio. Los hechos son más extraños a la literatura, entre las artes, la literatura en particular parece también tener pretensión de la verdad, por la concepción del mundo, que toda obra dotada de cohesión artística posee. El filósofo o el crítico han de considerar más verdaderas algunas de estas concepciones que otras. La verdad de la literatura, es la verdad que se contiene en la literatura, es decir la filosofía, que en forma conceptual y sistemática, existe fuera de la literatura, pero que puede aplicarse a la literatura, o que ésta pueda ilustrar o incorporar. La cuestión relativa a la función de la literatura tiene una larga historia, que en el mundo occidental va de Platón hasta nuestros días.

“Para los lectores la literatura ni estimula ni debe estimular las emociones. Las emociones representadas en literatura no son las mismas que las emociones de la vida real ni para el escritor ni para el lector; son recordadas tranquilamente: están expresadas, liberadas por análisis; son las sensaciones de las emociones, las percepciones de las emociones”.<sup>32</sup>

Los métodos de estudio de la literatura más extendidos y florecientes se preocupan de su marco, de su medio ambiente, de sus causas externas. Estos métodos extrínsecos no se circunscriben al estudio de la literatura del pasado, sino que se aplican asimismo a la contemporánea. De aquí que el término histórico deba reservarse en rigor para aquel estudio de la literatura que fundamentalmente atiende a su evolución en el tiempo, sintiendo así preocupación cardinal por el problema de la historia.

Aunque el estudio extrínseco puede encaminarse simplemente a interpretar la literatura a la luz de su contexto social y de sus antecedentes, en la mayoría de los casos se convierte en explicación causal, pretendiendo dar razón de la literatura, explicarla, por último, reducirla a sus orígenes. En el fragmento del poema “La ciudad en estos años cambió tanto” lo podemos comprobar:

*La ciudad en estos años cambió tanto  
que ya no es mi ciudad, su resonancia  
de bóvedas en ecos. Y sus pasos  
ya nunca volverán.  
Ecos pasos recuerdos destrucciones.  
Todo se aleja ya. Presencia tuya,  
hueca memoria resonando en vano,  
lugares devastados, yermos, ruinas,  
donde te vi por último, en la noche  
de un ayer que me espera en las mañanas,  
de otro futuro que paso a la historia,  
del hoy continuo en que te estoy perdiendo.*

Cabe afirmar que toda la historia y todos los factores ambientales contribuyen a la formación de una obra de arte, pero los problemas propiamente dichos empiezan cuando valoramos, comparamos y aislamos los distintos factores que determinan la obra de arte. La mayoría de los estudiosos tratan de aislar una determinada serie de acciones y creaciones humanas y de atribuir sólo a ella una influencia determinante de la obra literaria. Hay un grupo de estudiosos que considera a la literatura principalmente como producto de un creador individual, suponiendo que la literatura debe estudiarse a través de la biografía y la psicología del autor.

Otra corriente busca los principales factores determinantes de la creación literaria en la vida institucional del hombre en las condiciones económicas, sociales y políticas; otro grupo trata de hallar la explicación causal del espíritu humano, como la historia de las ideas, de la teología y de las demás artes. Hay por último, un grupo de estudiosos que tratan de explicar la literatura en función de una quinta esencia espiritual de la época, de un ambiente intelectual o clima de opinión, de alguna fuerza unitaria extraída mayormente de las características de las demás artes.

Estos defensores del acceso extrínseco varían en el rigor con que aplican a su estudio métodos causales deterministas y por lo tanto, en las pretensiones que formulan para el éxito de su método.

32. *Ibidem.*, p. 91

Los más determinantes suelen ser los que creen en la casualidad social. Muchos estudiosos utilizan estos métodos que tienen pretensiones mucho más modestas. Por lo común, sólo tratan de establecer un cierto grado de relación entre la obra de arte y su ambiente y antecedentes, suponiendo que alguna luz emanará de tal conocimiento, aunque acaso se les escape completamente la aplicación precisa de tales relaciones. Estos defensores más modestos parecen más avisados, que la explicación causal, a buen seguro, un método cuyo valor se ha exagerado mucho en el estudio de la literatura, y con igual seguridad cabe afirmar que nunca puede zanjar los problemas críticos de análisis y valoración. Entre los distintos métodos informados por el criterio de la casualidad resulta preferible la explicación de la obra de arte en función del encuadre total, ya que es manifiestamente imposible reducir la literatura al efecto de una sola. Clara muestra de estas palabras es el poema de "Perra en la tierra":

*La manada de perros sigue a la perra  
por las calles inhabitables de México.  
Perros muy sucios, cojitranco y tuertos, malheridos  
y cubiertos de llagas supurantes.  
Condenados a muerte  
Y por lo pronto al hambre y la enjambra.  
Algunos cargan  
signos de antigua penitencia a unos amos  
que los perdieron o los expulsaron.  
Y mientras alguien se decide a matarlos  
siguen los perros a la perra.  
La huelen todos, se consultan, se existen  
con su aroma de perra.  
Le dan menudos y lascivos mordiscos.  
La montan  
uno por uno en ordenada sucesión.  
No hay orgía  
sino una ceremonia sagrada  
en estas condiciones más que hostiles:  
los que se ríen,  
los que apedrean a los fornicantes,  
celosos  
del placer que electriza las vulnerables pelambres  
y de la llama seminal encendida  
en la orgásmica vulva de la perra.*

*La perra-diosa,  
la hembra eterna que lleva  
en su ajetreado como las galaxias, el peso  
del universo que se expande sin tregua  
Por un segundo ella es el centro de todo.  
Es la materia que no cesa. Es el templo  
De este placer sin posesión ni mañana  
Que durará mientras subsista este punto,  
Esta molécula de esplendor y miseria,  
Átomo errante que llamamos la tierra.*



### 6.3 LITERATURA BIOGRÁFICA

Lo más importante de una obra de arte es su creador, el autor; por eso la explicación literaria en función de la personalidad y vida del escritor es uno de los métodos más antiguos y cultivados de estudio de la literatura. La biografía puede juzgarse con relación a la luz que arroja sobre la obra poética; pero ésta no es justificación para el estudio del hombre de genio, de su desenvolvimiento moral, intelectual y emocional, que reviste interés intrínseco propio; podemos también entender a la biografía como aportación de materiales para el estudio sistemático de la psicología del poeta y del proceso poético.

“La biografía explica e ilustra el producto efectivo de la poesía; además se desplaza el interés intrínseco de la biografía al foco de atención de la personalidad humana; por último biografía es un conjunto de materiales para una ciencia o futura ciencia: la psicología de la creación artística.

La biografía es un antiguo género literario, es cronología y lógicamente una parte de la historiografía. La biografía no establece distinción metodológica entre un estadista, un poeta, un arquitecto, un abogado y un hombre que no intervenga en la vida pública”.<sup>33</sup>

Un ejemplo es la poesía “Despedida”

#### *Fracasé*

*Pero en manera alguna pido perdón o indulgencia:  
Eso me pasa por intentar lo imposible.*

Y no es poco certera la vida del poeta con relación a una vida cualquiera, por insignificante que sea, revestiría interés si se refiere verazmente. A los ojos de un biógrafo, el poeta es simplemente otro hombre cuyo desenvolvimiento moral e intelectual, carrera social y vida emocional pueden reconstruirse y valorarse por referencia a normas aprendidas, por lo común, de algún sistema ético o código de moral. Sus escritos pueden aparecer como acontecimientos análogos a los que se producen en la vida de cualquier hombre activo.

Es importante establecer dos preguntas, para entender por qué es importante la biografía literaria: ¿hasta qué punto está justificado el biógrafo cuando utiliza para sus fines los testimonios constituidos? y ¿hasta qué punto tienen aplicación e importan los resultados allegados por la biografía literaria para entender las obras mismas?

Hemos de distinguir dos edades del hombre, y por lo tanto dos posibles soluciones. Para la mayor parte de los primeros tiempos de la literatura se carece de documentos privados en que el biógrafo pueda buscar. Sólo disponemos de documentos públicos, partidas de conocimiento, certificados de matrimonio, pleitos, y luego del testimonio constituido por las obras mismas. La relación que existe entre la vida privada y la obra no es una simple relación de causa y efecto. Las circunstancias han cambiado, porque los poetas se han vuelto conscientes de sí mismos, han pensado en sí mismos viviendo a los ojos de la posteridad, llamando la atención de los contemporáneos.

Un ejemplo es el poema “Comerse al mundo”:

*En las bancas del parque cerca del río  
desde la edad tercera observamos atónitos  
cómo se dejan caer sobre la ciudad entre el sexual aire húmedo  
las parejas de jóvenes, la novísima y ávida  
generación que nació para el día de gozo y copula  
bajo su aspera música alada y despliega  
su carnaval de amor rápido.*

33. *Ibidem*, p. 94

*Qué armonía y plenitud tienen los cuerpos dorados,  
vibrantes en un segundo de dicha orgásmica.  
Vienen a lo que vienen.  
Ellos sí de verdad llegaron para comerse al mundo.*

*Luego obedecerán a la sombría esclavitud del trabajo,  
al sistema de hierro que los obliga a esforzarse  
y a consumir hasta la muerte.*

*Mientras tanto comerse al mundo  
no es un lugar común en su caso:  
quienes vuelan y danzan y se acoplan  
son las termitas.  
Y poco a poco devoran el viejo centro de Nueva Orleans sus  
mandíbulas.  
Fauces feroces como taladro implacable.  
Insectos inmunes  
a los venenos conocidos.*

*Para iniciar el siglo XXI  
las invencibles termitas  
se perpetúan sin sosiego en su coito unánime.*

*Nos creímos los dueños de este planeta:  
ante ellas  
no somos ni siquiera dioses caídos:  
sólo un puñado de polvo  
(el polvo que hacen con pico y pala sus fauces)  
en las bancas del parque cerca del río.*

Ahora el acercamiento biográfico parece fácil porque podemos cotejar y contrastar una con otra la vida y la obra. Este acercamiento lo insinúa y lo exige el poeta, sobre todo el romántico, que escribe o habla de sí mismo y de sus sentimientos más íntimos, el poeta pasea por todo el mundo el espectáculo de su corazón sangrante. Parece difícil no tomar estas manifestaciones, que a veces no se distinguen ni en el fondo ni en el tono de su correspondencia privada, por su valor externo sin interpretar la poesía en función del poeta, que él mismo la consideré como fragmentos de una gran confesión, como en la poesía "Yo" con mayúscula:

*En inglés "yo", es decir "I",  
se escribe siempre con mayúscula.  
En español la lleva pero invisible.*

*"Yo" por delante  
y las demás personas del verbo  
disminuidas siempre.*

*Por eso que presunción decirle al mundo:*

*"yo soy poeta."  
Falso "yo" no soy nada.  
Soy el que canta el cuento de la tribu  
y como "yo" hay muchísimos.*

*Ocupamos el puesto en el mercado  
que dejó el saltimbanqui muerto.  
Y pronto nos iremos y otros vendrán  
con su "yo" por delante.*

Debemos de distinguir dos tipos de poeta, el objetivo y el subjetivo: los primeros son los poetas que subrayan la capacidad negativa del poeta, su volverse al mundo, la obliteración de su personalidad concreta, y el tipo contrario del poeta subjetivo, es el que tenderá a desplegar su personalidad, que quiere pintar un autorretrato, confesarse, expresarse. Al principio sólo se conocía el primero: las obras en que el elemento de expresión personal es muy débil, aunque el valor estético sea muy grande. Pero incluso en el poeta subjetivo no puede ni debe negarse la diferencia entre una declaración personal de índole autobiográfica y la utilización de un motivo en una obra de arte. Una obra de arte forma una unidad en un plano completamente distinto, en una relación con la relatividad completamente distinta de la que se da en el caso de un libro de memorias, un diario o una carta. Sólo por deformación del método biográfico se ha podido convertir la intimidad de un poeta, en el estudio central de los documentos más íntimos y a veces, más ocasionales de la vida de un autor, mientras los poetas se interpretaban por medio de los documentos y se disponían con arreglo a una escala enteramente aparte o contradictoria de la que establece cualquier juicio crítico de los poetas. Incluso cuando una obra de arte contiene elementos que puedan considerarse con seguridad biográficos, tales elementos quedaran dispuestos de otro modo y transformados de tal manera en la obra, que pierden todo su sentido específicamente personal, convirtiéndose simplemente en materiales humanos concretos, en elementos integrantes de una obra, un ejemplo claro de estas aseveraciones lo vemos en el poema "Solitaria":

*En el jardín de niños ninguna historia  
me impresionó como el relato de Pedro.  
Durante años  
Pedro llevó en su vientre una tenia,  
una serpiente blanca, una solitaria.  
albina y ciega, que también era Pedro*

*Así llevamos todos muy adentro la muerte  
sin conocer su forma hasta que un día  
sale desde su escondite y dice: "Vámonos".*

"Cabe demostrar que es falso todo el modo de ver según el cual el arte es pura y simplemente auto-expresión, transcripción de sentimientos y experiencias personales. Incluso cuando existe íntima relación entre la obra de arte y la vida del autor, nunca debe interpretarse en el sentido de que la obra de arte sea simple copia de la vida. El método biográfico olvida que una obra de arte no es simplemente la realización de la vivencia, sino que es siempre la última obra de arte en una serie de obras de arte; es un drama, una novela, un poema 'determinados', en la medida en que pueden estar determinados, por la tradición y la convención literaria".<sup>34</sup>

34. *Ibidem*, p. 100

El acceso biográfico ignora también hechos psicológicos sencillísimos. Una obra de arte puede dar cuerpo al ensueño de un autor más que a su vida real, o puede ser la máscara, el anti-yo detrás del cual se oculta su verdadera personalidad, o puede ser la pintura de la vida de la que el autor quiere evadirse. No debemos olvidar que el artista siente la vida de un modo distinto en función de su arte: las experiencias reales las ve con la mira puesta en su utilización literaria, y le llegan ya configuradas parcialmente por tradiciones e ideas artísticas preconcebidas. De esto podemos sacar la conclusión de que la interpretación y utilización biográfica de toda obra de arte requiere en cada caso una indagación y un examen escrupuloso, ya que la obra de arte no es un documento biográfico, como el poema "De punta en blanco":

*Gran pulcritud la de este baño lustral.  
Me absuelve de estar vivo cada mañana.  
Renzaco de la noche y el sudor  
y me basto de fango en mi chiquero.*

Por otra parte la obra del poeta puede ser una máscara, una convencionalización dramatizada, pero a menudo lo es de sus propias vivencias, de su propia vida. Si se cumple atendiendo a estas distinciones el estudio biográfico reviste utilidad. Tiene un valor exegético: puede explicar muchísimas alusiones o aun palabras de la obra de un autor. La armazón biográfica también nos ayudará a estudiar el problema más evidente de todos los problemas de estricta evolución que plantea la historia de la literatura: el desarrollo, maduración y posible decadencia del arte de un autor. La biografía también acopia materiales para otras cuestiones de historia literaria, como las lecturas del poeta, sus relaciones personales con literatos, sus viajes, los lugares y ciudades que vio y donde vivió, estas cuestiones pueden arrojar luz sobre la historia literaria, esto es, la tradición en que el poeta estuvo situado, las influencias que formaron las fuentes en que bebió. Sea cual fuere la importancia de la biografía en estos aspectos, resulta peligroso atribuirle importancia especialmente crítica. No existen materiales biográficos, que pueden modificar o influir la valoración crítica. El criterio de sinceridad que a menudo se aduce es radicalmente falso si juzga a la literatura en función de la veracidad biográfica, de la correspondencia con la vivencia o sentimiento de un autor tal como vienen atestiguados por testimonios externos. No existe relación alguna entre la sinceridad y el valor artístico, cosa que prueban hasta la saciedad los volúmenes de poesías de amor, amor sentido hasta morir, compuestas por adolescentes y el verbo religioso que puede llenar bibliotecas enteras. El poema existe; las lágrimas, derramadas o no, las emociones personales, se han desvanecido y no pueden reconstruirse, ni hay por qué, el poema "Todos nuestros ayeres" lo dice todo:

*Escribo en la arena errante  
la palabra de no volver  
La otra palabra que grabé en la piedra  
se ha llenado de musgo. La intemperie  
la recubrió de tiempo.  
Y hoy ignoro  
que voy a hacer cuando por fin la lea.*

## 6.4 LITERATURA- PSICOLOGÍA

Con el término psicología de la literatura nos referimos al estudio psicológico del escritor, como tipo y como individuo, o el estudio del proceso creador, o al de los tipos de leyes psicológicas presentes en las obras literarias, a los efectos de la literatura sobre los lectores (psicología del público).

La naturaleza del genio literario siempre ha sido atractivo tema de especulación, y en tiempos de los griegos se entendió cómo está emparentada en la lectura (entendiéndose como el campo que media entre la neurosis y la psicosis). El poeta es el "poseoso", es distinto de los demás hombres, es el fondo inconsciente desde el cual él habla se considera infrarracional y supranacional a un mismo tiempo. Otra concepción es la que entiende los dones del poeta como compensación; los ojos del poeta son visionarios, por eso se le otorga el don amable de la canción, como a muchos poseosos se les ha concedido la visión profética. Impedimento y compensación no siempre son, desde luego, tan directamente correlativos; y la dolencia o deformidad puede ser psicológica o social en vez de física. La dificultad de esta teoría es su misma facilidad. A posteriori cualquier acierto puede atribuirse a la ley de compensación, ya que todo el mundo tiene deficiencias que pueden servir de aguijón, como en este poema "Los condenados de la tierra":

*París. En el hotel para inmigrantes  
Descubro un raro insecto que jamás había visto  
No es una cucaracha ni es una pulga  
La aplasto y brota sangre, mi propia sangre.*

*Al fin me encuentro contigo,  
oh chinche universal de la miseria,  
enemiga del pobre, diminuto  
horror de infierno en vida,  
espejo de la usura.*

*Y pese a todo  
te compadezco, hermana de sangre.  
No escogiste ser chinche ni venir a inmolarte  
entre los condenados de la tierra.*

Es dudosa la amplia creencia de que la neurosis y la compensación distingue a los artistas de los hombres de ciencia y de otros observadores: la diferencia evidente es que a veces los escritores documentan su propio caso, convirtiendo sus dolencias en material temático. Si el escritor es neurótico, pone la neurosis en los temas de sus obras, o a veces, constituye tan sólo su motivación. Esto último quiere decir que el escritor no debe diferenciarse de otros contemplativos. La otra cuestión es si el escritor es neurótico en sus temas, ¿cómo es que su obra es inteligible para los lectores? El escritor debe hacer mucho más que exponer el historial de un caso, debe de tratar de un patrón arquetípico, o de un patrón de personalidad neurótica muy extendida en nuestra época. Algunos consideran al escritor como neurótico impenitente, al que su obra creadora defiende del derrumbamiento, pero a la vez impide llegar a curarse verdaderamente.

El artista es originalmente un hombre que se aparta de la realidad porque no puede transigir con el imperativo de renunciar a la satisfacción instintiva tal como se da primariamente, y que luego, en la vida de la fantasía, da rienda suelta a sus deseos eróticos y ambición. Como el poema "Escorpiones":

*El escorpión atrae a su pareja  
y aferrados de las pinzas observan  
durante un hocco día o una noche,  
anterior a su extraña cópula.*

*Termina  
el encuentro nupcial;  
el macho  
es devorado por la hembra  
que, dijo el predicador,  
es más amarga que la muerte.*

Pero encuentra un camino para volver de ese mundo fantástico a la realidad, con sus especiales dotes moldea sus fantasías convirtiéndolas en una nueva especie de realidad, y la gente los acepta como valiosos reflejos de la vida real.

Así, siguiendo un cierto sendero, acaba por ser realmente el héroe, el rey, el creador, el favorito que quería ser, sin recorrer el camino tortuoso que supone el crear alteraciones reales en el mundo exterior.

Es decir, el poeta es un soñador que tiene consideración social. En vez de modificar su carácter, perpetúa y pública sus fantasías.

El filósofo y el científico, así como el artista, constituyen una especie de reducción positivista de la actividad contemplativa a la observación y nominación y no a la actuación, con lo que apenas se hace justicia al afecto indirecto o mediato de la obra contemplativa de las alteraciones del mundo exterior efectuadas por los lectores de novelistas y filósofos. Tampoco reconoce que la creación misma es un mundo de operar en el mundo exterior; mientras que el soñador le basta soñar con escribir sus ensoñaciones, el que realmente escribe está empeñado en un acto de exteriorización y de acomodación a la sociedad.

La mayor parte de los escritores se han retraído del freudismo ortodoxo o no han terminado su tratamiento de psicoanálisis, cosa que algunos habían empezado. La mayoría no han querido "curarse" o acomodarse, pensando que dejarían de escribir si se adaptaban, o que la acomodación propuesta era acomodación a una normalidad o a un medio ambiente social que rechazaban por filisteo o burgués. Los artistas deben ser todos los neuróticos que puedan; y muchos se han declarado en desacuerdo con los neofreudianos. Las concepciones sobre la neurosis y la normalidad, sacadas de los psicólogos de finales de siglo, necesitan la corrección de los antropólogos. La teoría del arte como neurosis suscita la cuestión de la imaginación en relación con la fe. Un ejemplo está en la poesía de "Todo tiene su precio":

*Al terminar la represión puritana,  
el culto al trabajo, la conciencia  
del deber bien cumplido,  
tienes visita cada noche en tu cuarto,  
la píldora se vende sin problemas,  
se puede fornicar en todas partes.  
Y no funciona la calefacción.  
la burocracia se ha enredado en sí misma,*

*no hay quien arregle lo que está descompuesto,  
las cartas tardan no sé cuantos meses.*

Otro rasgo que a veces se atribuye a los literatos, y específicamente al poeta, es la sinestesia, o vinculación de las percepciones sensoriales procedentes de dos o más sentidos, las más veces el oído y la vista. En cuanto rasgo fisiológico es, al parecer, como el daltonismo, una supervivencia de un sensorio más primitivo relativamente indiferenciado.

Con mucha mayor frecuencia, sin embargo, la sinestesia es una técnica literaria, una forma de transposición metafórica; la expresión estilizada de una actitud metafísico-estética ante la vida. Históricamente, esta actitud y este estilo son características de las épocas barroca y romántica y, por lo mismo, enfadosas para épocas racionalistas que buscan lo "claro y neto" más que correspondencias, analogías y unificaciones.

Se entiende al poeta como hombre en el que se reproducen y se conservan intactos los estadios de desenvolvimiento de su raza, que mantiene abierta la comunicación con su propia infancia y con la de la raza mientras camina hacia el futuro. La imaginación auditiva y también la imaginación visual del poeta, sobre todo sus imágenes recurrentes, pueden tener valor simbólico, pero sin que nos sea dado decir de que, porque vienen a representar honduras de sentimiento a las que no podemos asomarnos. La relación entre el movimiento simbolista y la psique primitiva, se resume en la mentalidad prelógica perdurable en el hombre civilizado, pero sólo se hace accesible al poeta o a través del poeta. Lo podemos ver claramente en el poema "Introducción al psicoanálisis":

*Don Segismundo Freud,  
tras arduo estudio,  
descubrió lo que al oiro le costó un verso:  
el delirio es haber nacido.*

Debajo de lo "inconsciente" individual, del residuo vallado de nuestro pasado, sobre todo de nuestra infancia y niñez yace lo "inconsciente colectivo": la memoria guardada de nuestro pasado racial e incluso de nuestra prehumanidad. Las categorías "extrovertido" e "introvertido" subdividen los cuatro tipos basados en el predominio del pensamiento, del sentimiento, de la intuición y de la sensación, respectivamente. No todos los escritores se suscriben a la categoría intuitivo-introvertido o más generalmente a la categoría introvertido, como pudiera suponerse. A modo de una salvaguarda más contra la simplificación, en su obra creadora algunos escritores revelan su tipo, mientras que otros revelan su anti-tipo, su complemento.

Hay que conceder que el homo scriptor es un tipo único. Podemos empezar por distinguir entre poetas líricos y poetas románticos, y poetas dramáticos y épicos, y sus equivalentes parciales, los novelistas. Es necesario separar a los poetas (que son leptosomáticos y tienden a la esquizofrenia) de los novelistas (que son pínicos de constitución física y maniaco-depresiva o "cicloides" de temperamento). Existe sin duda, una pareja tipo lógica formada por el "poseso", el poeta automático, obsesivo o profético, y el "artífice", el escritor que fundamentalmente es artesano experto, hábil y responsable. Esta distinción parece en parte histórica, el "poseso" es el poeta primitivo, el chaman; y luego agregamos es el romántico, el expresionista, el superrealista.

La inspiración, nombre tradicional de lo inconsciente en la creación artística, se asocia clásicamente con las musas, hijas de la memoria, y en el pensamiento cristiano con el espíritu santo. Por definición el estado de un chaman, profeta o poeta en momentos de inspiración es distinto de ser estado normal. En las sociedades primitivas, el chaman acaso pueda entrar voluntariamente en trance o ayudar involuntariamente "poseso" por alguna fuerza espiritual ancestral o totémica. En tiempos

modernos se considera que la inspiración tiene las notas esenciales de subitanidad (como la conversión) y de impersonalidad: la obra parece escrita a través del artista. Una muestra es el poema "Rondó 1902":

*Calles de niebla y longitud de olvido.  
Tibia tiniebla en donde todo ha sido  
verdor salobre y avidéz impune.  
Hora de cobre que al partir reúne  
calles de niebla y longitud de olvido,  
tibia tiniebla en donde todo ha sido  
verdor salobre y avidéz impune.*

¿Es posible provocar la inspiración? Es cierto que existen hábitos creadores, así como estimulantes y rituales. El alcohol, el opio y otras drogas embotan la conciencia, el "censor" hipercrítico, y liberan la actividad del subconsciente.

Algunos escritores pensaban que el opio alumbraba todo un mundo de nuevas experiencias y de temas literarios; pero a la luz de las modernas investigaciones clínicas se han encontrado, que los elementos insólitos de la obra de tales poetas se deben a su psique neurótica y no al efecto específico de la droga. Para los poetas no hay final feliz como nos lo dice el poema "Vida de los poetas":

*En la poesía no hay final feliz  
Los poetas acaban  
viviendo su locura,  
Y son descuartizados como reses  
(sucedió con Darío).  
O bien los apedrean y terminan  
arrojándose al mar o con cristales  
de cianuro en la boca.  
O muertos de alcoholismo, drogadicción, miseria.  
O lo que es peor: poetas oficiales,  
amargos pobladores de un sarcófago  
llamado obras completas,*

Así como los poetas de las comunidades se les instruye en métodos para caer en trance por los cuales entran en el estado de "poseso", también las disciplinas espirituales de oriente aconsejan a los religiosos que empleen lugares y horas fijos para la oración y jaculatorias especiales o mantras, así también los escritores del mundo moderno aprenden o creen que aprenden rituales para provocar la inspiración. Algunos piensan "horizontalmente", incluso escriben en la cama. Unos necesitan silencio y soledad; otros prefieren escribir rodeados de la familia o en medio del público del café. Hay casos, que llaman la atención como cosa sensacional, de autores que trabajan de noche y duermen de día.

Esta devoción a la noche (horas de la contemplación, del ensueño de lo subconsciente) es probablemente la principal tradición romántica, pero también existe, una tradición romántica rival, la que exalta las primeras horas de la mañana (la lozanía de la niñez). Algunos escritores afirman que



solo pueden escribir en ciertas estaciones, aseguran que su vena poética solo fluía feliz desde el equinoccio de otoño a primavera.

Pero cabe suponer que estos rivales, aparentemente caprichosos, tienen de común el que, en virtud de la asociación y del hábito, facilitan la producción sistemática.

¿Surte algún efecto demostrable sobre el estilo literario el modo de transcripción? ¿Importa que un escritor haga primero un borrador a pluma y tinta o que componga, directamente a máquina de escribir? Hay quienes creen que la máquina de escribir solidifica las frases antes de quedar listas para la imprenta.

Del proceso creador mismo no se ha dicho gran cosa en el grado de generalización que se puede aprovechar en teoría literaria. Disponemos de los historiales personales de determinados autores; pero es claro que estos autores sólo suelen estar en épocas relativamente recientes y suelen dar a entender analíticamente su arte y a escribir del mismo modo sobre ellos. Todo estudio moderno del proceso creador suele dedicarse, principalmente, al papel relativo desempeñado por lo inconsciente y lo consciente. Sería fácil contraponer periodos literarios, distinguir entre periodos románticos y expresionistas que exaltan lo inconsciente, y periodos clásicos y realistas que recalcan la inteligencia, la remisión, la comunicación. Una muestra de esto es el poema "El enemigo":

*Allá entre cada una de mis acciones  
encuentro siempre al enemigo: el yo,  
el fascista de adentro,  
el dragón o el erizo cuya boca insaciable  
sólo pronuncia verbos:  
quiero, devoro, dame, quítate, reverénciame.*

*Para su inmensa desgracia  
El monstruo no está solo:  
Habita una mazmorra.*

Pero tal contraposición fácilmente puede caer en lo exagerado: las teorías críticas del clasicismo y del romanticismo difieren entre sí más abiertamente que la práctica creadora de sus mejores exponentes. Los escritores que más hablan de su arte desean que sus procedimientos conscientes y técnicos reclamen más de su experiencia "dada", que la experiencia no elegida que es su tema, su espejo o su prisma. Hay razones evidentes por las que los artistas conscientes de sí mismos hablan como si su arte fuera impersonal, como si escogieran sus temas por impresión del editor o al modo gratuito del problema estético. Pretenden explicar que estrategias metodológicas son las que utilizan partiendo de que primeros axiomas estéticos fueron los que aprendieron para su creación. Para defender su amor propio contra la acusación de que sus creaciones podrían ser imitaciones literarias, si tuviéramos que idear pruebas para la determinación del talento literario, serían, sin duda, de dos clases; una la destinada a los poetas en sentido moderno, se dedicaría a las palabras y sus combinaciones, a la imagen y la metáfora, a los nexos semánticas y fonéticos (es decir, rima, asonancia, alineación); la otra, hecha para los narradores (novelistas y dramaturgos), afectaría a la creación de personajes; y a la estructura de la trama. El literato es especialista en asociación "ingenio", disociación "juicio" precombinación (forja de una nueva unidad a base de elementos experimentados separadamente). El vehículo empleado por el literato son las palabras; para el poeta, la palabra no es primariamente un "signo", una ficha transparente, sino un símbolo, que vale tanto por sí mismo como en su calidad representativa; puede ser incluso un "objeto" o "cosa" apreciados por

su sonido o por su aspecto. Algunos novelistas pueden emplear las palabras como signos en cuyo caso pueden leerse con provecho traducidos a otra lengua o ser recordados por la trama de su invención; pero, por lo común, los poetas utilizan las palabras "simbólicamente", como en el poema "Orquídeas":

*¿Qué hacen aquí  
estas orquídeas demasiadas sexuales?  
son lo salvaje, lo vivo,  
lo perdurable por efímero.  
Todavía huelen a selva.  
a liana, a gruta, a humedad.  
Su blancura veieada de violeta  
impugna  
esta sala elegante que las condena  
a ser ornamento.*

*No saben lo que valen estas orquídeas bárbaras,  
muriéndose  
ante el televisor de pantalla inmensa,  
la videocasetera de lujo,  
el celular y los discos ópticos,  
el kitsch irredentor  
en las altivas fotos familiares  
de quienes conquistaron este mundo  
destruyendo con su ganado y con su ganancia  
la misma selva condenada a morir  
que hizo posibles las orquídeas.*

Más allá del vínculo asociativo de palabras con palabras (acusado en algunos poetas), existe la asociación de los objetos a que se refieren las ideas de nuestra mente. Las principales categorías de tal asociación son continuidad en el tiempo y en el espacio, y semejanza o desemejanza.

Se plantean la cuestión de si el autor ha logrado realmente incorporar la psicología en sus personajes y en las relaciones entre ellos. No cuenta la simple exposición de su saber o de sus teorías; éstas son materia o fondo, como cualquier otra clase de información que se encuentra en la literatura, verbigracia, datos tomados de la navegación, de la astronomía o de la historia. En algunos de los casos cabe poner o desatender la referencia a la psicología contemporánea. Aun suponiendo que un autor logre que sus personajes se comporten con "verdad psicológica", muy bien podemos suscitar la cuestión de si tal verdad constituye un valor artístico. El arte tiende infringir constantemente las normas de la psicología contemporánea o posterior a él. Trabaja con situaciones improbables, con motivos fantásticos; al igual que la exigencia de realismo social, la verdad psicológica es norma naturalista sin validez universal.

En algunos casos, no cabe duda de que la intuición psicológica parece exaltar el valor artístico; entonces corrobora importantes valores artísticos: los de la complejidad y de la cohesión. Pero tal intuición se puede conseguir por medios distintos del conocimiento teórico de la psicología. En el sentido de teoría consciente y sistemática del alma, la psicología no es necesaria para el arte, y en sí misma lo constituye un valor artístico esta poesía lo explica "Escrito con tinta roja":

*La poesía es la sombra de la memoria  
pero será materia del olvido  
No la estela erigida en la honda selva  
para durar entre sus corrupciones,  
sino la hierba que estremece el prado  
por un instante  
y luego es brizna, polvo,  
menos que nada ante el eterno viento.*

Para algunos artistas conscientes, la psicología puede haber tensado su sentido de la realidad, puede haber aguzado sus facultades de observación y haberles permitido dar con estructuras hasta entonces desconocidas. Pero, en sí mismo la psicología sólo es preparatoria del acto creador; y en la obra misma, la verdad psicológica constituye un valor artístico si exalta la cohesión y la complejidad en su alma, si es arte.

El lenguaje es el material del artista literario; se podría afirmar que toda obra literaria es simplemente una selección hecha en una lengua dada, al igual que sea definido una escultura diciendo que es un bloque de mármol del cual se han arrancado algunos trazos.

La literatura es parte de la historia general de la lengua y depende de ella por completo, la impronta de una época en un poema no debe atribuirse al poeta, si no al idioma. La verdadera historia de la poesía es la historia de los cambios operados en la clase de lengua en que se han escrito sucesivos poemas, y estos cambios idiomáticos se deben a la presión de las tendencias sociales e intelectuales.

Las teorías lingüísticas desempeñan un importante papel en la historia de la poesía. Sin embargo esta tesis está seguramente desubicada, y es imposible admitir el punto de vista según el cual la poesía refleja pasivamente los cambios lingüísticos. No debe olvidarse nunca que la relación entre lengua y literatura es dialéctica: la literatura ha influido principalmente en el desenvolvimiento del idioma.

Tampoco se puede afirmar que la literatura se mantenga libre de las influencias intelectuales o sociales directas. La poesía ha evolucionado porque el idioma se ha hecho límpido y claro; de modo que los poetas, fueran o no racionalistas, tenían que servirse del instrumento ya hecho. Sin embargo los hombres penetrados de una concepción irracional del mundo pueden transformar la dicción poética o volver a una fase más antigua de ella.

En rigor, el simple hecho de que sea posible escribir no sólo una historia de las ideas, sino también de los géneros, de las formas métricas y de los temas que se dan literaturas de distintas lenguas demuestra que la literatura no depende por completo de la lengua. Evidentemente, hay que establecer también una distinción entre la poesía por una parte, y la novela y el teatro por otra; esto se refiere sobre todo a la poesía; y es difícil negar que, cuando se trabaja de manera densa y compacta, la poesía guarda íntima relación con el sonido y sentido de un idioma. Las razones son más o menos evidentes. El metro organiza el carácter fonético del lenguaje; regulariza el ritmo de la prosa acercándolo al isocronismo y simplificando así la relación entre las longitudes silábicas; hace más lento el tiempo prolongando las vocales a fin de poner de relieve sus armónicos o matiz tonal

(timbre); simplifica y regula la entonación, la melodía del habla. Una muestra es el poema "Mar que amanece":

*En el alba navega el gran mar solo.  
alza su sed de nube vuelta espuma  
y en la arena  
duerme como las barcas.*

*De repente amanece,  
gloria que se propaga, cotidiano  
nacimiento del mundo.*

*El otro mar nocturno  
bajo la sal ha muerto.*

La influencia del metro es, pues, actualizar, dar realidad a las palabras señalarlas y llamar la atención sobre su sonido. En la buena poesía, las relaciones entre las palabras están subrayadas muy vigorosamente.

El significado de la poesía es contextual: una palabra no sólo conlleva su significado léxico, sino que arrastra además un aura de sinónimos y homónimos. Las palabras no sólo tienen un significado, sino que evocan voces afines en sonido, sentido o derivación, y hasta vocablos que se contraponen o se excluyen.

El estudio del idioma cobra así importancia extraordinaria para el estudio de la poesía. Pero por estudio del idioma entendemos las tareas por lo común desatendidas o desdeñadas por la lingüística profesional. La morfología histórica o la fonología histórica suelen preocupar escasamente a la mayoría de los estudiosos de literatura. De no ser para las raras cuestiones de pronunciación necesarias en historia del metro y rima, el moderno estudioso de literatura no necesita mucho de la morfología o fonología históricas ni aun de la fonética experimental. Pero sí tendrá necesidad de una rama especial de la lingüística: sobre todo, de la lexicología, el estudio del significado de las palabras y de sus transformaciones. Si quiere llegar a una comprensión cabal y propia del sentido de muchas viejas voces, el estudio de la poesía inglesa antigua difícilmente podrá prescindir del *Oxford English Dictionary*. La importancia de los estudios lingüísticos no se circunscribe, por supuesto, a la comprensión de las palabras o frases. La literatura está relacionada con todos los aspectos del lenguaje. Una obra de arte es, primero que nada, un sistema de sonidos, y por lo mismo una selección hecha en el sistema fonético de una lengua dada. Nuestro estudio sobre la euforia, el ritmo y el metro ha puesto de manifiesto la importancia de las consideraciones lingüísticas para muchos de estos problemas. La fonología resulta indispensable para la métrica comparada y para analizar convencionalmente las estructuras fonéticas. Para fines literarios es evidente que el estrato fonético de una lengua no puede aislarse de su significado. Y por otra parte, la estructura significativa es en sí misma dócil al análisis lingüístico.

Se puede escribir la gramática de una obra de arte literaria de cualquier conjunto de obras empezando por la fonología y la morfología siguiendo con el léxico y elevándolos a la sintaxis, como el poema "Jardín de Arena":

*Cuando la lluvia a solas se desploma en el río  
entre la luz y el agua se disuelven las horas.  
Eres la playa en donde nace el mar.  
el jardín pastoreado por las olas,  
el alba con su séquito de espuma.*

*Eres el alba, eres el sol, la tierra  
y el viento que la sigue por todas partes.*

La estilística tradicional suele contestar estas cuestiones de un modo casual y arbitrario. Las figuras se dividen en intensificativas y minorativas. Las figuras intensificativas, se han asociado y se han hecho ensayos, en donde conciben a la estilística una simple subdivisión de la lingüística; pero la estilística, sea o no ciencia independiente, tiene sus problemas propios muy definidos. Alguno de éstos pertenecía a todo o casi todo el lenguaje humano. Entendida en ese amplio sentido, la estilística investiga todos los recursos que tratan de lograr algún fin expresivo y específico, por lo que el campo que abarca es mucho mayor que el de la literatura o incluso que el de la retórica. Bajo el epígrafe de estilística pueden clasificarse todos los artificios enderezados a conseguir fuerza y claridad de expresión: las metáforas, que caen todas las lenguas, incluso las de tipo más primitivo; todas las figuras retóricas; las construcciones sintácticas. Casi todas las expresiones idiomáticas pueden estudiarse desde el punto de vista de su valor expresivo.

La estilística tradicional suele contestar estas cuestiones de un modo casual y arbitrario. Las figuras se dividen en intensificativas y minorativas. Las intensificativas, como la repetición, la acumulación, la hipérbole y la gradación, se han asociado con el estilo "sublime", como en el poema "Fin de la historia":

*Puerta de luz el bosque entre la niebla,  
a la orilla del río que se ha llevado la historia.*

*Este muro ruinoso sigue viviendo  
y de nuestra esperanza no queda nada.*

*Sollozo de la marea al terminar una época.  
El río gris  
vive de hendir el mar que lo devora.*

Parece imposible, sin embargo, probar que determinadas figuras y artificios han de tener siempre determinados efectos o valores expresivos. Aunque hay que abandonar la concepción tomística de una relación entre una determinada figura y un determinado valor expresivo, no es imposible establecer una relación específica entre rasgos y efecto estilísticos. Un modo de lograrlo es mostrar que ciertas figuras se repiten en pasajes de cierto tono expresivo: sublime, cómico, grácil o ingenuo. No porque las estructuras se repiten, como las definiciones y las conjugaciones; pero no por ello dejan de ser formas expresivas.

Según las relaciones entre las palabras y el objeto, los estilos pueden dividirse en conceptual y sensorial, conciso y prolijo, o sustancial e hiperbólico, preciso y vago, tranquilo y agitado, bajo y elevado, sencillo exornado; la relación de las palabras con el autor, en objetivo y subjetivo. Estas clasificaciones pueden aplicarse prácticamente a todas las expresiones lingüísticas; pero es evidente que la mayoría de los ejemplos están sacados de obras literarias y enderezados a un análisis del

estilo literario. Así entendida la estilística encontró el justo medio entre el clásico estudio desarticulado de las figuras basada en las clasificaciones la retórica y la especulación.

La utilización puramente literaria y estética de la estilística la limita al estudio de una obra de arte o de un grupo de obras que han de describirse con relación a su función y sentido estéticos. Sólo cuando este interés estético sea central constituirá la estilística una parte de la ciencia de la literatura; y constituirá una parte importante, porque sólo los métodos estilísticos pueden definir las características específicas de una obra literaria. Hay dos posibles métodos de acometer este análisis estilístico: el primero es proceder a un análisis sistemático del sistema lingüístico de una obra literaria e interpretar sus características en función del fin estético de la obra, de su "sentido total", entonces el estilo aparece como el sistema lingüístico individual de una obra o conjunto de obras, como en el poema "El silencio":

*La silenciosa noche. Aquí en el bosque  
no se escuchan rumores.  
Los gusanos trabajan.  
Los pájaros de presa hacen lo suyo.  
Pero yo no oigo nada.  
Sólo el silencio que da miedo. Tan raro,  
Tan escaso se ha vuelto en este mundo  
que ya nadie se acuerda de cómo suena,  
nadie quiere  
estar consigo mismo un instante.  
Mañana  
dejaremos de nuevo la verdadera vida para mañana.  
No asco de ser ni pesadumbre de estar vivo:  
extrañeza  
de hallarse aquí y ahora en esta tan muda.  
Silencio en este bosque, en esta casa  
a la mitad del bosque.  
¿Se habrá acabado el mundo?*

Un procedimiento no contradictorio, es estudiar la suma de los rasgos individuales en los que el sistema se defiere de sistemas comparables: en este caso, el método es de contraste: observamos las desviaciones y distorsiones con respecto al uso normal y tratamos de sorprender su finalidad estética. En el habla comunicativa corriente no se presta atención al sonido de las palabras ni al orden de éstas (que en inglés suele pasar de actor a acción) ni a la estructura de la frase (que suele ser enumerativa, coordinada). Un primer paso en el análisis estilístico será observar desviaciones como repeticiones de sonido, inversión del orden de las palabras, construcción de complicadas jerarquías de clausuras, todo lo cual ha de servir a cierta función estética como, por ejemplo, energía o diafanidad, o sus contrarios, es decir, la supresión de distinciones, estéticamente justificadas o secundadas.

En muchas investigaciones, el análisis estilístico se combina sin discriminación con el estudio de nexos de fondo, de fuentes y de otros extremos como alusiones reiteradas. Cuando así ocurre, la

estilística sólo sirve de instrumento para una finalidad distinta; la identificación de un autor, la verificación de la autenticidad.

Plantea difíciles problemas de índole práctica la existencia de estímulos predominantes, la facultad de un autor de estimular la imitación y la moda. Antaño, la idea del género ejercía vigoroso influjo sobre la tradición estilística, como en el poema "Nocturno":

*La noche yace en el jardín.  
La oscuridad en silencio respira.  
Cae del agua una gota de tiempo.  
Un día más se ha sepultado en mi cuerpo.*

Este método de análisis estilístico de concentración en las peculiaridades de estilo, en rasgos que lo distinguen de los sistemas lingüísticos y circundantes presenta peligros manifiestos. Tendemos a acumular observaciones aisladas, muestras de los rasgos marcados, y a olvidar que una obra de arte constituye un todo. Estamos expuestos a insistir excesivamente en la "originalidad", en la individualidad, en lo meramente idiosincrásico. Es preferible el intento de describir completa y sistemáticamente un estilo con arreglo a principios lingüísticos. El peligro del método es el ideal de una perfección científica; el analista puede olvidar que el efecto y la energía artísticos no se identifican con la mera frecuencia de un artificio.

El análisis estilístico parece rendir provecho máximo para los estudios literarios cuando puede establecer algún principio unificador, alguna finalidad estética general que penetre toda una obra. A veces el análisis estilístico, puede conducir fácilmente a problemas de contenido. De un modo intuitivo y asistemático, hace tiempo que los críticos han analizado estilos como expresivos de determinadas actitudes filosóficas. Los filólogos han desarrollado un acercamiento metodológico más sistemático basado en el supuesto de un paralelismo entre los rasgos lingüísticos y los elementos de contenido.

La hipótesis fundamental de los filólogos es que una excitación mental sea parte del hábito normal de nuestra vida mental para corresponder a la correlativa desviación lingüística con respecto al uso normal. En realidad por ingeniosas que sean algunas de estas sugerencias, la estilística psicológica presenta dos objeciones; muchas relaciones que pretenden establecer no se basan en conclusiones extraídas del material lingüístico, sino que más bien parte de un análisis psicológico e ideológico y buscan confirmación en el idioma, como en el poema "El sol oscuro":

*Enciende el vuelo llamas transparentes.  
Domina el aire un sol ágil y oscuro.  
La noche es oscuridad, desierto muro  
o río que se disuelve en sus afluentes.*

*Otro dolor regresa cuando sientes  
que el árbol de ese tiempo en que no duro  
se nutre de la muerte y lo futuro  
y la tierra y la sangre incandescentes.*

*Avanza el mar. Inunda lo que sueña.  
El agua pasa y al fluir perdura.  
Se remansan los siglos en la peña.*

La imagen, la metáfora, el símbolo y el mito representan la convergencia de dos rectas, ambas importantes para la teoría de la poesía. Una es particularidad sensorial, o el "continuum" sensorial estético que vincula la poesía con la música y con la pintura, y la separa de la filosofía y de la ciencia; la otra es la referente a las figuras o tropos, al lenguaje indirecto, "oblicuo" que se expresa en metonimias y metáforas comparando parcialmente mundos, precisando sistemas mediante traducciones a otros lenguajes. Las dos son características diferentes de la literatura por contraposición al lenguaje científico. En vez de tender a un sistema de abstracciones expresadas consecuentemente mediante un sistema de más signos, la poesía organiza una estructura de palabra única, no susceptible de repetición, cada una objeto a la par de un signo y utilizada de un modo que ningún sistema externo al poema puede predecir. Las dificultades semánticas de nuestro tema son trabajosas y no parece haber más remedio que una constante atención de como encuentran determinados en sus contextos, sobre todo a sus contraposiciones.

La imagen es tema que entra tanto en la psicología como en los estudios literarios. En psicología, la palabra *imagen* significa reproducción mental, recuerdo de una vivencia pasada, sensorial o perceptiva, pero no forzosamente visual.

Lo que presta eficacia a una imagen no es tanto su condición de vida como su carácter de acaecimiento mental relacionado peculiarmente con la "sensación". Su eficacia se debe a que son "vestigio", "reliquia" y "representación" de la sensación, como en el poema "Mar que amanece":

*En el alba navega el gran mar solo.  
Alza su sed de nube vuelta espuma  
y en la arena  
duerme como las barcas.*

*De repente amanece,  
gloria que se propaga, cotidiano  
nacimiento del mundo.*

*El otro mar nocturno  
bajo la sal ha muerto.*

De las imágenes como representantes residuales de las sensaciones pasamos a la segunda línea que atraviesa todo el campo de nuestro estudio: la de la analogía y el símil; las imágenes visuales hay que buscarlas exclusivamente en la poesía descriptiva; y entre los que han intentado escribir poesía "imaginista" o "física" son pocos los que han conseguido circunscribirse a una representación del mundo exterior; en realidad, rara vez han querido tal cosa. La imagen no es una representación pictórica, sino lo que presenta un complejo intelectual y emocional en un instante del tiempo, como una unificación de ideas dispares. El credo imaginista afirmaba: "creemos que la poesía debe de traducir exactamente particularidades y no perderse en vagas generalidades, por muy sonoras que sean". La imagen visual es una sensación, una percepción, pero también representa y remite a algo invisible, a algo interior. La imagen puede darse como descripción o bien como metáfora. Pero ¿pueden ser también simbólicas con los "ojos del alma", las imágenes que no se brindan como metáforas? La imagen puede ser totalmente psicológica, como la imagen y el símbolo ha dado nombre a un movimiento literario específico. La imagen sigue presentándose en contextos muy distintos y empleándose para fines muy diferentes; una imagen puede presentarse una vez como metáfora, pero sí se repite persistentemente, como presentación a la vez que como representación, se convierte en símbolo e incluso puede convertirse en parte de un sistema simbólico o mítico.



Siempre que se habla del simbolismo poético suele establecerse la distinción entre el "simbolismo privado" de los poetas modernos y el simbolismo de poetas del pasado, comprensible para amplios círculos del público lector. El simbolismo poético sigue siendo sumamente ambivalente. No resulta fácil decir cuál es la alternativa de lo privado: si es lo "convencional" o lo "tradicional", chocamos con nuestro deseo de que la poesía sea nueva y sorprendente. El "simbolismo privado" implica un sistema. Cuando va más allá del simbolismo privado y del simbolismo tradicional encontramos en el polo opuesto una especie de simbolismo público natural que presenta sus dificultades, como en el poema "Canción para escribirse en una ola":

*Ante la soledad se extienden días quemados.  
En la ola del tiempo el mar se agolpa,  
se disuelve en la playa donde forma el cangrejo  
húmedas galerías que la marea destruye.*

*Las palabras del mar se entremezclan y estallan  
cuando se hunde en la tierra el rumor de las olas.  
Un caracol eterno son el mar y su nombre.  
En la apagada arena viene a encallar la noche.*

*Y el mar se vuelve espejo de la luna desierta.*

El cuarto de nuestros términos es el "mito", es la acepción de trama, estructura narrativa, "fábula"; su antónimo y contrapunto es logos. El "mito" es narración, cuento, es oposición o discurso dialéctico, exposición; es también lo irracional o intuitivo, a diferencia de lo sistemáticamente filosófico.

La palabra "mito", término dialéctico de la crítica moderna, señala y acota una importante zona de significado, compartida por la religión, el folklore, la antropología, la sociología, el psicoanálisis y las Bellas Artes.

En la época de la ilustración, el término tenía por lo común sentido peyorativo: mito era ficción, científica o históricamente falsa. Pero el sentido ha ido cambiando gradualmente hasta convertirse en el predominante, en donde el concepto del mito, al igual que de la poesía, se toma como una especie de verdad o equivalente de verdad, no como rival, sino como complemento de la verdad histórica o científica. Históricamente, el mito sigue al ritual y es correlativo de éste; es la parte oral del ritual; el argumento que el ritual representa. El ritual es ejecutado en nombre de la sociedad por su representación sacerdotal, con el fin de prevenir o propiciar algo. Es una forma necesaria de modo reiterado, duradero, como las cosechas o la fertilidad humana, como la iniciación de los jóvenes en la cultura de su sociedad y el adecuado para el futuro de los muertos; pero en sentido más amplio, mito viene a significar toda historia anónima en que se refieren orígenes y destinos: la explicación que una sociedad brinda a sus jóvenes de porqué el mundo existe y de porqué actuamos y obramos de determinada forma, somos imágenes pedagógicas de la naturaleza y del destino del hombre.

Para la teoría literaria, los motivos importantes son, probablemente, la imagen a la pintura, lo social, lo sobrenatural (o no naturalista o irracional), la narración o cuento, lo arquetípico o universal, la representación simbólica como acaecimiento en el tiempo de nuestros ideales atemporales, lo programático o escatológico, lo místico. En el pensamiento contemporáneo, la apelación al mito puede centrarse en cualquiera de estos motivos, configuraciones hacia otros.

También es reconocida entre algunos escritores la escatología cristiana como un mito: la segunda venida y el juicio final representan como historia futura lo que son valoraciones morales y espirituales actuales permanentes. Si lo mítico tiene por contrario la ciencia o la filosofía, opone lo concreto intuitivo representable a lo abstracto racional. Generalmente, es esto lo que constituye la objeción

fundamental para los teorizadores y apologistas de la literatura, el mito es también social, anónimo y comunal.

En tiempos modernos es posible identificar a los creadores de un mito, pero el mito puede seguir teniendo calidad de tal aún si su paternidad ha caído en el olvido o no se conoce con carácter general, o sino es importante su vigencia si ha sido aceptado por la comunidad, y ha recibido el consenso de los fieles, un ejemplo es la poesía "Fábula":

*Matamos al centauro y al unicornio.  
Sepultamos al fénix en sus cenizas.  
Conservarnos la vaca, el perro, el conejo:  
Tiene indudable riesgo el inconformismo.*

¿Le falta al hombre moderno un mito o una mitología, un sistema de mitos interconexos? Algunos filósofos y escritores piensan que los "intelectuales", destruyeron la vida de la cultura. Análogamente podría afirmarse que la ilustración destruyó la mitología "cristiana". Pero otros escritores entienden que el hombre moderno tiene mitos superficiales, inadecuados o acaso hasta "falsos", como el mito del "progreso" o de la "igualdad" o de la educación universal o del bienestar higiénico y la moda que la propaganda invita. El denominador común de estas dos concepciones parece ser el juicio de que cuando viejas formas de vida que han sido largo tiempo experimentadas, congruentes consigo mismas (rituales con sus mitos) quedan desarticuladas por el modernismo, la mayoría de los hombres sufren un empobrecimiento: como los hombres no pueden vivir de abstracción, han de llenar su vacío con mitos rudimentarios, improvisados, fragmentarios. Hablar de la necesidad del mito al escribir la fantasía, es señal de la necesidad de sentirse en comunión con su sociedad, al ser reconocido como un artista que desempeña una función dentro de la sociedad. Los simbolistas vivían en aislamiento que ellos mismos reconocían; eran especialistas herméticos que creían que el poeta ha de escoger entre la prostitución mercantil de su arte y la pureza y frialdad estéticos. Para muchos escritores, el mito es el denominador común de la poesía y religión, creen que la poesía irá ocupando cada vez más el lugar de la religión sobrenatural, en que los intelectuales modernos ya no pueden creer, como la poesía "Blasfemias de Don Juan en los infiernos":

*-Dios que castigas la fornicación  
¿Por qué no haces el experimento?*

## 6.5 LA METÁFORA

Sin embargo, la poesía no puede sustituir mucho tiempo a la religión ya que difícilmente puede sobrevivirle. De las dos, la religión es el misterio mayor; la poesía, el menor. El mito religioso es la sanción de alto bordo de la metáfora poética. El positivismo rechaza como ficciones la verdad religiosa y la verdad poética; así que la perspectiva que se impone es mítico-religiosa.

Los estudios antiguos de literatura han sido atacados por haber tratado la imagen, la metáfora, el símbolo y el mito de un modo externo y superficial. Entendidos por lo común como elementos decorativos, como ornamentos retóricos, se estudiaban como partes separables de las obras en que aparecen. La reciente concepción ve en cambio medularmente presentes en la metáfora y en el mito el sentido y función de la literatura. Existen actividades como el pensar metafórico y mítico, en donde se piensa mediante metáforas, y el pensar en narración o visión poética. Todos estos términos llaman nuestra atención a los aspectos de una obra literaria que unen y vinculan exactamente los antiguos componentes de forma y materia. Estos términos miran en ambas direcciones, es decir, señalan la tensión de la poesía hacia la imagen y el mundo, por una parte, y hacia la religión y la poesía, por otra. En los pasados 25 años de estudios literarios se ha trabajado sobre la teoría y la práctica, se ha intentado establecer tipologías de las figuras, y de las imágenes poéticas.

Ha sido difícil reducir a dos o tres categorías las figuras minuciosamente subdivididas: los esquemas y los tropos son categorías, que se clasifican en figuras de sonido y figuras de sentido, también existe la división entre figuras de dicción o figuras verbales con respecto a las figuras de pensamiento. Sin embargo, ambas distinciones tienen el defecto de sugerir una estructura externa, que carece de función expresiva, que es la principal característica de una obra literaria, como en la poesía "Despertar":

*Abre los ojos el jardín. No hay nadie.  
Se detiene la noche en su espesura  
porque el aire ya invoca al nuevo día.  
Mundo que nace de sí mismo, esfera  
hecha de tiempo en derredor. Las horas  
bajan sin pausa a la memoria.  
Abro los ojos. Veo el jardín: no hay nadie.  
Abre los ojos el jardín: me mira.*

En el sistema tradicional la rima y la aliteración (repetición) son esquemas fonéticos, que sirven de ornamentación acústica; sin embargo tanto la rima inicial como la rima final pueden servir de vínculo significativo, en la unión semántica. Las figuras de contigüidad tradicionales son la metonimia y la sinécdoque. Las relaciones que expresan son analizables lógicamente y cuantitativamente: la causa por el efecto o al contrario; el continente por el contenido; la parte por el todo. En la sinécdoque las relaciones entre la figura y la cosa designada son internas; en ella se nos da una muestra de algo, una parte que sugiere, que represente el todo, una especie que representa a un género, la materia denotando la forma y la utilidad a que se aplica. Se han hecho propuestas de algunas concepciones más audaces de la metonimia como forma literaria, incluso la idea de que la metonimia y la metáfora pueden ser la estructura que caracteriza a dos tipos poéticos: la poesía de la asociación por comparación, que funde la pluralidad de mundos, y la metáfora, como en la poesía "Piedra":

*Lo que dice la piedra  
la noche a veces logra descifrarlo.  
Nos mira con su cuerpo todo de ojos.  
Con su inmovilidad nos desafía.  
Sabe mejor que nadie ser permanencia.*

*Ella es el mundo que otros desgarraron.*

La metáfora, ha atraído la atención de los teóricos de la poesía y de los retóricos desde Aristóteles, también ha sido estudiada muy ampliamente por los teóricos del lenguaje. Algunos no aceptan que la metáfora sea una desviación del uso idiomático normal, utilizada como recurso característico indispensable.

Hemos de distinguir entre la metáfora como principio omnipresente del lenguaje, y la metáfora específicamente poética. La primera se adjudica al gramático y la segunda al retórico. El gramático juzga a las palabras por la etimología y el retórico, por el efecto de metáfora sobre el que escucha. José Emilio Pacheco utiliza esta forma, para él es más importante el efecto que produce en el receptor, no las formas gramaticales en sí mismas. Otros rechazan el término metáfora para transposiciones lingüísticas "como la pata de la mesa y el pie de la montaña", haciendo criterio del verdadero metaforismo la intención deliberada, voluntaria de crear efecto emotivo, por parte de quien lo usa. También se contraponen la metáfora lingüística a la metáfora estética, señalando que la primera (la pata de la mesa) subraya el rasgo predominante del objeto, mientras que la segunda va orientada a dar una nueva impresión del objeto, a bañarlo en una nueva atmósfera.

## CAPÍTULO 7 LA POESÍA

*La poesía ha puesto fuego a todos los poemas.  
Se acabaron las palabras, se acabaron las imágenes.  
Abolida la distancia entre el nombre y la cosa,  
Nombrar es crear, e imaginar, nacer.  
Octavio Paz "Libertad bajo palabra"*

### 7.1 LA POESÍA

La poesía es el arte de escribir el ser en esencia plena, la transmutación del ser existente, en esencia de ser. La poesía aunque se oculta en lo oscuro de la noche en éxtasis de San Juan de la Cruz, se descubre en cascada de luz incandescente en José Lezama Lima, es en el poema narciso de este último, donde la poesía ni dice, ni oculta, sino hace señales; señales de resplandeciente ira retenida por ausencia de ser, ser el que es, y el que no es.

Para Johannes Pfeiffer la poesía es participar, y hacer que otros tomen parte en lo que tenemos dentro. Una parte nos invita a pensar y conocer lo que en ella se piensa y se conoce, la otra quiere que sintamos y vivamos lo que en ella se ha sentido y vivido.

Para él, una parte aspira a seguir una idea y la otra nos invita a compartir las vibraciones de una disposición interna, de un temple de ánimo humano.

### 7.2 RITMO Y MELODÍA EN LA POESÍA

Todo complejo verbal tiene dos aspectos, el audible y el inteligible: sonido y sentido. En la corriente acústica del lenguaje, el tono, el ritmo y la acentuación expresan la actitud y el estado de ánimo momentáneo o permanente. En la estructura semántica del lenguaje se manifiesta la referencia a un contenido objetivo.

El metro es lo exterior, el ritmo lo interior; el metro es la regla abstracta, el ritmo la vibración que confiere vida; el metro es el siempre, el ritmo el aquí y ahora; el metro es la medida transferible e inconmensurable; el ritmo puede desplegarse en una masa acústica, incolora; la melodía se apoya en sonidos de una determinada coloración.

El acceso a la poesía se ve siempre amenazado por dos grandes peligros; el diletantismo que destruye la unidad de fondo y forma materializando el fondo. El esteticismo destruye la unidad de fondo formalizando la forma. El diletantismo es el contenido y el esteticismo es la forma.

El análisis de las creaciones poéticas quiere revelar ese punto medio en que esencia y palabra, contenido y forma vienen a fundirse, y como un modo de verdad se vuelve realidad en el encanto de la forma. La poesía es arte que se manifiesta por la palabra, un ejemplo es el poema "Un jardín en Berlín":

*Huele a olvido la niebla mientras su aroma  
afila el aire del momento sin luz  
que penetra como un tatuaje.*

*En la desnuda arboleda  
la Y griega de ayer y hoy.*

*El árbol de la vida que abre los brazos  
al tiempo, al viento, a lo que nunca veré*

*porque ya nos vamos.*

La única actitud verdadera en el arte es y será siempre una participación sentimental y emotiva; hay que lograr, ante todo, la pureza del sentimiento.

### 7.3 IMAGEN Y METÁFORA

El poema está condicionado e impulsado por la representación significativa del lenguaje; pues las palabras no sólo tienen sonido, sino a la vez significación; un complejo verbal está configurado rítmica y melódicamente, y al mismo tiempo está articulado sintácticamente y semánticamente. El lenguaje transmite lo intuitivo-conceptual, reúne en sí la imagen y concepto.

"El asombro que sobrecoge al hombre que filosofa es precisamente el asombro con que le sobrecoge la secreta sabiduría del lenguaje; el hombre se pone a filosofar para rastrear el conocimiento del ser que vislumbra escondido en lo hondo de las palabras".<sup>34</sup>

Para los existencialistas la interpretación de la existencia se edifica en el intento de percibir los llamados del lenguaje. Este sondeo del lenguaje se propone fijar y deslindar unívocamente aquello que en la palabra se vislumbra de modo indeciso y vago; la tarea de la filosofía es determinar y afilar las palabras para convertirlas en conceptos de la mayor energía y precisión posibles.

"En la poesía, lo esencial es vivir las palabras en toda su virginal plenitud de sentido y plasticidad; la intuición se eleva sobre la comprensión, la imagen sobre el concepto".<sup>35</sup>

Pero sobre todo es importante percibir que la creación es la fijación de la verdad mediante la forma.

En la obra de arte, el mundo y la tierra (naturaleza) sostiene una lucha, porque son elementos antagónicos, porque el mundo tiende a hacerse patente, a exponerse a la luz, mientras que la tierra al contrario tiende a retraerse dentro de sí misma, se oculta interiormente.

La verdad como alumbramiento y ocultación del ente acontece al poetizarse. Todo arte es en esencia poesía. La poesía es la verdad.

Verdad-creación-poesía-arte. Siempre que el arte acontece, se produce en la historia un empuje y ésta comienza y recomienza.

La poesía se origina en el habla, que no debe de entenderse únicamente como instrumento de comunicación. Obra de arte-arte-artista.

34. Jonathan Psiffer, *La poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983, p. 26

35. *Ibidem*, p. 27

El poetizar es enteramente inofensivo e igualmente es ineficaz puesto que queda como un hablar y decir. No tiene nada de la acción que inmediatamente se inserta en la realidad y la transforma. La poesía es como un sueño, pero sin ninguna realidad, un juego de palabras sin lo serio de la acción. El habla debe mantenerse siempre en una apariencia creada por ella misma, y arriesgar lo que tiene de más propio, el decir auténtico. El diálogo y su unidad es portadora de nuestra existencia.

Desde que somos un dialogo y podemos oír unos de otro, por eso sólo lo persistente es mudable, hasta que por primera vez el tiempo que se desgarrá irrumpe en presente, pasado y futuro, hay la posibilidad de unificarse en algo permanente.

El poeta al decir la palabra esencial nombra con esta denominación, por primera vez, al ser por lo que es, y así es conocido como Ser. La poesía es la instauración del ser con la palabra. Pensar es tomar decisiones para toda la vida. La esencia del arte es la poesía. Pero la esencia de la poesía es la instauración (ofrendar, fundar, comenzar) de la verdad. Pero ésta solo es real en la contemplación.

A cada modo de instaurar corresponde un de contemplar hacia un grupo humano histórico.

El arte en su esencia es un origen; una manera extraordinaria de llegar a ser la verdad y hacerse histórica. Difícilmente abandona el lugar, lo que mora cerca del origen. El poeta no pretende se copia de nada, sino señal de un estado interior, un ejemplo es la poesía "Irás y no volverás":

*Sitio de aquellos cuentos infantiles,  
eres la tierra entera.  
A todas partes  
Vamos a no volver.  
Estamos por vez última  
En dondequiera.*

Comparando la poesía con otro gran arte que es la pintura, nos damos cuenta que la imagen pintada se halla presente en una coexistencia espacial, y es posible abarcarla de un solo golpe. La figuración poética se construye en una sucesión temporal, y se actualiza en un constante mirar hacia adelante y hacia atrás. En un caso, sensiblemente visual que se da de una sola vez; en el otro, sensibilidad no visible, que va asomando paso a paso.

En la poesía no se trata de una figuración estática, sino en constante movimiento, en devenir; lo que importa no es su intuición, sino su dinamismo.

En la medida en que la poesía es masa de sonido, lo esencial en ella es su fuerza plasmadora rítmica y melódica; y en cuanta masa de sentido, lo que importa es su virtud poética. La vibración rítmica y la resonancia melódica dan al lenguaje poético la posibilidad de expresar un hondo temple de ánimo; su articulación sintáctica y su significado objetivo le confieren la virtud de conjurar una figuración dinámicamente atemperada por un temple de ánimo.

Lo plástico de la poesía significaría que cierta situación de la vida se ha hecho visible, en toda la plenitud y profundidad de su temple; que una citación humana se ha reflejado con gran densidad y realidad que puede tocar todo con su hechizo.

Como reflexión podemos saber que una obra es o no es poesía (según el toque infalible), que su forma poética sea sólo cáscara o sea en sí misma la semilla, según que sea mera cobertura o en sí sea contenido.

"La poesía es arte que se manifiesta por la palabra. Toda poesía falsa se traiciona porque su forma verbal es solo cobertura, en vez de ser el modo forzoso e intransferible de aparecer un contenido, una interioridad".<sup>36</sup>

36. *Ibidem*, p. 35

Hay que evitar el común error de suponer que la metáfora procede de una transposición consciente. La creación de la metáfora tiene dos contenidos objetivos, que a pesar de su diversidad y oposición, están emparentados. La auténtica metáfora no surge sólo de una comparación consciente, sino que la poesía demuestra que la más esforzada caza de imágenes se queda muy atrás de la metáfora convincente, que se eleva desde las profundidades del alma, como en la poesía "Aire oscuro":

*Musgo de luz en el pozo.  
Agua que mana tinieblas.  
Tarde verde, aprisionada.  
Tiemblan los muros del día.*

#### 7.4 TEMPLE DE ÁNIMO Y ESTILO

El poema lírico tiene una generalidad ejemplar, ya que en él aflora una generalidad esencial de toda creación poética, lírica o no. Porque en el poema lírico el "qué", el contenido objetivo, con toda su materialidad y exterioridad, se ve absorbido por el "cómo", por la manera como está configurado, por la forma verbal templada por el estado de ánimo; por el estilo.

El contenido objetivo como tal, no es ni vale nada en la obra poética, en ella lo esencial no es la materia, sino el temple que la empapa, no la verdad exterior, sino la interior, y esto no hay mejor manera de ejemplificarlo con la poesía lírica.

Cuando están frente a frente el objeto de significación espiritual y la sosegada conciencia de él, se funde con la vida del objeto. Se interpreta a las cosas vislumbrando el símbolo; que habla desde las cosas, desde el interior de ellas.

El temple de ánimo no tiene nada que ver con el "humor", con el sentido habitual de "estar de mal temple"; no implica nada festivo ni sentimental, sino que quiere decir que la persona en su totalidad está templada, atemperada, sintonizada, y sin que en ello intervenga el capricho o la voluntad. No podemos provocar un temple de ánimo: éste surge dentro de nosotros y nos invade.

El temple de ánimo no es sólo una "cosa subjetiva". Se piensa que el estado anímico es algo en extremo mutable, algo que cambia de hombre a hombre, de hora en hora, de momento en momento; no es más que el fantasmagórico acompañante de nuestra vida objetivamente organizada; que sólo es el hálito que circunda lo estable y duradero en nosotros.

Esta idea hace que la poesía, en cuanto poetización de estados de ánimo humanos, se considere una y otra vez como un encanto que no compromete, como pura cáscara, como cobertura inesencial; los contenidos objetivos, se piensa, como lo que conoce la experiencia precientífica o el conocimiento científico, constituyen el núcleo sólido, la verdadera sustancia de la poesía; la cáscara que la envuelve puede ser atractiva, seductora, de buen gusto, pero en el fondo todo eso es y seguirá siendo fútil engaño.

El pensamiento existencialista ha hecho posible que la comprensión de la poesía vuelva la espalda a esa falsa concepción. El estar templados, atemperados, se pone de manifiesto lo que ocurre en lo más profundo de nuestro ser; el temple de ánimo nos coloca ante nosotros mismos, traiciona algo de las secretas profundidades de nuestra verdadera situación. Porque revela, ilumina y hace patente que el temple de ánimo es verdadero; y por serlo puede la poesía poseer una verdad interior. La poesía arraiga en el fondo prístino del ser humano, que escapa a la intervención planeada y a cualquier confección intelectual, un ejemplo en el poema "Partir":



*Partir, extraño verbo con dc : puntas hirientes,  
anzas que afilan la separación, la desesperada  
tarea de resumir el desenlace.*

*Partir: deshacer un todo en partes iguales o desiguales.  
Marcharse, irse, decir adiós, empezar de nuevo,  
otra vez como náufrago,  
como lombriz en pedazos.*

## **7.5 VALORACIÓN DE LO POÉTICO (lo auténtico y lo inauténtico)**

La poesía hace patente una actitud del hombre ante el mundo a través de su atemperada hondura esencial. Esto significa que la poesía "dice" más de lo que "enuncia".

No importa lo que el contenido de una poesía pueda ofrecernos, ni las ideas que exponga, ni la ideología que profese; lo que importa es su realización verbal.

Podemos hablar de piedad y revelar que no somos nada piadosos, sino más bien cínicos, podemos componer poesías sobre el pueblo y sobre la patria, y ser extraños a todo eso.

Una actitud del hombre ante el mundo y una posición esencial del hombre no pueden forjarse, ni planearse, ni prepararse.

"No hay maneras de engañar al lenguaje; este posee en sí una fuerza sentenciadora. Lo inauténtico de mi manera de vivir las cosas y de mi actitud puede encontrarse en lo más profundo de mí mismo, puede estar totalmente oculto a mi propia mirada, y sin embargo el tono y el gesto no podrán menos que descubrirme íntimamente".<sup>37</sup>

Tono y ademán son conceptos que tienen su origen en la realidad corpórea de la conversación. Más que en lo puramente dicho, el hombre que me habla está presente en el cómo de su hablar y en los gestos por recatados que sean, que acompañan y subrayan lo que dice.

La poesía se ha liberado de esta corporeidad del diálogo humano y de la mutua comprensión; y a pesar de eso hay en ella algo que es afín al tono del habla humana y al ademán puesto que en ella palpita una actitud básica del hombre, que parece salir a nuestro encuentro.

Ningún estado de ánimo. Ningún temple, ninguna actitud es tan sólo auténtica o simplemente falsa. La realidad de las vivencias humanas es inexplicable y confusa.

Porque lo inauténtico no es algo que fijamos voluntariamente, sino que se infiltra en el umbral de la conciencia; todos conocemos esa recóndita farsantería del hombre, todos conocemos por dolorosas experiencias, los instantes de entristecimiento y terror, que nos produce identificar qué es lo auténtico y qué lo falso, qué es vigor real y qué simple efervescencia fugaz.

Todo está eternamente en juego: lo ya aclarado puede volver a oscurecerse, lo comprendido puede una vez más escapárenos. Porque valorar las cosas de acuerdo con su autenticidad sólo significa someterse a una exigencia. Seremos incapaces de percibir el tono y el gesto si nosotros mismos no somos auténticos; pero la autenticidad no es ninguna cualidad de la que pudiéramos jactarnos; quien crea ser definitivamente auténtico y capaz de decisión incorruptible está condenado de antemano; un claro ejemplo es la poesía "Crónica Mexicayotl":

37. *Ibidem*, p. 54

*En otro giro de la procesión  
o de la tribu errante que somos,  
henos aquí sin nada como al principio.  
Sapos y lagartijas nuestro alimento,  
sal nuestra vida, polvo nuestra casa.  
Añicos y agujeros en la red  
nuestra herencia de ruinas.  
Por fin tenemos  
que hacer todo a partir  
de esta nada que por fin somos.*

Entre la pareja conceptual "auténtico-inauténtico" y la pareja conceptual "original-no original" se interpone aún otra pareja distinta: plasmado y meramente hablado. Porque no hay que confundir el concepto de valor "meramente hablado" con el de "inauténtico". Llamamos inauténtico un poema cuando sentimos que su expresión es hinchada; percibimos entonces una secreta tensión entre la aparente magnificencia, y el estado de ánimo verdadero, se traiciona, es inconfundible en el tono y en el gesto. Decimos que una poesía está sólo hablada cuando se queda estancada en la sola afirmación de un sentimiento, por auténtico que sea. La "originalidad" que tiene que ver con lo prístino de cada uno es, una actitud interna, un modo de enfrentarse con el mundo, de ser en él, un modo de vivencia.

La originalidad en este sentido, como peculiaridad y resolución de la Existencia, es condición previa de toda poesía verdadera.

"Hay profunda diferencia entre la apasionada confesión a gritos de una experiencia y la capacidad de transmutar lo vivido en sonido e imagen, de modo que vibre realmente en las palabras". "

Tras todo poema logrado hay un movimiento en círculo: primero una vibración total inconsciente (temple de ánimo, ánimo atemperado, sintonizado), en seguida una conciencia plasmadora y finalmente un retorno a lo inconsciente.

## 7.5 INTERPRETACIÓN DE LO POÉTICO

¿Qué nos da la poesía?

Hay dos maneras impropias de enfrentarse a la verdadera poesía: comprendiéndola con base al contenido, o únicamente por la forma. Hay a su vez tres modos de leer la poesía sólo por su contenido: uno es cuando la leemos para nuestra distracción y entretenimiento, para llenar las pausas de la existencia y liberarnos de la insípida o amarga realidad de nuestra vida cotidiana; otro es cuando buscamos en ella experiencias, cuando queremos participar de posibilidades y tensiones de la vida que por lo común nos están limitadas; el otro fin es cuando buscamos el núcleo de ideas que suponemos escondido en el fondo de la poesía. En el primero de los casos, la poesía se hace relleno de horas vacías, en el segundo, sustituto de la vida; en el tercero, filosofía disfrazada. En cada caso la forma se convierte en algo accesorio y adicional.

La poesía real se da únicamente cuando en lo más exterior tiene una significación interna, y cuando hasta en lo más íntimo se convierte en forma. La lírica nos enseña que es difícil de utilizar la poesía como distracción, pues un poema lírico no es divertido, sino más bien aburrido. La lírica nos enseña que es difícil relegar la poesía a la calidad de sustituto de la vida, pues un poema lírico no es emocionante, sino monótono. Es difícil concebir la poesía como filosofía disfrazada porque un poema lírico no es claro.

Lo poético, con su autonomía estética, se somete a una norma más allá de la estética, a la totalidad ético-metafísica de lo humano. Cuando más profundamente se ilumine la totalidad de nuestra existencia, pero por la vía de la plasmación, se elevará la idea de nuestra vida por la vía del conjuro imaginativo, tanto más encontramos en la poesía, tanto más nos dará.

Pero con disquisiciones tan generales no avanzamos mucho; una vez más se hace necesario caminar por la penosa senda de la particularización escudriñadora. Los análisis estructurales se mueven en el terreno universalmente obligatorio de una estética "conciencia en general"; los análisis de valor van ligados a la incomunicable "conciencia de responsabilidad" propia de la poesía. Existencia que valora, escogiendo, decidiéndose, y los análisis de sentido presuponen forzosamente una "conciencia de totalidad ético-metafísica", una determinada fe, que es imposible imponer a nadie como cosa obvia y sobreentendida, sin que por eso queremos decir que pueda rebajarse a la categoría de una concepción del mundo "puramente subjetiva", un ejemplo es el poema "Los monstruos":

*Para donde te muevas los ojos te seguirán  
por esa galería que acumula retratos  
de quienes construyeron el sufrimiento.  
Cada país suele mostrar temeroso  
una pinacoteca de sanguinarios ladrones.  
El servilismo del pintor no alcanzó a maquillar  
rostros en los que el miedo y la ambición  
se mezclan al orgullo que rodará por tierra  
y a la certeza  
de que Saint-Just no se equivocó  
y en efecto el arte de gobernar  
no ha producido sino monstruos.*

El trato con la poesía no significa otra cosa que una forma de existir porque siempre existimos en cuanto "hombres enteros", y porque en cuanto hombres tales no nos puede ser indiferente qué capa del ser se revela en la poesía y por medio de ella.

La verdadera poesía no es veraz en el sentido intelectual, ni es bella en el sentido de la artesanía, sólo por el hecho de "plasmarse bellamente" es una manera de apoderarse de la verdad.

Sólo puede llegar a poseer la verdad poética quien se sumerja en la vida de la forma; y de la forma poética sólo se adueñara quien se hunda en la verdad en ella vivificada. Lo que nos proporciona mayor claridad y conciencia de las raíces del ser, no es un esfuerzo mental, sino el don de la poetización simbólica y no por medio de una generalidad de orden conceptual, sino por una unicidad de orden imaginativo.

En la medida en que al leer vibramos con esa esencia humana iluminada y poetizada, vivimos la verdad; en la medida en que vibramos con ella única y exclusivamente a través de la concebida percepción de la forma verbal, vivimos la concordancia de verdad y belleza.

Nos sentiremos gozosos, más allá de todo mero placer, siempre que nos veamos conmovidos en la profundidad anímico-espiritual de nuestro ser, y no sólo cuando nos sentimos rozados periféricamente en nuestra sensibilidad. Porque la forma verbal poética no es sólo corporalidad sensible y atractivo sensual, sino que está también llena de alma y de temple, siendo objeto de goce estético, es a la vez objeto de la participación más íntima y de la intervención más personal.

En la medida en que la poesía posee fuerza concentradora e iluminadora, permanece sumergida en la realidad y en la gravedad de la existencia, y en la medida que es fuerza plasmadora, se mantiene en ese estado de libre suspensión que caracteriza al juego. Dicho de otro modo: en razón de su verdad, la poesía es necesaria; en razón de su belleza, es beatificante. No hay poesía "original" que no tenga el carácter de "necesaria", como ésta; no hay poesía "original" que no sea un modo; tenemos en ellas el soliloquio de un alma solitaria, que se da cuenta con horror del envejecimiento y del morir, y que se siente ya a merced del helado invierno de muerte, como la poesía "Edades":

*Llega un triste momento de la edad  
en que somos tan viejos como los padres.  
Y entonces se descubre en un cajón olvidado  
la foto de la abuela a los catorce años.*

*¿En dónde queda el tiempo, en dónde estamos?  
Esa niña  
que habita en el recuerdo como una anciana,  
muerta hace medio siglo,  
es en la foto nieta de su nieto,  
la vida no vivida, el futuro total,  
la juventud que siempre se renueva en los otros.  
La historia no ha pasado por ese instante.  
Aún no existen las guerras y las catástrofes  
y la palabra muerte es impensable.  
Nada se vive antes ni después.  
No hay conjugación en la existencia  
más que el tiempo presente.  
En él yo soy el viejo  
y mi abuela es la niña.*

Así es como ocurre lo increíble: nos sentimos adentrados en un momento anímico pleno, pero nos mantenemos alejados de él, gracias a la palabra plasmadora con su virtud serena y distanciadora. No hay arte sin este dualismo: acercamiento a la vida y alejamiento de la vida; entrega y distancia; participación tensa y libre vuelo.

Tal es la virtud de la poesía: revelar el ser de la Existencia no como algo pensado en general, sino como algo que se ha vivido una única vez; no como una cosa en la que se medita de una manera abstracta, sino como algo que puede ser contemplado. Y esto es lo que nos da la poesía; atemperada iluminación del ser y poetización imaginativa del ser en el ser del lenguaje plasmador.

Jorge Luis Borges nos dice a cerca de la poesía, "Emerson dijo que una biblioteca es un gabinete mágico en el que hay muchos espíritus hechizados. Despiertan cuando los llamamos; mientras no abrimos un libro, ese libro, literalmente, geoméricamente, es un volumen, una cosa entre las cosas. Cuando lo abrimos, cuando el libro da con su lector, ocurre el hecho estético".<sup>40</sup>

Para Borges la doctrina de Croce, es la menos perjudicial, porque toma la idea de que la literatura es expresión, por lo tanto si la literatura es expresión, la literatura está hecha de palabras y el lenguaje es también un fenómeno estético. El difícil admitir el concepto de que el lenguaje es un hecho estético, casi nadie profesa la doctrina de Croce y todos la aplican continuamente.

Erróneamente, se supone que el lenguaje corresponde a la realidad, pero el lenguaje corresponde a otra dimensión espacial en donde la realidad es sólo un reflejo de lo intangible.

Borges cita constantemente la metáfora persa, que dice que la luna es el espejo del tiempo. En la sentencia "espejo del tiempo" está la fragilidad de la luna y la eternidad también.

Nietzsche dijo que la luna es un monje que mira envidiosamente a la tierra, o un gato, que pisa tapices de estrellas.

También los géneros gramaticales influyen en la poesía; decir luna o decir "espejo del tiempo" son dos hechos estéticos, sólo que la segunda es una obra de segundo grado, porque "espejo del tiempo" está hecha de dos unidades y "luna" nos da más eficazmente la palabra, el concepto de luna. Cada palabra es una obra poética.

Se supone que la prosa está más cerca de la realidad que la poesía, para Borges esto es un error, dice que "si un viento frío sopla del lado del río", hay que escribirlo, así como se escucha, porque se crea un sujeto: viento; un verbo: que sopla; es una circunstancia real; la realidad es algo más simple. El lenguaje es una creación estética.

Para Borges, la poesía es expresión si un verso es expresión, si cada una de las partes de que el verso está hecho, cada una de las palabras es expresiva en sí misma.

La poesía es el encuentro del lector con el libro, el descubrimiento del libro. El otro momento mágico es cuando el poeta concibe la obra, va inventando o descubriéndola. En latín la palabra "*inventar*" y "descubrir" son sinónimas. Esto se relaciona con la doctrina platónica, que dice que inventar y descubrir, es recordar, podríamos agregar que si aprender es recordar, ignorar es saber olvidar; ya todo está, sólo nos falta verlo.

"Cuando yo escribo algo, tengo la sensación de que ese algo preexiste. De un concepto general; sé más o menos el principio y el fin, luego voy descubriendo las partes intermedias; pero no existe la sensación de que dependen del arbitrio de alguien; las cosas son así. Son así, pero están escondidas y mi deber de poeta es encontrarlas".<sup>41</sup>

40. Jorge Luis Borges, *Siete Noches*, Fondo de Cultura Económica, Colección Tierra, Firms, México, p.101  
41. *Ibidem*, p. 106

Leer un poema no nos debe dar la sensación de descubrir algo nuevo, sino de recordar algo olvidado, sentir que lo hubiéramos podido escribir, que ese poema preexistía en nosotros.

Podemos llegar al concepto de que la poesía es la experiencia estética; algo así como una revolución en la enseñanza de la poesía. La poesía es algo que se siente, si no se siente la poesía, si no se tiene sentimiento de belleza, si un relato no lleva al deseo de saber qué ocurrió después, el autor no ha escrito para nadie.

El hecho estético es tan evidente, tan inmediato, tan indefinible como el amor, el sabor de la fruta, el agua. Sentimos la poesía como sentimos la cercanía de un ser, o como sentimos una montaña o una bahía. Si la sentimos inmediatamente, hay que disolverla en otras palabras, que sin duda serán más débiles que nuestros sentimientos.

“Hay personas que sienten escasamente la poesía; generalmente se dedican a enseñarla. Yo creo sentir la poesía y creo no haberla enseñado; no he enseñado el amor de tal texto, de tal otro: he enseñado a mis estudiantes a que quieran la literatura, a que vean en la literatura una forma de felicidad. Soy casi incapaz de pensamiento abstracto, habrán notado que estoy continuamente apoyándome en citas y recuerdos. A veces la riqueza de los versos se debe a su ambigüedad. Los versos son felices porque son ambiguos”.<sup>42</sup>

Una cosa es la poesía y otra el sentir racional; el verso existe más allá del sentido.

“El espejo que duplica la apariencia de las cosas, realmente es terrible que haya espejos: siempre he sentido el terror de los espejos. Creo que Poe lo sintió también. Tiene un trabajo sobre el decorado de las habitaciones. Una de las condiciones que pone es que los espejos estén situados de modo que una persona sentada no se refleje. El espejo no espera ver reflejadas frentes juntas y manos enlazadas, es el poeta quien espera verlas”.<sup>43</sup> José Emilio Pacheco tiene otra concepción del espejo, así lo dice en su poesía “Espejo”:

*En el momento preciso  
el espejo revela su más profundo secreto  
y dice lo que antes nunca había dicho.*

42. *Ibidem*, p.108

43. *Ibidem*, p. 114

## CAPÍTULO 8 LOS PALACIOS DESIERTOS

(José Emilio Pacheco, Periodista y Poeta unidos en la eternidad de la palabra)

### *Los palacios desiertos*

*Vivirás en desiertos palacios, no en los brizos del que te engendró Eurípides, citado por Luisa Josefina Hernández. A Elena Poniatowska, en los veinte años de La noche de Tlatelolco. La arquitectura de poder es siempre el gran ziggurat de Babilonia, la torre que se levanta hacia los cielos para significar que el Caudillo se ha igualado con los dioses y no será efímero como todos nosotros. Antonio Rivas Mercado culminó la Columna de la Independencia con una Victoria de Samotracia. El pueblo, que ya había puesto en su lugar al rey de burlescos Carlos IV y designado "El Caballito" a su estatua ecuestre de emperador romano, deshelenizó la Victoria y la llamó "El Ángel". Como recompensa parcial de su trabajo el arquitecto recibió el convento de San Jerónimo y lo sumó a las vecindades del centro que eran la base de su fortuna. Para vigilar la terminación del "Ángel" Rivas Mercado viajó a Francia y llevó consigo a su hija Antonieta. La niña quedó fascinada con París y descubrió su pasión por las artes."*

José Emilio Pacheco nos hace pensar como periodista en una imagen capaz de hacer sentir el poder sobre los demás, aún después de muerto. Pensar en una persona que no quiere ser efímera como todos nosotros es hasta cierto punto monstruoso, incluso el propio Dorian Gray no soportó la idea de permanecer en este mundo para siempre.

Lo poético se entrelaza con lo histórico de tal manera que los escritos periodísticos de Pacheco no pueden alejarse de su parte literaria como cuando dice "A Elena Poniatowska, en los veinte años de La noche de Tlatelolco. La arquitectura de poder es siempre el gran ziggurat de Babilonia, la torre que se levanta hacia los cielos para significar que el Caudillo se igualó con los dioses al construir una obra arquitectónica como una torre babilónica que se levanta hacia los cielos".

El relato que va haciendo se entrelaza con su poesía que no puede dejar de aflorar porque es la esencia misma de la escritura de Pacheco.

"El Caballito" y "El Ángel" son las pruebas irreductibles de esta aseveración contundente, el hombre puede ser inmortal y comunicarse, mientras su obra perdure. Más allá de la existencia, está la esencia y el nombre de los edificadores de su propio destino. Como Rivas Mercado y su hija Antonieta.

*"Brusco olor del azufre, repentino"*

*Color verde del agua bajo el suelo.*

*Bajo el suelo de México se pudren  
todavía las aguas del diluvio.*

*Nos empanama el lago, sus arenas  
movedizas atrapan y clausuran  
la posible salida.*

En este poema vemos como lo periodístico e histórico no se puede desligar de su poesía. Lo esencial es la significación de un tiempo poético perdido, que quiere recobrase y empezar su proceso de creación para entender el origen de las palabras. Es suficiente volver hacia el significado de las cosas, porqué fueron nombradas de tal o cual manera para poder ser entendidas.

El poeta nos muestra una nostalgia de un México pasado que fue y sigue siendo; aturcido entre dos culturas permanece desconcertado ante un destino no construido, sino impuesto. Encarcelado y atrapado entre dos mundos, busca afanosamente su identidad en el vacío de una historia que caprichosamente le arrebató repentinamente todo su ser, asfixiándolo en su propia conciencia. Aquí Pacheco exagera en epítetos como; "**brusco olor del azufre y repentino color verde**", para intensificar el sentimiento de impotencia ante lo devastador de una nostalgia reprimida.

*La ciudad en estos años cambió tanto  
que ya no es mi ciudad, su resonancia  
de bóvedas en ecos. Y sus pasos  
ya nunca volverán.  
Ecos pasos recuerdos destrucciones  
Todo se aleja ya. Presencia tuya,  
hueca memoria resonando en vano,  
lugares devastados, yermos, ruinas,  
donde te ví por último, en la noche  
de un ayer que me espera en las mañanas,  
de otro futuro que pasó a la historia,  
del hoy continuo en que te estoy perdiendo.*

En este poema volvemos a ver ese tejido de palabras en las que el relato periodístico se va relacionando con hechos históricos y cuando menos nos damos cuenta pasa a ser pura poesía para envolvernos en su esencia: "La ciudad en estos años cambió tanto que ya no es mi ciudad, su resonancia de bóvedas en ecos".

La ciudad cambia con el tiempo, y como Heráclito dijo "Aunque sea el mismo río, el agua que pasa no es la misma dos veces", así el lugar en que nacimos aunque sea el mismo lugar, los hechos van formando la historia de una manera paulatina, lo que va acoriteciendo se va acumulando en un tiempo capturado por las palabras. En la imagen "**Ecos pasos recuerdos destrucciones**" muestra esta sensación de acumular el tiempo en resonancias que se comunican para ser entendidas y que se quedan en el recuerdo temporal.

*Atardecer de México en las lúgubres  
montañas del poniente...  
Allí el ocaso  
es tan desolador que se diría:  
la noche así engendrada será eterna.  
Conozco la locura y no  
la santidad:  
la perfección terrible de estar muerto.  
Pero los sordos imperiosos ritmos,  
los latidos secretos del desastre,  
arden en la extensión de mansedumbre  
que es la noche de México.*



Volvemos a encontrar en este poema los recursos de relato periodístico y su relación con las metáforas que lo convierten en un estilo inconfundible: “Pero los sordos imperiosos ritmos, los latidos secretos del desastre, arden en la extensión de mansedumbre que es la noche de México”.

Después de la tormenta viene la calma, pero también se queda la desolación de haber perdido lo más profundo de una nación, la identidad, y así lo expresa Pacheco en el hipérbolo “**la perfección terrible de estar muerto**”, al perder la identidad, los mexicanos perdimos la vida, por eso expresa esa sensación de sentirse muerto al no tener la certeza exacta de que existe.

*El hundimiento de la ciudad elevó la Columna que al ser inaugurada estaba al nivel de La Reforma. El naufragio del porfiriato terminó con la estabilidad familiar de los Rivas Mercado. Sobrevino la separación. La señora Matilde viajó a Europa con su hija mayor y allí quedaron aisladas por la guerra mundial. La Revolución no tocó sus propiedades pero les lloró en la persona de Lucio Blanco que ocupó la casa vecina de Joaquín Casasús. El arquitecto, un gigante que en su juventud parisiense había vencido a un oso en lucha cuerpo a cuerpo, intimidó a Lucio Blanco, el general se limitó a pedir permiso para que sus soldados marcharan en el gran patio de la residencia de Artes.<sup>45</sup>*

Pero todo destino tiene una meta, y la grandeza y opulencia no van nunca de la mano. El naufragio del porfiriato trajo cambios, así lo que era la estabilidad de los Rivas Mercado se esfumó para dar paso a las vivencias de la guerra mundial en Europa. Su esposa y su hija mayor se separaron del arquitecto quedando aisladas, aunque la Revolución dejó intactas sus propiedades. La comparación de una escritura que relata y un poema que describe, es la verdadera esencia de la comunicación.

### **“Lago muerto en su féretro de piedra”**

*Sol de contradicción.  
(Hubo dos aguas  
y a la mitad una isla.  
Enfrente un muro  
a fin de que la sal no envenenara  
nuestra laguna dulce en la que el mito  
abre las alas todavía, devora  
la serpiente metálica, nacida  
en las ruinas del águila. Su cuerpo  
vibra en el aire y recomienza siempre.)*

Lo poético de “devora la serpiente metálica” y lo histórico de “nacida en las ruinas del águilas”, se conjuntan para conformar una de las formas periodísticas y literarias más enriquecedoras de la literatura contemporánea.

45. *Ibidem.*

José Emilio Pacheco sabe que los cambios son el progreso, siempre algo diferente trae consigo el término, pero también el comienzo de algo edificado en las ruinas de lo que se termina, pero eso nunca dejará de existir porque lo nuevo es el reflejo de ese pasado interminable, que aunque apenas asoma entre los fantasmas de su propio sino, permanece y permanecerá hasta el final de los tiempos. La metáfora “**lago muerto en su féretro de piedra**”, y la prosopopeya “**sol de contradicciones**”, comunican el término de un tiempo por sus circunstancias antagónicas. Pero a su vez en el epíteto; *laguna dulce*, y en la prosopopeya “**en la que el mito abre las alas**” da una esperanza y un recomienzo.

*¿Hasta cuándo, en qué islote sin presagios,  
hallaremos la paz para las aguas,  
tan sangrientas, tan sucias, tan remotas,  
tan subterráneamente ya extinguidas,  
de nuestro pobre lago, cenagoso  
ojo de los volcanes, dios del valle  
que nadie vio de frente y cuyo nombre  
los antiguos callaron?*

Pero la esperanza llega cuando hay que reconstruir una nación externa, y más importante como edificar el orgullo que subsistió sepultado junto con los escombros de una historia, sólo con lo que queda, rescatar de la tierra la luz que resplandecerá de la oscuridad que quedó, y tejer la paz como Ariadna, para restituir la poesía de estar, de renacer de la muerte. Los símbolos que han permanecido como significaciones que caracterizan y ubican a cada nación, como lo dice en: “nuestro pobre lago, cenagoso ojo de los volcanes, dios del valle”, todo lo que personifica esa luz interna que aún queda para restablecer la esperanza y recomenzar.

### El encuentro de las culturas

*El gran cambio favoreció a la niña Antonieta quedó al frente de la casa, a cargo de sus hermanos menores y de las propiedades del centro. Al mismo tiempo continuó su instrucción privada con profesores como Erasmo Castellanos Quinto y, según los testimonios hasta ahora reservados que Fabienne Bradu recoge en Antonieta, dio muestras precoces de seguridad, valentía y talento empresarial. Como todo, esas cualidades tienen un precio: el despotismo de la hija mimada a quien se acostumbró a ver cumplidos todos sus caprichos.*

*En un México que sólo ha quedado en Salamandra (1919), la novela pésima y encantadora de Efrén Rebolledo. Antonieta brilló en las fiestas hechas a fin de recaudar fondos para los soldados franceses. A su prima e íntima amiga La Beba Rivas. Antonieta le hablaba de su aspiración: el amor total e irrefrenable. Creyó encontrarlo en Alberto Blair. Se casó con él a los dieciocho años pero no salió de la mansión de Artes. La Beba le regaló su vestido de bodas para que compartieran la misma suerte.”*

El destino de Antonieta fue más benévolo, aunque tuvo que dar muestras de valentía y talento en los negocios a temprana edad. Su educación tuvo un significado determinante para su formación futura; esto la fortaleció pero la hizo despótica y caprichosa. La beba Rivas le regaló su vestido de bodas al casarse con Alberto Blair, pero siguió en su mansión de Artes. Aquí hago una comparación entre la vida de Rivas Mercado y su familia, y la tierra conquistada que lucha entre seguir siendo ella, o asimilar la nueva cultura; creando la contradicción eterna del origen bifurcado.

La similitud de la vida de Antonieta y la metáfora de cómo la tierra de México fue cambiando con las circunstancias, nos pueden parecer dos hechos aislados que no tienen relación, pero la relación existe porque la poesía utiliza las imágenes para mostrar lo más profundo, que sólo puede explicarse por medio de las palabras.

*Bajo el suelo de México verdean  
eternamente pútridas las aguas  
que lavaron la sangre conquistada.  
Nuestra contradicción —agua y aceite—  
permenece a la orilla y aún divide.*

“Bajo el suelo de México verdean pútridas las aguas que lavaron las aguas conquistadas”, la sincronía perfecta, la sutileza con la que aborda la realidad y la metáfora que hace de esa realidad nos muestra el genio indiscutible de este escritor de nuestro siglo.

Para el poeta no importa que las dos culturas sean tan diferentes y tan similares, eso solamente enriquece y ha fortalecido lo que somos, en el epíteto: **verdean eternamente pútridas las aguas**, comunica lo que éramos y lo que seremos en una conjunción, ser un solo significado. El existir en una tierra que ha bebido sangre de sus hijos, y aun así ha salido adelante para poder recibir a sus nuevos críos y saber perdonar, aunque es imposible olvidar el sabor a dolor derramado sobre ella para poder florecer.

*Ojos, ojos  
cuántos ojos de cólera mirándonos  
En la noche de México, en la furia  
Animal, devorante de la hoguera:  
La pira funeraria que en las noches  
Consume a la ciudad.  
Y al día siguiente*

Pacheco es un escritor que tiende a mostrar su enfoque histórico en sus poesías, la forma en que retiene las imágenes suspendidas en su lírica, detiene el tiempo por momentos para poder seguir relatando, como en “cuántos ojos de cólera mirándonos. En la noche de México, en la furia animal, devorante de la hoguera”.

*Blair era honesto, idealista, puritano. Fue el propagador en México de la Christian Science y tenía el prestigio adicional de ser un héroe revolucionario que no aprovechó sus méritos en campaña. Como apoderado de los Madero estaba en la línea que separaba la revolución decente de la bola y el peludaje, tan antitéticos a los Rivas Mercado. Diez años mayor que ella. Blair encontró en Antonieta una muchacha excepcional para el México de su tiempo, libre, independiente, culta. La amó de verdad aunque representaban mundos distintos que no tardaron en chocar.*

*La rectitud se transformó en inflexibilidad. Antonieta no estaba acostumbrada a que nadie le opusiera resistencia. El nacimiento de su hijo Donald Antonio Chacho, aumentó la discordia..*

*Rivas Mercado logró una tregua entre los esposos. Blair, hombre de empresa, diseñó Las Lomas (Chapultepec Heights) en terrenos propiedad del dueño de Sears. Antonieta dio nombres de cumbres a las alturas que dominarían al México nuevo. Fue su última colaboración. El arquitecto se llevó a su familia a un viaje que se iba a prolongar casi tres años."*

Alberto Blair fue el propagador de la Ciencia Cristiana, él estaba en la que separaba los revolucionarios decentes de los pelados que no tenían ninguna dirección. No tardaron las discrepancias entre Antonieta y Alberto, ya eran de distintos mundos, esto se acrecentó con el nacimiento de su hijo; vuelve la comparación de Pacheco, la incomunicación puede volver tragedia lo que fue amor y comprensión. Rivas Mercado intercedió entre los dos para nivelar la situación en el periodo que diseñó las lomas, pero terminó llevándose a su familia por tres años en un viaje.

*como un segundo dios,  
todas las cosas:  
lo que deseamos ser y lo que somos.  
(Si se excavan  
unos metros de tierra  
brotará el lago.  
Tienen sed las montañas, el salitre  
va royendo los años.  
Queda el lodo  
en que yace el cadáver de la pétrea  
ciudad de Moctezuma.*

La relación que se encuentra en este poema con la columna de Pacheco es el detonante temporal, los cambios se van estructurando tanto para una familia que ha sufrido diferentes cambios en su vida personal y la tierra en que ha vivido también ha tenido cambios de raíz que han determinado su vivencia actual. La separación es inminente, aunque los años pasan la herida sigue viva todo después de la tormenta vuelve a la calma, pero solo momentáneamente porque la llama deja cenizas que quieren encender de nuevo, el viento sopla y quiere arrastrar esas cenizas pero no pueden desaparecer, porque tendría que desaparecer la tierra del águila, se podrá destruir un pasado, pero nunca podrá destruir la esencia de un país, aunque duela reconocerlo. En la metáfora; **queda el lodo en que yace el cadáver de la pétrea ciudad de Moctezuma**, Pacheco lo reafirma.

## Revolución y vanguardia

*Vida privada y vida pública interceptaron. La separación matrimonial tuvo consecuencias incalculables para las artes mexicanas. En el París de Picasso, Gide, Cocteau y tantos otros. Antonieta descubrió una modernidad que era indispensable transplantar a México para hacer la otra revolución. Parte de esa vanguardia resultaba Coco Chanel que reaccionó contra el barroquismo del novecientos y cambió el aspecto de las mujeres. Alta, esbelta y muy bella ("aunque no todas las efigies apoyen incondicionalmente esa hipótesis", menos que ninguna la foto en la portada del libro de Fabienne Bradu). Antonieta estaba hecha para la moda Chanel, no para los sombreros y plumajes porfirianos de la Calavera Catrina. Los veinte fueron su década. Los representó con tal plenitud que no pudo sobrevivirlos.*

*Los Rivas Mercado volvieron a un México transfigurado por Obregón pero sobre todo por Vasconcelos al frente de la Secretaría de Educación en una labor sobre la cual ya tenemos la obra definitiva: El vuelo del águila por Claude Fell. El gran arquitecto del porfirato se extinguió lentamente. Antonieta no dejó entrar a su madre, que vivía en el Hotel Imperial: inició los trámites de su divorcio y quedó como heredera y albacea de la gran fortuna.<sup>47</sup>*

La separación de Antonieta y Blair tuvo consecuencias para las artes mexicanas. Entonces comenzó una nueva época de glamour en donde ella fue la representante de Coco Chanel en los años veintes. No permitió que su madre se involucrara en sus decisiones, divorciándose y quedando como heredera de la gran fortuna del arquitecto Rivas Mercado. La comunicación es imprescindible ya que las artes mexicanas, también fueron perjudicadas con la separación de una relación.

*Y comerá también estos siniestros  
palacios de reflejos, muy lealmente,  
fiel a la destrucción que lo preserva.)  
El ajolote es nuestro emblema. Encarna  
el temor de ser nadie y replegarse  
a la noche perpetua en que los dioses  
se pudren bajo el lodo  
y su silencio; es oro  
—como el oro de Cuauhtémoc  
que Cortés inventó.*

Aquí Pacheco explica desde su punto de vista histórico y su punto de vista lírico que el entendimiento y la comprensión es primordial para los seres humanos, y esa barrera comunicativa no es resuelta viene la ruptura y después la recuperación de una esperanza. La arquitectura mexicana es el reflejo de algo que quiere resurgir, de entre los vestigios renace lo que podría ser la continuación de una nueva cultura que no morirá, así como no desaparecerá la obra y la historia de Rivas Mercado, el mito se conjunta para volver eternos a los que se atrevieron a construir su destino. En la prosopopeya, **Y comerá también estos siniestros palacios de reflejos**, se refleja la desolación, pero a su vez la resignación de mirar hacia el futuro.

47. *Idem.*

## AGOSTO, 1963

¿Habrá un día en que acabe para siempre  
la abyecta procesión del matadero?

José Emilio Pacheco

*1896: Riva Palacio, Sierra y el cuento mexicano El Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM organizó un coloquio para recordar a Vicente Riva Palacio en el centenario de su muerte (noviembre 22) y una exposición de sus libros en el patio de la Biblioteca Nacional. Su obra narrativa sigue en el mercado gracias sobre toda a la colección "Sepan cuantos...". Clementina Díaz y de Ovando se dedica desde hace mucho tiempo a estudiarlo. Entre tantos otros trabajos le debemos la Antología en la Biblioteca del Estudiante Universitario y su libro reciente sobre Un enigma de "Los ceres". José Ortiz Monasterio desde muy joven trabaja en la obra del general y publicó en 1994 Historia y ficción: Los dramas y novelas de Riva Palacio. De Antonio Castro Leal, Andrés Henestrosa y José Luis Martínez a Carlos Monsiváis, Carlos Montemayor y Raymundo Ramos y, ahora, María Teresa Solórzano y Alejandro García, las lecturas e interpretaciones no han cesado. Vicente Riva Palacio (1832-1896) continúa vivo. Vivo y también inabarcable. Uno siente que el general escapa si intenta definirlo o abarcarlo."*

Para José Emilio Pacheco la obra de Vicente Riva Palacio sigue vigente y comunicando sus pensamientos, su deseo ferviente de justicia y su sentir hasta nuestros días, uno de los más representativos narradores del siglo pasado es objeto de investigaciones y homenajes por un sinnúmero de escritores como son: Clementina Díaz, José Ortiz Monasterio, Castro Leal, Andrés Henestrosa, Carlos Monsiváis entre otros, pero no sólo sigue viva la obra de Riva Palacio, su espíritu de lucha permanece, y permanecerá mientras no se olviden sus ideas y sus pensamientos que son la inspiración de poetas y escritores, y de la gente que no pierde la esperanza de justicia. Pasa el tiempo y su legado lejos de olvidarse se retoma, la palabra impresa es por eso uno de los mayores vehículos para la comunicación, traspasando el tiempo y el espacio nos permite entender lo que vivieron nuestros antepasados, nuestros contemporáneos, para seguir con el proceso comunicativo.

### MANUSCRITO DE TLATELOLCO

(2 DE OCTUBRE DE 1968) I. LECTURA DE LOS «CANTARES MEXICANOS»

*Cuando todos se hallaban reunidos  
los hombres en armas de guerra cerraron  
las entradas, salidas y pasos.  
Se alzaron los gritos.  
Fue escuchado el estruendo de muerte.  
Manchó el aire el olor de la sangre.*

48. José Emilio Pacheco, Revista *Proceso*, columna "Inventario", "1896 Riva Palacio, Sierra y el cuento mexicano", núm. 1048.

Preámbulo para lo que sucedería en 1960, fueron los primeros escritos de Riva Palacio, en los que, de alguna manera pronosticaba los acontecimientos que a lo largo de las décadas, dejarían marcado ese lugar tan especial, y tan representativo de acontecimientos históricos tan importantes en la historia de México. José Emilio Pacheco comunica esos momentos fatídicos del día dos de octubre, como la historia tenía que escribirse. En la metáfora; **Manchó el aire el olor de la sangre**, transporta a en el tiempo y espacio. Cuando ya estaban reunidos en Tlatelolco cientos de miles de personas para dar inicio a la marcha hacia el Zócalo, y además rodeados por todas partes por los granaderos, los dirigentes decidieron suspender la marcha, cuando se disponían a dispersarse alguien dio una señal desde el edificio Chihuahua, una luz de bengala inundó el cielo fatal, y los miembros del Batallón Olimpia dispararon hacia los granaderos desde lo alto de los edificios, en la confusión los del ejército no sabían de donde les llegaban los disparos y emprendieron fuego contra estudiantes, niños, amas de casa, o simples personas que se encontraban por curiosidad, y así la historia se escribió.

### *Pellicer y las vidas del poeta*

*Ivor Winters y Robert Graves afirman que la poesía consiste de poemas . No de poetas, no de grandes nombres, carreras, historia, ideas críticas, sino de poemas unos cuantos inapreciables versos salvados del torrente fugaz que muere con su época. Para ellos hablar de "obras" es un acto totalitario. La poesía es democrática, no respeta famas ni títulos, desciende en donde quiere, cuando quiere, sobre quien quiere, y lo hace en destellos aislados como relámpagos."*

El poeta es por sus poemas, no los poemas son por el poeta; tal es la idea que afirma y concuerda con Ivor Winters y Robert Graves. El poema tiene vida por sí mismo, aunque el creador no se haga presente, las palabras estructuradas se encuentran allí, donde alguien está para leerlas. Así que el poeta comunica su sentir y se esconde bajo sus palabras, que dicen lo que es él, sin decir quién es él. Pero incluso cuando el autor ya no exista, el poema permanecerá, siempre existirá el lector que quiere leer la esencia de un poeta.

*Es hoguera el poema  
Y no perdura.  
Hoja al viento  
tal vez  
También tristísimo  
inmóvil ya  
desierta  
Hasta que el fuego  
renazca en su interior.  
Cada poema  
epitafio de fuego  
Cárcel  
Llama  
Hasta caer  
en el silencio en llamas  
Hoja al viento  
tristísimo  
la hoguera.*

En este poema lo dice más claramente, en la metáfora **Es hoguera el poema**, el poema mientras no exista alguien que le dé vida con su propio fuego interior, no existe; las palabras son convocatorias, provocaciones; y hasta que alguien la salve de las brasas del fuego, el poema permanece oculto, y no perdura.

*No sólo está bajo sospecha el carrerista, el poeta que llama la atención por lo que es y no por lo que hace. Hay toda una tendencia a expulsar de nuestras mentes las vidas de los poetas para dejar que el poema adquiera existencia propia, abolir las intenciones reales o supuestas de quien lo escribió, a fin de que reine la soberanía del lector.<sup>50</sup>*

Pero también existe el escritor, que más que ser escritor es la imagen corporativa de la poesía, es decir, que para él es más importante la apariencia de su personalidad, que darse a conocer como poeta, por sus creaciones. Ya que los poemas dicen más de una persona, que lo que se puede ver a simple vista de ella. Porque el poema sale desde las entrañas, y más que razonamiento, es el ser representado en palabras. Aquí vemos como el periodismo de Pacheco, tiende a lo poético cuando expresa: "hay toda una tendencia a expulsar de nuestras mentes las vidas de los poetas para dejar que el poema adquiera existencia propia".

### *Arte poética*

*No tu mano:  
la tinta escribe a ciegas  
estas pocas palabras.*

José Emilio Pacheco lo dice tan explícitamente, el que escribe, no es el poeta, tampoco es la mano del poeta, es la tinta como ser viviente que escribe el poema. Pacheco nos lo comunica en la proposopeya **la tinta escribe a ciegas estas pocas palabras**.

### **Iniciación, Harmonium y Tombeau**

*Contra esta línea que sigue siendo la dominante, Lawrence Lipking publicó en 1981 *The Ufe of the Poet: Begining and Ending Poetic Careers* (University of Chicago Press). Según Lipking, todo poeta lleva una doble vida, parte como persona igual a las demás y parte como un personaje creador y creado a la vez, un destino poético en el que esa persona se proyecta a sí misma.<sup>51</sup>*

El poeta vive una doble vida: por un lado es el que plasma su sentir, y por el otro es el que es conocido por todos, entre la fama de ser una figura pública; está la soledad del autor, sus vivencias, sus recuerdos, su necesidad de escribir. Pero sobre todo el poeta se comunica para siempre.

51. *Idem*.



## *Tradición*

*Aquí yacen tus pasos,  
en el anonimato de las huellas.*

Así es la vida del poeta, entre la fama y el anonimato, guarda y a su vez comunica su ser entre las luces del estrellato, para permanecer escondido entre los otros, para poder vivir lo que los otros, para poder respirar lo que los otros, pero deja una huella que no puede ser borrada, y que perdurará hasta la eternidad. Más claramente lo dice la prosopopeya, **en el anonimato de las huellas**.

*El "Dante" que habla en los poemas de Dante no puede ser confundido con el autor de la Divina Comedia, quien por supuesto nunca descendió a los infiernos. Pero esa máscara que tal vez no revele su personalidad o ni siquiera su individualidad, muestra en cambio su sentido de vocación y de destino.<sup>52</sup>*

Pero el poeta también tiene una máscara que lo lleva a ser el constructor de su destino, unas veces misterioso, otras veces luz incandescente, debe trasladar su ser hasta lo imposible e imaginar lo indescribible para poder ser el mismo, y poder existir su obra. Como tal no cesa intensamente su razón de crear, inmóvil ante la incertidumbre de conflictuar su ser expectante, a la grandiosidad de sentir la magnificencia de la escritura.

## *Oficio de poeta*

*Ara en el mar  
Escribe sobre el agua.*

En las metáforas, **Ara en el mar** y **Escribe sobre el agua**, así como Dante emprendió su viaje al paraíso y el infierno, para encontrar su destino, así el poeta, escribe cual si mar fuera, pero es efímero lo que escribe, o perdura en el tiempo y espacio. El agua no pasa dos veces por el mismo lado, dice Heráclito, así el poema no escribe dos veces las mismas líneas, el poeta no siente dos veces las mismas cosas, ni piensa las mismas ideas, por eso cada poema es único, como único es el autor que lo escribe y el agua en que lo escribe.

*Hay tres momentos que si bien no agotan la vida del poeta plantean al menos preguntas que no puede evitar: ¿existe su obra, representa algo más que la suma de sus partes, continuará existiendo? Lipking llama a estas fases Iniciación, Harmonium (el resumen y la plenitud) y Tombeau, el instante en que la herencia de un gran poeta muerto es valorada por un gran poeta de la otra generación.<sup>53</sup>*

52. *Idem.*

53. *Idem.*

Los poemas son únicos, pero el autor siempre tiene la influencia, aunque sea muy escondida de otros poemas, y no sólo de poetas, sino en general del arte; de la pintura, de la escultura, de la música (porque la poesía es música pura), del teatro, de la danza, de la ópera, de todo lo que puede inspirar la creación. Para los poetas el iniciarse en el camino del conocimiento, es la etapa más primordial, es donde decide cambiar su destino, o reconocer que no es una gente común, la plenitud resume la iniciación y el acuerdo pactado con su interior, para reconocer que su pasado está, pero su presente y futuro se está construyendo.

### **Garabato**

*Escribir  
es vivir  
en cierto modo.  
Y sin embargo todo  
es una pena infinita  
nos conduce a intuir  
que la vida jamás estará escrita.*

Es tan cierto pensar que la vida jamás estará escrita, la poesía se transforma según sea el lector que la lea, la reconstruya y la vuelva suya, pero mientras el escritor comunique su sentir a través de las palabras seguirá existiendo, no se extinguirá. Se evaporara su piel, sus huesos, sus cabellos, pero su sangre se vertirá en las palabras, cual espíritu y alma del poeta que se transportará a los confines de la eternidad, dejando la herencia que procreará a nuevos poetas que morirán, y así seguirá la palabra por los siglos de los siglos.

*Este libro, aún no incorporado al repertorio crítico mexicano, es útil para un acercamiento a Carlos Pellicer que permita una lectura alternativa en la ocasión única de su centenario y el homenaje que se extenderá a todo 1997. Aclara, entre otras cosas, porqué si la verdadera Iniciación fue Colores en el mar (1921), Pellicer no destruyó los centenares de páginas escritas para llegar a ese punto de partida: lo hizo porque el trabajo del aprendiz contiene, si él muchos años después sabe leerlo, una vida secreta y un sentido oculto que anuncia todo lo que vendrá más tarde.<sup>54</sup>*

Los poetas no pueden desechar sus errores, así como en la vida aprendemos de los errores, también los poetas aprenden de sus escritos, que no fueron tan exitosos, o que no son perfectos. El poeta nace, pero también se va formando y perfeccionando a través del tiempo, lo más importante es que encuentra su estilo al reencontrar su interior edificando palabras, palabras que comunican, que se estructuran para conformar una vivencia, plasmando un devenir incierto, pero un instante enervante y regocijante.

54. *Idem.*

## *Balance*

*En aquel año escribí diez poemas  
diez diferentes formas de fracaso.*

Los fracasos enaltecen al poeta, porque ante un futuro expectante es el único testigo de su pasado, es la guía que indica el progreso o retroceso, pero siempre será benéfico, en cuanto no se deje de plasmar, en cuanto no se deje de dejar testimonio, de ser que se expresa y del poeta que se está comenzando a gestar. Se puede ver la ironía: **diez diferentes formas de fracaso.**

*La única y verdadera escuela de poesía, como intuyó W. B. Yeats, son "los monumentos de su propia magnificencia": la poesía es la fuente de la poesía, los poemas engendran nuevos poemas. Andando el tiempo, para alcanzar la etapa que Lipking llama, con un título de Wallace Stevens, Harmonium, el poeta que ha pasado la mitad del camino de su vida necesita la ayuda del joven que fue. Gracias a esta alianza el propio Yeats, al borde de los sesenta, pudo tener una nueva iniciación y escribir entre 1917 y 1939 sus mejores poemas.<sup>55</sup>*

El poeta para poder trascender no puede olvidarse de comunicar, el que fue, el que es y el que será, ese proceso de reconocimiento es el que fundamenta y afirma lo que es y será. Ese pasado le comunica con lo que nunca pudo olvidar, para poder recordarse y reconocerse en el paso del tiempo, y engrandecerse cuando sea necesario recobrar lo perdido, participar de la hazaña de recobrarse.

## *Miseria de la poesía*

*Me pregunto qué puedo hacer contigo  
ahora que han pasado tantos años,  
cayeron los imperios,  
la creciente arrasó con los jardines.  
se borraron las fotos  
y en los sitios sagrados del amor  
se levantan los comercios y oficinas  
(con nombres en inglés naturalmente).  
Me pregunto qué puedo hacer contigo  
y hago un pseudo poema  
que tú nunca leerás  
-o sí lo lees,  
en vez de una punzada de nostalgia,  
provocará tu sonrisita crítica.*

55. *Idem.*

La crítica a su propia creación, es lo que mantiene viva la trascendencia de encontrar algo nuevo, de seguir buscando, lo que se escribió permanecerá, para formar parte de lo que seguirá, la continua edificación de ideas es la evolución y comunicación con su pasado, para conformar su presente y futuro. La prosopopeya, **tu sonrisa crítica** es una ironía de lo que el poeta se contesta, al preguntarse ¿entenderán lo que escribo?, ¿sentirán lo que siento?, pero todavía más difícil es la pregunta ¿leerán lo que escribo?, la gran incógnita del poeta ante su creación.

*Tombeau, la última etapa, definida así con base en el poema de Mallarmé a la tumba de Edgar Allan Poe, abandonada por sus compatriotas, sobreviene cuando a la muerte del poeta otro de la siguiente generación lo despide con una elegía y define así su legado, en términos más elegantes y prácticos que ningún otro medio. Estas elegías son un memorial y un intento de mejorar el pasado o darle un nuevo uso. La intensidad que permite a un ser humano convertirse en un gran poeta e incinera hasta la última traza de lo externo y lo prosaico, se vuelve finalmente contra sí misma. El fuego devora a la llama hasta que la última individualidad se pierda. La vida del poeta culmina en la extinción de la vida. Ya sólo existe la poesía.<sup>56</sup>*

Aquí vemos como se entrelaza la parte informativa de esta columna cuando dice “Estas elegías son un memorial y un intento de mejorar el pasado o darle un nuevo uso” y la parte literaria cuando menciona “La intensidad que permite que un ser humano convertirse en un gran poeta e incinera hasta la última traza de lo externo y prosaico, se vuelve finalmente contra sí misma”.

El tiempo no se puede detener, lo que se queda suspendido para siempre, es lo que se queda plasmado, los poetas ceden su paso a otro colega, le dejan su legado. La elegía que trascenderá para todas las generaciones, para perfeccionar lo existente o aplicarlo de otra manera, comunicando su esencia hacia los otros, que como él comenzaron desde otros, así se conforma la gran maravilla de decir a todos que son un gremio, que son un equipo, que se vuelve un solo espíritu, la escritura es un solc espíritu transformado en palabras.

### *A los poetas que vendrán*

*Hay que ser implacables.  
(No tengan, pues, clemencia con mis errores)  
Nuestra debilidad les dará fuerza  
y acertarán en donde fracasamos.  
Pero una vez borrados  
(si nos recuerdan)  
ojalá piensen  
en la perfección  
es para siempre ajena a todo intento humano.*

56. *Idem.*

El ser humano siempre ha buscado la perfección, la idea de un ser que creó todos los confines de la tierra, y que le dio vida al hombre, siempre permanecerá como la máxima incógnita de la historia de la humanidad, pero cómo puede igualarse el poeta a ese hombre que tiene el poder sobre todas las acciones y devenir de la tierra, un ser perfecto que sacrificó su propia vida para salvar a otros, es una carga pesada para cualquier ser humano pensante. Pero el escritor contrarresta su limitante de mortalidad, volviéndose inmortal por medio de sus obras, traspasando la barrera del tiempo, se vuelve un ser perfecto y se compara con Dios, pero sabe que la perfección no es humana.

### *El relámpago y el trueno*

*"Tengo veintitrés años y creo que el mundo tiene la misma edad que yo". Esta línea de Pellicer en el prólogo a Colores en el mar (1921) parece la clave de la Iniciación. Cada poeta descubre de nuevo la vida y el arte. Cree dirigirse a una persona amada pero el auténtico amor que despliega en sus primeros versos es el amor a la poesía.*

*Pellicer, con el antecedente simultáneo de Tablada, está inaugurando con ese libro la vanguardia mexicana. Para su fortuna no lo sabe. No se imagina que sus palabras serán objeto de estudio en las aulas y tema de artículos cuando su nacimiento alcance los 100 años.<sup>57</sup>*

José Emilio Pacheco no puede desligar la parte poética cuando dice "Cada poeta descubre de nuevo la vida y el arte. Cree dirigirse a una persona amada pero el auténtico amor que despliega en sus primeros versos es el amor a la poesía" y cuando estamos inmersos en lo literario nos cambia la intención hacia lo informativo cuando comenta "Pellicer, con el antecedente simultáneo de Tablada, está inaugurando con ese libro la vanguardia mexicana. Para su fortuna no lo sabe". El mundo tiene la misma edad del que escribe, ya que lo puede inventar e incluso volver a crear si se lo propone, porque el escritor entiende la comunicación, como un proceso viviente, que recomienza cada vez que se da cuenta que hay algo nuevo que expresar, algo nuevo que cambiará la vida del que lee. El periodista hace sus escritos para mantenerlo al día de los acontecimientos actuales, el escritor plasma esos acontecimientos y los desenvuelve para volverlos permanentes e importantes, para que los que quieren aprender, no se olviden que existió un principio y un fin sólo comenzará cuando el poeta, el periodista y el escritor ya no quieran expresar, ni comunicar sus ideas, pensamientos y sentimientos más profundos.

### *No podría decir mi antagonista*

*O mi rival o mi enemigo:*

*sólo un contemporáneo.*

*Nos saludamos levemente.*

*Cada uno en el otro ve a distancia  
la rapidez con que envejece unánime  
nuestra generación.*

57. *Idem.*

Es difícil reconocer a los otros colegas dentro de las palabras, pero es un conjunto de sentimientos que se reúnen para contar sus experiencias; rival o enemigo no puede ser porque todo luchan hacia un mismo fin, comunicar su verdad, los poetas envejecen, una generación da paso a otra generación, para consolidar la escritura. Se contrasta que todos los poetas buscan un mismo fin, pero también pueden ser libres de ser ellos mismos, para poder convertirse en lo que perdura, aunque un buen escritor y poeta se detiene en el tiempo.

*Gran libertad de Kafka no ser "Kafka", de Pessoa no ser "Pessoa", de Cavafis no ser "Cavafis". Como ellos el joven Pellicer no tiene que rendirle cuentas sino a él mismo. Inmensa alegría ser inocente de haber escrito en 1919 —el libro contiene poemas de 1915 a 1920, de los 18 a los 23 años— el primer poema mexicano realmente de vanguardia: "Estudio". (Pellicer, en su vena pictórica, llamó así a varios poemas. Este es el de Curazao): Jugaré con las casas de Curazao, pondré el mar a la izquierda y haré más puentes movedizos. ¡Lo que diga el poeta! Estamos en Holanda y en América y en una isla de juguetería...*<sup>58</sup>

La libertad del escritor es que puede metamorfosearse en sus creaciones, volverse otro que no tiene nada que ver con él, pero que es él, negándose o aceptándose, pero sigue siendo lo que quiere evadir o enfrentar. Pellicer es un poeta de los más representativos de su generación, porque fue vanguardista, no se detuvo ante la conformidad de escribir lo mismo que los otros poetas, o ser incluso como los demás, fue precursor de la imagen de las palabras como una pintura viva, que tenía colores, texturas, plasmaba las acuarelas de su alma, o el óleo de su pensamiento, pero siempre en una constante búsqueda de lo diferente, innovador y que penetraba en las fibras más íntimas de su ser creador.

### *(Monólogo del poeta 1)*

*Quisiera ser un pésimo poeta  
Para sentirme satisfecho con lo que escribo  
y vivir lejos  
de tu dedito admonitorio,  
autocrítica.*

La autocrítica es difícil para el escritor, en la sátira: **vivir lejos de tu dedito admonitorio, autocrítica**, el autor se considera derrotado ante la impotencia de descubrir que ha tenido errores, pero los errores hacen mejorar al poeta, el escritor se niega a veces a aceptar que se pueden tener deficiencias, que no es un pecado poder equivocarse, que los seres humanos tienen la oportunidad de rectificar y aprender de las fallas. Lo importante es aceptar que no se es perfecto y progresar a la dificultad de ser perfecto.

58. *Idem.*

*Como hará después con sus museos y sus nachimientos, Pellicer reordena el paisaje, juega con él, lo miniaturiza y se lo lleva a casa dentro del poema. Le importan poco las clasificaciones que después se harán para orientarnos entre el caos. Colores en el mar es al mismo tiempo vanguardista y modernista. Pellicer no rompe con Darío ni con Díaz Mirón ni con Neruo. Recoge, asume, transforma, renueva. En el libro está la Tombeau de Neruo ("Vida, ya es tuyo el hombre/ cuyo nombre es amado por todos y por todos") y se anticipa la Tombeau de Daño. En Piedra de sacrificios (1924) Pellicer lo equipara a Bolívar y lo llama también Libertador, el mismo epíteto que Borges le aplicará en 1967. El libro está consagrado a la memoria de López Velarde"*

Para ser perfecto es tanto como querer ser Dios, Pellicer se arriesga a ser perfecto al crear su mundo a su imagen y semejanza, **reordena y miniaturiza el paisaje, juega con él**. No importa que tan difícil sea entenderlo, después vendrán las explicaciones extenuantes, los laberintos de palabras y los acertijos entremezclados de mentira y realidad. A su vez puede ser modernista y vanguardista; transformarse y renovarse. En el proceso de comunicación, ahí una similitud con este esquema, el emisor capta la información, estructura significativamente esa información y transforma la realidad. Los procesos comunicativos son tan parecidos a los procesos creativos, ya que los dos buscan el mismo fin: dar una estructura significativa al conocimiento por medio de la comunicación.

*Como el estilo  
que creímos eterno,  
ya es historia,  
pasado impopular,  
freno y obstáculo  
Ante los jóvenes  
que-si reparan en nosotros-  
nos dedican  
una risa o un sarcasmo.*

En el epíteto, **pasado impopular, freno y obstáculo**, Pacheco nos caracteriza lo relativo y efímero que puede ser el estilo de un poeta, ya que los jóvenes tienen buenas ideas, además de un estilo personal. La historia de la humanidad, es la historia del hombre, que para trascender su pensamiento, ha dejado testimonio, por medio de la palabra escrita. El estilo de un escritor, y más el de un poeta es lo que le da identidad como ente pensante, es su historia personal traslucida en un cúmulo de signos, dispuestos y codificados, para ser decodificados por los otros. En el sinécdoque, Ante los jóvenes que **"-si reparan en nosotros-**", hay una generalización de aquellos escritores que de alguna manera los toma en cuenta, pero solo para burlarse de lo que ahora es ese estilo. Lo importante es que al exponerlo Pacheco nos da una sensación de desaliento; sin embargo, también hay un tono un tanto sarcástico, que me permite pensar, que lo que quiere es que los jóvenes poetas no se duerman en sus laureles.

*Unos meses atrás Pellicer veló su agonía. Dedicó sus poemas marinos a Díaz Mirón, "Heno de la eternidad de la gloria, viejo y entristecido y olvidado". La Tombeau de Díaz Mirón, muerto en 1928, aparecerá en Camino (1929), el último libro de la juventud de Pellicer: Y te envidio el relámpago y el trueno y el ojo cazador y el puño asirio y la visión oral del Nazareno.<sup>60</sup>*

A su vez, Pellicer tal vez compartía el mismo sentir de Pacheco, ya que la agonía en vida, también puede ser muy cercana al momento donde el alma se separa del cuerpo, para ser libre y poder sumergirse en la plenitud de la energía cosmopolita. El poeta sufre, porque no reprime sus sentimientos, por lo contrario los deja que afloren, los comunica para que el lector los decodifique, pero estos pensamientos que no salen del razonamiento, sino del más puro tormento visceral que trastocando las fibras, del sentir universal se manifiesta en palabras. También Heidegger muestra esta idea cuando dice, que lo único que nos salva del sin sentido de vivir es la poesía, es la única capaz de hacernos sentir que todavía hay una esperanza de vida.

*(Monólogo del poeta II)*  
Condenaron a muerte  
a todos los poetas elegidos,  
entre los cuales  
(por pereza de defenderme)  
me incluyo.

Después de la agonía viene el momento decisivo, el alma está dispuesta a unirse a la totalidad, el momento de la muerte a llegado, pero es por elección, o naturalmente. Así, como en la Santa Inquisición que las mentes privilegiadas eran condenadas a la hoguera, lo mismo nos hace sentir José Emilio Pacheco, que los poetas elegidos fueron condenados a muerte, por haber dicho más de lo permitido, o acaso por mostrar sus sentimientos más profundos. En el sarcasmo, **"(por pereza de defenderme), me incluyo"** denota la idea de tener desánimo por saber si es o no de los poetas elegidos, pero connotativamente al incluirse por esas razones, sólo nos hace pensar que la razón que da para incluirse entre los elegidos, es un pretexto, porque él se siente en realidad de los poetas que son considerados poetas.

#### *El Kamasutra de las sílabas*

*La humanidad tardó 800 años en acostumbrarse a la rima que no figura en la poesía de la antigüedad grecorromana. Los jóvenes de 1920 la arrojaron por la borda aunque, en la mayoría de los casos, volvieron a ella en otra etapa. A cada avance corresponde una pérdida, a cada innovación una destrucción. Pellicer no quiso privarse de nada sino tener a su disposición varios teclados. Como Rafael Alberti y Gerardo Diego (o Borges a partir de 1958), fue toda su vida un maestro del poema libre y el rimado.<sup>61</sup>*

60. *Idem.*

61. *Idem.*



Pacheco compara el estudio de las diferentes posiciones de las sílabas, con el de las diferentes posiciones en el acto amoroso. Una de las posiciones más significativas de la organización de las sílabas en el poema, es la rima, ya que es la que le da ritmo y melodía a la poesía. Algunos de los poetas jóvenes regresaron a prescindir de esta regla de los versos, pero al paso del tiempo regresaron a ella, porque es la que da entonación, es difícil encontrar una poesía que no tenga rimas, y que se escuche cadenciosa. Incluso Pellicer nunca la dejó, dentro de su poema libre, en prosa, siempre escribió con rimas, ya que es lo que hace de un poema una canción. La dificultad del poema es la decodificación, y la rima hace más comprensible ésta, además de distraer la atención del contenido por medio del sonido, comunicando así no sólo un mensaje, sino una intención.

### *(Monólogo del poeta III)*

*¿A quién pretendes halagar con tan vistas  
piruetitas verbales,  
o suspirillos dolorosos, retruécanos,  
ironías invisibles?  
¿Quisieras que alguien te palmease  
por lo bien que resuenan  
tus cascabeles?-triste  
parafernalia de un festín que contemplas  
sin estar invitado.  
Es mejor que te ocultes en huraños rincones.  
Los seres como tú no reciben halagos,  
lomos de latigazo o de pedrada.  
Y ya nadie te aplaude  
por tus jueguitos malabares.  
Será mejor, bufón,  
que ganes los rincones  
y allí guardes un púdico silencio.*

Pacheco reflexiona acerca de todas las figuras retóricas y juegos verbales que se utilizan en la poesía. Para Johannes Pfeiffer la verdadera poesía, es aquella que en lugar de adornar más su lenguaje, nace de lo más interno del poeta, en este sentido está de acuerdo con José Emilio Pacheco, para impresionar, el poeta abusa lúdicamente de las palabras, sin enfocarse más al sentido, por eso, sonido y sentido deben de llevar un equilibrio que permita conjuntar al significante con el significado, para formar una unidad de sentido como diría Octavio Paz. En la prosopopeya **“Es mejor que te ocultes en huraños rincones”**, hace una recomendación, a aquellos que se ocultan tras de sus malabares de palabras, que es mejor que se queden en el anonimato, o aún más drásticamente que se omitan el derecho de hablar y comunicar sus pensamientos, a riesgo de parecer más que escritores, bufones de las palabras.

*Para él la rima no fue obligación ni estorbo sino danza, armonía, imán, cópula, Kamusutra de las sílabas, placer armónico y visual, escritura automática que del fondo del inconsciente hace surgir lo inesperado, el verso milagroso que sin la consonancia no existiría: Gloriosa palma la que de los males del huracán se libre porque eleve la fruta con sus aguas tropicales.<sup>62</sup>*

Para Pellicer, la rima no fue una obligación, fue un encuentro amoroso con las palabras, la unión exacta de fusión entre materia y espíritu. Pero para Pacheco más que rebuscamiento de las rimas exactas, es una escritura automática que sale del inconsciente, para aflorar en una cascada de consonancia rítmica, la libido del poeta despertado a su máxima capacidad, pero cómo comunicar la interna tentación de las palabras, el deseo irrefrenado de un orgasmo pleno de sonoridad, estallando en la agonía del escritor que al renacer ya ha construido milagrosamente su deseo reprimido, edificado en música floreciente.

*Escrito con tinta roja  
La poesía es la sombra de la memoria  
pero será materia del olvido.  
No la estela erigida en la honda selva  
para durar en sus corrupciones,  
sino la hierba que estremece el prado  
por un instante  
y luego es brizna, polvo,  
menos que nada ante el eterno viento.*

La poesía es algo que se escribe, pasa efímera, sólo por la palabra se puede llegar a la eternidad, ya que es la que deja el legado, es la que nos comunica como seres mortales, es la que forma parte de la historia, y la que habla de las cosas y los hombres que ya no están, pero al dejar su testimonio perduran. En la metáfora, **“La poesía es la sombra de la memoria”**, se vislumbra que los recuerdos son nuestros fantasmas, son los que permanecen escondidos hasta que, una melodía o un paisaje los hace aparecer como si hubieran pasado unos instantes antes, pero cuánto permanecieron escondidos, eso lo determina la fuerza del recuerdo, el inconsciente suele ser una caja de Pandora, que al abrirse saca los secretos mejor guardados, que han quedado ocultos por el consciente. Pero salen a revivir sensaciones que quieren volver a vivir, pero sólo son eso, recuerdos.

*Pellicer, que estuvo exento —como imploraba a Daño— de rencor, egoísmo o envidia, sólo era intolerante con quienes dicen que las rimas invitan al ripio. Siempre respondía furioso que males muchos mayores debemos a la prosa chorreada y tartajante que, gato por liebre, suelen darnos por verso libre.*

*Saber para olvidar que se sabe. El joven Pellicer aprendió todo, se apropió de todo y luego se sintió libre y se puso a escribir, “con la ignorancia de la nieve y la sabiduría del jacinto”, sus propios poemas.<sup>63</sup>*

62. *Ibid.*

63. *Ibid.*

Para Pacheco, el poeta debía de ser como Pellicer, sin rencor, sin egoísmo y sin envidia, sin embargo era intolerante para aquellos que criticaban la rima, como si fuera un pretexto para no escribir con libertad, para él el verso libre, se confundía con echar las palabras al aire, sin una melodía cadenciosa y una armonía que invitará a edificar las imágenes que fueron posible para darle su sentido poético, la imaginación es la máxima exponente de las palabras que tienen que ser descifradas, para que signifiquen, y sólo mediante esa cascada de diferentes matices que es una poesía, puede encontrarse la significación que engloba toda comunicación, la respuesta del receptor-lector, que el poeta-emisor a querido transmitir.

### *(Arte poética II)*

*Escribe lo que quieras.*

*Di lo que se antoje:*

*De todas formas vas a ser condenado.*

Para la crítica de los llamados intelectuales, siempre va a ver una falla, ya sea en la sintaxis del poema, o en una palabra mal empleada, y no sólo eso, también la vida del escritor cuenta, las acciones que se relacionan con su poesía, quedan como un juicio de valor para sus detractores. Así que para Pacheco, el poeta debe de tener el valor de escribir lo que quiera, de vivir como quiera, porque de todos modos va a ser condenado por los demás. Así Pellicer pudo olvidarse de todos para plasmar sus sentir, en una frase como el mismo Pacheco lo dice "Saber para olvidar que se sabe", ir más allá de las formas estructuradas, apropiarse de todo para luego sentirse libre de poder hacer lo que quiera, una vez Guillermina Bravo lo dijo "para poder improvisar y ser espontánea tengo que dominar la técnica", así Pellicer se apropió de todas las reglas de la escritura, de todas las formas posibles en que se puede escribir para hacer su propia poesía, sin un estereotipo, sin que siquiera se pudiera llamar poesía, solo existía en lo que escribía, "con la ignorancia de la nieve y la sabiduría del jacinto".

*En un ensayo de hace 40 años que parece escrito por la mañana ("La poesía de Carlos Pellicer" en Las peras del olmo, 1957) Octavio Paz dice que Pellicer nos regaló el sol y el mar. Con encantadora desfachatez les habló de tú al mar y a la poesía: "Mar levantisco y fuerte de rodante ambulancia..." "El mar que ve a los niños disparatar, se embrolla/ y se cae, se endereza y se pone a jugar..." "Las olas se estaban bañando más temprano que ayer y que el sol".<sup>64</sup>*

Según Octavio Paz y José Emilio Pacheco, Pellicer, para poder escribir, le habla de tú, a las cosas de las que escribe: al mar, al sol, y no sólo eso, se vuelve el mar y el sol, sólo sintiendo internamente lo que son, puede escribir de ellos. Con toda la inocencia con que un niño puede ver, así Pellicer nos transporta por esas cosas cotidianas que nos permiten tener un poco de paz interior, pero también con la sabiduría de un anciano nos lleva por el lado en que a cada instante podemos disfrutar de los bellos pensamientos que nos dan los amaneceres, los atardeceres, cuando el alba y el ocaso se juntan para mostrarnos que ya ah pasado un día más, un tiempo más en nuestras vidas.

64. *Idem.*

*Vida de los poetas  
 En la poesía no hay final feliz.  
 Los poetas acaban  
 viviendo su locura.  
 Y son descuartizados como reses  
 (sucedió con Darío).  
 O bien apedrean y terminan  
 arrojándose al mar o con cristales  
 de cianuro en la boca.  
 O muertos de alcoholismo, drogadicción, miseria.  
 O lo que es peor: poetas oficiales,  
 amargos pobladores de un sarcófago  
 llamado Obras completas.*

Para Pacheco, los poetas deben de tener cuidado de no caer en los abismos, que su propia sensibilidad lo pueden llevar a los límites de la locura, porque no es sencillo internarse en lo más profundo de nuestro ser, podemos penetrar en lo íntimo de otro ser, encontrar todas sus debilidades, escuchar sus pensamientos, sus temores, sus esperanzas, reconocer sus virtudes, pero en nuestro interior es un camino difícil de interpretar, cómo no engañarnos, cómo decirnos la verdad. Las palabras que escribimos, son más complicadas para descifrarlas, porque tememos a ser lo que nunca hemos querido ser, y al darnos cuenta de que somos y existimos con esas máscaras que no se pueden quitar, de las cuales dependemos para mostrarlas en cada momento y lugar correspondiente a una acción determinada, nuestra integridad es amenazada, y , sobre todo, se trata de esos poetas que sólo escriben por encargo.

*Tablada y López Velarde*

*Un poeta inevitablemente aprende a hablar con el acento de los que encuentra en casa. Pero no menos importante es el intercambio con sus contemporáneos. Pellicer y López Velarde (once años mayor) coinciden en el catolicismo y en el arrebató por Tórtola Valencia: "De pie la bayadera,/ inicia los sensuales movimientos/ del vientre y la cadera". En los poemas largos hay incrustados auténticos haikús o la forma española en que Tablada imitó genialmente la forma japonesa:*

*Luna breve.  
 Un fragmento de la luna  
 ha caído en el lago.  
 Agua fuerte inacabada.  
 La postrer ola en la arena  
 como una larga pisada.<sup>65</sup>*

Los poetas tienen un mismo lenguaje, eso depende de cómo aprendieron a escribir, así unos a otros se aportan lo que después quedara en el estilo personal de cada quien, las ideas que una vez son escuchadas son contadas de otra manera, pero siguen permaneciendo, y eso es lo importante de los antecesores, van formando las nuevas generaciones.

65. *Idem.*

Así como los contemporáneos van transformando la escritura en nuevas formas de comunicación, tratan de volver el ejercicio de la escritura algo más lúdico y menos formal y tedioso. Porque alguna vez lo dijo Wittgenstein "los filósofos se dieron cuenta que siendo serios no podían ser traviosos, y entonces poca risa se escuchó entre ellos". Los poetas deben aprender a quitarle lo solemne a la poesía para volverla divertida, visceralmente traducible para el disfrute espiritual.

*D.H Lawrence y los poetas muertos  
They look on and help*

*No desconfiemos de los muertos  
que prosiguen viviendo en nuestra sangre.  
No somos ni mejores ni distintos:  
tan sólo hombres y escenarios cambian.*

*Y cada vez que inicias un poema  
convocas a los muertos.  
Ellos te miran escribir,  
te ayudan.*

Nada más cierto que los poetas convocan a los poetas, es por eso que el plagio no existe, porque existe un ser humano, que escribe lo que otro escribió de diferente manera, al volver suyo ese pensamiento ya es otro, no se puede llamar robo. Los poetas habitan en la mente y cuerpo de los otros que los formaron como escritores, les hablan, platican con ellos, se vuelven ellos, cada espíritu se comunica con otro espíritu, por medio de las palabras. Es como podemos reconocer que el lenguaje es el mismo, cambian las situaciones, los espacios, pero ellos hablan por un solo significado, transmitir y ayudar a los prosistas en su labor.

***El mejor poema del libro, "Recuerdos de Iza, un pueblecito de los Andes", no está hecho de haikús pero sigue un proceso miniaturizador muy próximo a la copla y el epigrama y aun a los "Decires y cantares" de Antonio Machado. (En 1919 Pellicer hizo para la editorial Cultura una antología de su hermano Manuel.):***

*Creeríase que la población,  
después de recorrer el valle,  
perdió la razón  
y se trazó una sola calle.*

***Y el inolvidable, que saben de memoria hasta quienes nunca han leído a Pellicer:  
Aquí no suceden cosas  
de mayor transcendencia que las rosas.***<sup>66</sup>

66. *Idem.*

Para Pacheco no importa el tamaño y la extensión de un poema, lo importante es lo que dice y cómo lo dice, lo concreto y específico nos pueden dar más que lo apabullante de un prolongado escrito, lleno de redundancias que no nos digan nada. Lo más sencillo de la escritura es mostrar lo evidente, lo que no tiene mayor rebuscamiento que lo que es; una puesta de sol, describir una calle, la sonrisa de un niño, la desolación que se siente cuando pierdes a un ser querido.

*Hoy mismo  
Mira las cosas que se van,  
Recuérdalas,  
Porque no volverás a verlas nunca.*

La vida es ese momento que tomamos como nuestro, y que se quedará con nosotros hasta que ya no estemos, el poeta traspasa los límites del tiempo, toma ese instante único y lo reconstruye para comunicarlo y dejarlo para la eternidad. Las cosas que se van no volverán, aquellos que se fueron nos dejaron su sentir, pero no regresarán a manifestarlo frente a frente, sólo hasta que abramos el álbum de los recuerdos, volverán, pero ya no verán sus ojos ni escucharán sus palabras, porque al leer sus pensamientos, dirán lo que se quiere escuchar, y eso es lo único que queda. Como dice Jorge Luis Borges "solo una cosa no hay y es el olvido", el recuerdo es lo que queda de las cosas que no retornarán. Y allí está el poeta: se encuentra en cada evocación que encontremos en nuestro andar cotidiano, él convierte lo coloquial y vano en algo magistral e intelectual en nuestras vidas, cambia lo superficial por trascendental, nos vuelve mejores porque penetra en nuestras fibras apagadas por la vida material en que existimos.

#### *Los poetas del mar*

*La publicación por Guillermo Sheridan de la Correspondencia entre Pellicer y Gorostiza ha destruido la idea romántica y mecánica de que el encuentro en Bogotá o en Caracas entre el joven poeta y el viejo de 48 años (el promedio de vida no superaba entonces los 40) que había sido, en El Florilegio (1902) el mayor "decadentista" mexicano, provocó en el menor el deslizamiento hacia la vanguardia y en el segundo una infusión de juventud como la de Pound a Yeats a la que debemos sus haikús y sus poemas gráficos. Por desgracia, no fue así. Pellicer reconocería a Tablada en varias dedicatorias posteriores. En ese momento, a juzgar por unas ácidas líneas de Gorostiza no sobre el poeta sino acerca de la persona, los "Contemporáneos" pensaban muy mal de él: Pequeño Porfirio Díaz que en Nueva York reparte prebendas y represalias. En el Diario de Tablada, que debemos también a Sheridan, hay una tardía referencia contra Pellicer.<sup>67</sup>*

67. *Idem.*

La influencia que tienen las diferentes generaciones de poetas, pueden ayudar o por lo contrario desfavorecer las opiniones de los críticos. Pero lo verdaderamente importante es que pese a lo que todos digan, hay una influencia favorable entre las dos formas de concebir el mundo de diferentes edades, porque los jóvenes renuevan las ideas y estilos de los consagrados, y a su vez los mayores dan toda su experiencia y sabiduría; ellos se comunican para dar sus pensamientos y manifestar lo mejor de cada uno; el aprendizaje es la manera más eficaz para mejorar los conocimientos y poner en orden las diferentes acepciones que podemos interpretar de las cosas que nos rodean. Cada uno, sin dejar de ser sí mismo, toma lo mejor del otro para formar su oficio de poeta, se renuevan, esclarecen las ideas para ser plasmadas y edificadas desde puntos de vista diferentes, pero con un mismo fin: la poesía. La idea de que los escritores no tienen que leer lo de otros escritores para formar su estilo puro, es una falacia, porque precisamente es lo que va conformando su estilo, ya que de esa manera retoman ideas diferentes pero las adaptan a su personal forma de entender las cosas, y sobre todo de plasmarlas.

### *Manifiesto*

*Todos somos poetas de transición  
la poesía jamás se queda inmóvil.*

Precisamente como la poesía, es cambiante, no se queda estática, siempre va en una constante y continua transcendencia, el poeta también tiene esa misma trayectoria que se mueve en un continuo movimiento perpetuo, se metamorfosea, se renueva para poder seguir siendo. Es en donde las diferentes formas vivenciales que se entrelazan para conformar un ser existente, dispuesto a entregar su conocimiento para los otros se vuelve primordial para su comprensión y la de sus sentimientos más ocultos. Los cambios que se pueden ir dando, son parte de los acontecimientos políticos, sociales y culturales que le tocan vivir al escritor, y conforman su vida personal y profesional.

*¿Pellicer "Contemporáneo?" Desde luego, y el más inagotable y vasto entre los poetas del grupo. En el texto canónico que da forma a la generación, "La poesía de los jóvenes de México" (1924), Xavier Villaurrutia, de 21 años, escribe: "Pero por la seriedad y conciencia artística de su labor; porque sintetizan, en su porción máxima, las primeras realizaciones de un tiempo nuevo es preciso apartar en un grupo sin grupo (las cursivas son de XV) a Jaime Torres Bodet, a Carlos Pellicer, a (Bernardo) Ortiz de Montellano, a Salvador Novo, a Enrique González Rojo, a José Gorostiza y a Ignacio Barajas Lozano".<sup>68</sup>*

Pellicer es uno de los poetas más representativos de su generación. Porque fue de los primeros escritores que renovaron la forma de hacer poesía, de los que se atrevieron a decir las cosas sin temor a ser juzgados, por eso pudo decir lo que él quiso de la forma que él quiso: renovó y edificó las formas más sublimes para escribir lo que los demás temían decir; fue emprendedor por excelencia, vanguardista e incluso revolucionario de su tiempo.

68. *Idem.*

Su conciencia artística se limitó a su quehacer de la escritura. La manifestación de un espíritu como el suyo causaba desconcierto, ya que las formas nuevas son vistas como algo fuera de las ya existentes, pero él se atrevió a experimentar bajo sus propias convicciones y compromiso consigo mismo, criticado no por ser un buen escritor, sino por arriesgarse a ser como era él, intempestivo y voluntarioso, para decir y hacer lo que para él debía de ser la poesía. Siempre lo disímil será criticado e incluso incomprendido, pero sólo aquellos que osan ser diferentes son los que trascienden y son comprendidos y respetados. No en su tiempo, sino después es cuando se comprende porqué estuvo dispuesto a comunicarse de otra forma al hacer su poesía.

*Irás y no volverás  
Sitio de aquellos cuentos infantiles  
eres la tierra entera.  
A todas partes  
vamos a no volver.  
Estamos por vez última  
en dondequiera.*

El tiempo es una limitante o por lo contrario, un aliciente para perpetuar nuestro testimonio, para los poetas es el mediador entre su creación y su creatividad. No hay una fórmula que se use para ser un buen o un mal poeta, existe la buena poesía y la que no nos provoca nada, que no hace que se muevan nuestras fibras internas más íntimas, por eso el poeta se va configurando como ser temporal, que estará en un espacio y lugar determinado.

**Gorostiza y Alberti**

**Más diáfanos y conmovedoras se muestran hoy las afinidades entre los dos amigos de Villahermosa y su contemporáneo español Rafael Alberti. Pellicer en Colores en el mar(1921):**

**Cuando la Aurora se izaba  
fui por espuma a la mar.  
Pasó una barca  
y un cantar.**

**Alberti en Marinero en tierra (1924):**

**Si mi voz muriera en tierra,  
llevadla al nivel del mar  
y dejadla en la ribera,**

**Gorostiza en Canciones para cantaren las  
barcas (1925):**

**Iremos a buscar  
hojas de plátano al platanar.  
Se alegra el mar.**

**La relación literaria entre Pellicer y  
Gorostiza evoca la que se dio 30 años des-**



*pués, y en prosa, entre Arreóla y Rulfo: ambos tenían enfrente el mismo material y el mismo problema: no ser el otro. Noble y generoso como siempre, Gorostiza afirmó en 1968 que Pellicer fue su maestro. No: la enseñanza fue mutua. A ella le debemos algunos de los mejores libros de la poesía en lengua española.”*

Redundar en lo mismo, pero es necesario decir que si José Emilio Pacheco tuviera que dar una definición de poeta, diría a Pellicer porque es el maestro de maestros, mantuvo la escritura siempre en lo más alto de las artes, para que la palabra no fuera sólo organización de signos, sino significaciones hechas por el sentir humano, lo más puro y sofisticado unido en una misma expresión: el poeta-la poesía-el lector, porque para que exista la poesía tiene que haber alguien que la haga vivir, leyéndola, y haciéndola suya.

*Contra los recitales  
Si leo mis poemas en público  
le quitó su único sentido a la poesía:  
hacer que mi palabra sea tu voz,  
por un instante al menos.*

Para que el poema exista, el receptor tiene que leer lo que el poeta escribe, para que sienta lo que el sintió, cuando lo escribió. Los poetas nos hacen ser ellos mismos para entenderlos, el verdadero propósito de la poesía es hacernos poetas aunque sea por un instante.

# CONCLUSIÓN

*Eres tan sólo un sueño,  
Pero en ti sueña el mundo  
Y su mudez habla con tus palabras  
(Octavio paz, Libertad bajo palabra)*

La poesía es una configuración de signos; y la figura es la dispersión; el poema es un ideograma de un mundo que busca su sentido, su orientación, no en un punto fijo sino en la rotación de los puntos y en la movilidad de los signos.

Todas las sociedades tienen una imagen del mundo, la cual hunde sus raíces en la estructura inconsciente de la sociedad y la nutre una concepción particular del tiempo. La función cardinal del tiempo en la formación de la imagen del mundo se debe a un proceso intencional apuntando hacia un fin. Los actos y las palabras del hombre se forman de tiempo, son el mismo tiempo; que es el depositario del sentido.

El poeta dice lo que el tiempo dice, inclusive cuando piensa lo contrario: nombra la sucesión, vuelve palabra al transcurrir. La imagen del mundo se edifica en la idea del tiempo y ésta se despliega en el poema.

Cada civilización ha tenido una visión distinta del tiempo; algunas lo han pensado como eterno retorno, otras como eternidad que no se inmuta, otras como vacuidad sin fechas o como línea recta o espiral. Las grandes ideas han encarnado en imágenes llamadas poemas, nombre que designa a un objeto verbal de forma fija y en perpetuo cambio, desde la invocación mágica del primitivo hasta las novelas contemporáneas; la poesía se enfrenta ahora a la pérdida de la imagen del mundo. Por eso parece con una configuración de signos en dispersión: imagen de un mundo sin imagen.

La poesía de José Emilio es precisamente esa configuración perpetua que se entrelaza poco a poco con el pasado y presente; aunque el sentido no reside en el pasado, ni en la eternidad sino en el futuro y de ahí que la historia se llame a sí misma progreso; se concibe como un proceso que se niega y se transforma.

Todas las significaciones en nuestro entorno tienen poder, no sentido. Las obras antiguas eran una representación de la realidad, la real y la imaginaria; las de la técnica son una operación sobre la realidad.

El periodismo de José Emilio Pacheco tiene su resonancia en una vertiente de extremada erudición en sus columnas-ensayo, una cantidad de información que se mezcla con determinantes rasgos literarios. A medida que leemos sus columnas podemos darnos cuenta como se entrelazan la información y la literatura sin que puedan separarse. La estructura de su poesía también tiende a informarnos sin dejar a un lado lo poético que se edifica en sus palabras como si no pudiera separar esos dos aspectos primordiales en su escritura.

Para la técnica el mundo es una imagen sensible de la idea, es un obstáculo que

hay que vencer y modificar. El mundo como imagen desaparece y en su lugar se levantan realidades de la técnica, ligeras a pesar de su soledad, ya que están condenadas a ser negadas por nuevas realidades. La destrucción de la imagen del mundo es la primera consecuencia de la técnica. La segunda es la aceleración del tiempo histórico.

José Emilio Pacheco logra que estas dos partes se complementen, la técnica que se puede ver en la escritura de Pacheco; ya sea poética y periodística y la historia que queda atrapada para poder explicar lo que su esencia es.

El tiempo de la técnica acelera la entropía: la civilización de la era industrial a producido en un siglo más desechos y materia muerta que todas las otras civilizaciones juntas, desde la revolución del neolítico. Ataca en su centro mismo la idea del tiempo elaborada por la era moderna: al exagerarla, la reduce al absurdo. La técnica no sólo es una crítica radical de la idea del cambio como progreso sino que también pone un límite, a la idea correlativa del tiempo sin fin. El tiempo de la historia era prácticamente infinito, al menos para la medida humana.

Al reconocerse como poeta y periodista José Emilio Pacheco trasciende su propia esencia, la verdad de la poesía no puede ocultarse, ni enmascararse tras de un periodismo real y efímero, efímero porque difícilmente el periodismo actual sobrepasa los límites del tiempo.

Si la bomba no ha destruido al mundo, sí ha destruido nuestra idea del mundo. La técnica comienza por ser una negación de la imagen del mundo y termina por ser una imagen de la destrucción del mundo.

Para Pacheco salvar al mundo es encontrar el punto exacto donde el periodismo deja de ser técnica y el poema traspassa su propia verdad convirtiéndose en la imagen del mundo.

Las relaciones entre la técnica y la poesía son de un orden particular: por una parte la poesía tiende a utilizar, como todas las otras artes, los recursos de la técnica, especialmente en la esfera de los medios de comunicación; por la otra debe enfrentarse a la negación de la imagen del mundo. En el primer caso, la poesía se apoya en la técnica; en el segundo, se opone a ella. Esa oposición es complementaria. La utilización poética de los nuevos medios de la técnica se divide en dos momentos en el proceso poético: la elaboración de un poema y su recepción por un lector o un oyente. Son momentos de un proceso porque el poema jamás se presenta como una realidad independiente; ningún texto poético tiene existencia por sí mismo: el lector otorga realidad al poema. En ese sentido, el poeta no es el primer lector de su poema, el primer autor.

Nada se opone a que el poeta se sirva de una computadora para escoger y combinar las palabras que han de componer su poema. La computadora no suprime al poeta, como no lo suprimen ni los diccionarios de la rima, ni los trabajos de retórica. El poema de la computadora es el resultado de un procedimiento mecánico, no sin analogía con las operaciones mentales y verbales que debían realizar un escritor del siglo XVII para escribir un soneto o de un japonés del mismo siglo para componer un haiku.

Para componer un poema necesitamos un modelo sintáctico, un vocabulario para llenarlo y un conjunto de reglas para escoger y combinar los términos del vocabulario.

La poesía interviene en el momento en que la memoria impersonal, el vocabulario

de la computadora o del diccionario se cruza con nuestra memoria personal: esto produce la suspensión de las reglas e irrupción de lo inesperado e imprevisible. La poesía es siempre una alteración, una desviación lingüística, que produce un orden nuevo y distinto.

Para José Emilio Pacheco es más importante que el lector pueda imaginar, aunque su poesía tiende a ser muy realista, cuando nos habla de acontecimientos como el movimiento estudiantil del 68 en Tlatelolco, quiere mostrarnos la metáfora de ese suceso, más que el acontecer mismo. A su vez su periodismo es tan literario que nos hace transportarnos al momento mismo de los sucesos en el pasado.

Cuando nos habla de la niña Antonieta y como su vida se fue metamorfoseando sin que ella pudiera tener conciencia plena de ello; la ciudad, el México de ese tiempo fue transformándose con la caída del porfiriato y ella cambio con todo su entorno.

El poema auténtico no se puede suplir por otro. Lo mismo en la esfera de la poesía, la literatura, que en la de la música y la pintura, cada obra es única. Lo es porque en el momento de su creación del artista, intervino su decisión de interrumpir y cambiar el previsible desarrollo del juego estético.

La superficie sobre la que se inscriben los signos, sean caracteres fonéticos o ideogramas, es el equivalente a la manifestación del tiempo, que al mismo tiempo, sostiene y devora la estructura verbal que es el poema.

Ésta, por ser sonido y tiempo; se hace y se destruye en el espacio literalmente hablando. Aquello que sostiene al poema es lo mismo que lo devora; la sustancia de que está hecho es tiempo.

El signo escrito no reposa sobre un espacio fijo, como en el caso de la pintura, sino sobre una superficie, que es la imagen del tiempo, por eso transcurre.

Toda lectura de un poema, tiene signos que consisten en hablar y oír con los ojos. Hoy la palabra nos entra por los oídos, toma cuerpo y encarna. El cambio de posición explica a sí mismo la aparición del poema visual. Aunque los nuevos medios no acabaron, ni acabarían con la tipografía, sí la han cambiado radicalmente.

La técnica cambia a la poesía, y la cambiará más conforme pase el tiempo. Su intervención afecta la transmisión y recepción de poemas y los métodos para componerlos. Estos cambios, por más profundos que parezcan, no la desnaturalizan. Al contrario, la devuelven a su origen, a lo que fue el principio; palabra hablada, compartida por un grupo.

Es por eso que la poesía y el periodismo de José Emilio Pacheco no se conforma con la técnica, él la sobrepasa se convierte en ella y así la técnica deja de ser una herramienta, se convierte en la misma esencia del poeta, que al no poder desecharla se funde en él para plasmarla libremente.

El análisis de la oposición complementaria de la técnica y la poesía no puede ser tan sencillo, las obras de la técnica, a pesar de ser agresivas en su realidad, carecen de sentido; por eso no son significados, son funciones. La técnica a cambiado al mundo, pero no ha dado una imagen del mundo. Su misión no es ésa, es transformar el mundo; pero la acción de la técnica hubiera sido imposible sin la previa destrucción de la imagen del mundo.

Hija de la idea de progreso, la técnica nos hace dudar de su significado, ¿no es

sinónimo de crisis, angustia, violencia, opresión y quizá muerte? El tiempo concebido como historia y ésta como progreso sin fin, se acaban.

Es decir el mundo de la poesía, son las imágenes que se van borrando en el nocturno viento, cuando estamos entre la vigilia y el sueño, en ese espacio donde trastocamos a la muerte en vida, y sobre todo sin temor a estar de ese lado donde la palabra y la realidad no verbal es perfecta.

La ruptura de la analogía es el comienzo de la subjetividad. el hombre entra en escena, desaloja a la divinidad y se enfrenta a la no significación del mundo. Como doble imperfección, las palabras han dejado de representar a la verdadera realidad de las cosas; y las cosas se han vuelto opacas, mudas. El hombre debe dar la cara a una realidad cerrada sobre sí misma, incomunicada e incomunicable. José Emilio Pacheco da la cara para reconstruir el mundo, para volver esa masa humana llena de contradicciones, de manipulación, de llana esencia, en algo que pueda volver comunicable, lo que se ha vuelto un abismo entre el emisor y el receptor.

La poesía sufrió sentencia de destierro; la locura, de encierro. Como las fronteras entre una y otra se volvieron muy tenues, a veces también se encerró a los poetas y otras se les trató como locos inofensivos.

A la escisión de la palabra-una racional y la otra irracional- correspondió la escisión de la realidad no verbal. La subjetividad substituyó al Dios cristiano pero los hombres son criaturas temporales, no espíritus.

La mutilación de la realidad fue también lingüística, ya que es imposible reducir el amor a la sexualidad.

Pacheco reconstruye el erotismo verbal y nos transporta al origen de las palabras para reconstruir la esencia entre el significado y la imagen del mundo para perpetuarlo y reconstruirlo

Las columnas de José Emilio Pacheco y sus poesías son la clara muestra de cómo un poeta puede ser escritor, y a su vez como un escritor puede ser poeta. El periodismo de Pacheco es literario, es decir trasciende la forma del periodismo común; el lenguaje no es sencillo, no es para cualquier tipo de lector, por lo contrario su forma de escribir es rebuscada, y sus temas son el resultado de una ardua investigación, y por lo mismo el lector necesita saber del tema y de quienes habla para entender la columna. Pacheco es un poeta en toda la extensión de la palabra, el hace auténtica poesía visceral, no se oculta, nos muestra su ser como escritor pensante, preocupado de su tiempo y de su acontecer histórico, poeta comprometido consigo mismo y con su entorno, nos lleva por todas las temas, desde la conquista, pasando por los acontecimientos del 68, hasta llegar a hablar de la poesía, como una manifestación del poeta, que en transición continua se desdobra para mostrarnos sus facetas, sin dejar de ser el mismo, no utiliza máscaras, se transforma como el actor sin desprenderse de su esencia que lo hace ser lo que es: poeta. El escritor y el poeta nacen para escribir y se hacen para transformar su entorno por medio de la palabra.

## BIBLIOGRAFÍA

- Armentia Vizuite, José Ignacio y Caminos Marcel, José María, *La información: redacción y estructuras*, Universidad del país Vasco, San Sebastián, 1990.
- Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura*, Siglo XXI, México, 1989.
- Botello Mier, Oscar, *Manual de la palabra*, Limusa-Noriega, México, 1992.
- Bond Fraser, *Introducción al periodismo*", Limusa, México, 1992.
- Borges, Jorge Luis, *Las Siete Noches*, 1ª edición, Fondo de Cultura Económica, México, 1980.
- González Alonso, Carlos, *Principios básicos de comunicación*, Trillas, México, 1995.
- González Reyna, Susana, *Periodismo de opinión y discursos*, Trillas, México, 1997.
- Leñero, Vicente y Carlos Marín, *Manual de periodismo*, Grijalbo, México, 1986,
- Liñan, Edgar, *Géneros Periodísticos: Interpretaciones de la realidad*, Ensayo, UNAM, México.
- López Pan, Fernando, *La columna periodística, teoría y práctica*, Eunsa, España, 1996.
- Martínez Albertos, José Luis, *Curso general de redacción periodística*, Paraninfo, España, 1991.
- Mendez Torres, Ignacio, *El lenguaje oral y escrito en la comunicación*, Limusa, México, 1994.
- Pacheco, José Emilio, *Tarde o Temprano*, 3ª edición aumentada, Fondo de Cultura Económica, México, 2000.
- Paz, Octavio, *El signo y el Garabato*, 1ª edición, Joaquín Mortiz, México 1973.
- Pfeiffer, Johannes, *La Poesía*, 3a edición, Fondo de Cultura Económica, México, 1951.
- Santa María, Luisa, *El comentario periodístico*, Editorial Paraninfo, Madrid, 1990.
- Sierra Macedo, María Julia, *Haciendo periodismo*, Porrúa, México, 1964

Vivaldí Martín, *Géneros Periodísticos*, Paraninfo, Madrid, 1979.

Wellek, René y Warren Austin, *Teoría Literaria*, Gredos, Madrid, 1985.

## **Hemerografía**

Pacheco, José Emilio, "Inventario (Los palacios desiertos)", *Proceso*, núm.773, México, agosto 26, 1991.

Pacheco, José Emilio, "Inventario (1896 Riva Palacio, Sierra y el Cuento mexicano)", *Proceso*, núm. 1084, México, enero, 1996.

Pacheco, José Emilio, "Inventario (Pellicer y las vidas del poeta)", *Proceso*, núm. 1055, México, enero, 1997.