

UACM

**Universidad Autónoma
de la Ciudad de México**

Nada humano me es ajeno

LICENCIATURA EN CREACIÓN LITERARIA

**EL CAMINO DE LA PARADOJA:
DE LOS PARADOXÓGRAFOS
GRIEGOS A LA PARADOJA DEL SINSENTIDO**

TRABAJO RECEPCIONAL

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN CREACIÓN LITERARIA**

**PRESENTA
MIGUEL LÓPEZ MARTÍNEZ**

**DIRECTORA DE TRABAJO RECEPCIONAL
MTRA. FREJA ININNA CERVANTES BECERRIL**

MÉXICO, D. F.

OCTUBRE DE 2011

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS[©]

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

A mi madre:
adiós, camino del girasol

AGRADECIMIENTOS

Sirvan estas líneas para agradecer a la Universidad Autónoma de la Ciudad de México por haberme apoyado económicamente en la impresión de mi Trabajo Recepcional; a la Dra. María del Rocío González López, la Dra. Adriana González Mateos, al Lic. Héctor Contreras Carreto y al Prof. Xhevdet Bajraj, por ser mis lectores, y a la Mtra. Freja Innina Cervantes Becerril por aceptar ser mi tutora de Trabajo Recepcional y tener la paciencia para que éste llegara a buen término.

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I	9
ANTECEDENTES	9
RETÓRICA	10
LA PARADOXOGRAFÍA	12
EL ESTILO	15
LA ESTILÍSTICA	20
CAPÍTULO II	25
LOS PARADOXÓGRAFOS GRIEGOS	25
LOS PARADOXÓGRAFOS GRIEGOS Y LAS PARADOXOGRAFÍAS MEXICANAS	30
ANÁLISIS ESTILÍSTICO: MIRABILIA: PARADOXOGRAFÍAS MEXICANAS	36
CAPÍTULO III	39
LA PARADOJA DEL CONTRASENTIDO	39
ANÁLISIS ESTILÍSTICO: LA PARADOJA DEL CONTRASENTIDO	64
CAPÍTULO IV	69
LA PARADOJA DEL SINSENTIDO	69
ANÁLISIS ESTILÍSTICO: LA PARADOJA DEL SINSENTIDO	76
CODA	89
BIBLIOGRAFÍA	92

Introducción

El presente trabajo revisa, en sentido histórico, y aplica creativamente la paradoja como figura retórica, pero configurándola con otros elementos de ésta: desde la *inventio*, como posibilidad creativa; la *dispositio*, como *argumento*; hasta la *elocutio*, como figura de la misma. Se utiliza un enfoque teórico desde la estilística, con la finalidad de reconocer el tema en cuestión en el libro de poesía *Pala de sepulturero: atadura de tiempo*, de mi autoría.

En este análisis fue necesario revisar algunos conceptos que acompañan a la paradoja en el texto y la complementan en su comprensión. Para ello, hube de rastrear sus antecedentes, así como los de la retórica y la estilística; en éstos fue de suma ayuda remitirme a los libros de la *Iliada*¹ y la *Odisea*² y así encontrar la pauta que guiara mi escrito. En cuanto a la estilística, fue la autoridad de Aristóteles la que condujo el texto en el sentido ya mencionado. Lo anterior con el fin de identificarlos – los antecedentes- como elementos de análisis para mi poemario, además de fundamentar teóricamente mi poética.

Consciente de que existe una multiplicidad de sentidos sobre el concepto de la paradoja, para efectos de este estudio, sólo considero los más convenientes para su análisis en tanto figura retórica; por ejemplo, no la retomo vista desde el sentido físico o matemático³, así como también omití la visión psicológica y lógico-filosófica.⁴ Pretender un análisis interdisciplinario sobre esta materia es sin duda una empresa

¹ Homero, *Iliada*, Trad. Emilio Crespo Güemes, Madrid, Gredos, 2000.

² Homero, *Odisea*, Trad. José Manuel Pabón, Madrid, Gredos, 2000.

³ Para un estudio, simple, pero esclarecedor, véase, Northrop, *Paradojas matemáticas*, Trad. Ricardo Ortiz, México, Limusa, 1991.

⁴ Para un análisis de este tema y más bibliografía sobre el mismo, véase, J. Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, Tomo III, Barcelona, 2004.

deseable; no obstante, temí alejarme de mi objetivo principal, además de que se convertiría en una desmesura para el propósito de este trabajo recepcional.

Sin lugar a dudas, el estudio de la paradoja como figura retórica tiene el inconveniente de ofrecer escasa bibliografía crítica, es decir, si bien no abundan las definiciones sobre la misma en retórica, tampoco existen estudios filológicos reflexivos sobre el tema en cuestión, lo cual hizo necesario seguir su evolución hasta las definiciones actuales, y con ello poder vincular su estudio en la utilización de mi poemario.

La elección del enfoque desde la estilística se debió a que, para realizar un análisis de mi poemario, requería de un marco teórico que posibilitara la recreación de mi poética y con el cual pudiera justificar el recurso de la paradoja en mi obra creativa.

De esta manera, busqué hacer un análisis desde sus antecedentes clásicos, como los paradoxógrafos griegos,⁵ hasta una visión más contemporánea como la que se encuentra en Fernando Romo Feito;⁶ de tal forma que el conocimiento de su evolución correspondiera con el desarrollo del poemario y con el análisis estilístico que lo justifica. En este sentido, el estudio histórico y el análisis estilístico en el poemario, conforman la unidad de este trabajo.

Así, en mi propuesta poética, la paradoja aparece dividida históricamente, pues la primera parte del poemario que se llama *Mirabilia: paradoxografías mexicanas*, intenta recoger la tradición de los paradoxógrafos griegos, como el antecedente más antiguo que se le conoce, al mismo tiempo que incorpora elementos de las primeras crónicas sobre América, en específico de México, que

⁵ F. Javier Gómez, *Paradoxógrafos griegos: rarezas y maravillas*, trad. y notas de F. Javier Gómez Espesolín, Madrid, Gredos, 1996.

⁶ Fernando Romo, *Retórica de la paradoja*, Barcelona, Octaedro, 1995.

⁷ Hernán Cortes, *Cartas de relación*, Madrid, Dastin, 2003.

relataron los españoles durante el descubrimiento y la conquista, como las hechas por Hernán Cortes en sus *Cartas de relación*,⁷ o Bernardino de Sahagún en su *Historia general de las cosas de la Nueva España*.⁸

La segunda parte del poemario intitulada *Pala de sepulturero: atadura de tiempo*, que le da nombre al poemario y la cual asumo como la visión contemporánea de paradoja, contempla elementos de la paradoja del contrasentido, que se puede ver en Romo Feito, quien en ello sigue a Michele Prandi, donde se la define como un contrasentido causado al construirse una frase donde sus términos entran en una relación en la que se contradicen sus definiciones, lo que provoca una ruptura léxico-ontológica en las cláusulas.

La tercera parte, *Lloramos luz*, es resultado de las dos anteriores, en ella experimento la paradoja como expresión poética en referencia a lo maravilloso, a la manera de los paradoxógrafos griegos, y retomo la ruptura léxico-ontológica, como en su significación de contrasentido; pero sobre todo, como un ámbito de experimentación donde el sinsentido sea lo paradójico y el lector un posible autor. A esta nueva noción la he llamado la paradoja del sinsentido.

En este trabajo, no pretendo redefinir la paradoja en términos retóricos, sino simplemente dar cuenta de lo que ella significa en mi obra como expresión poética, y de su vigencia como figura retórica que estimula su recreación en la poesía contemporánea. De este modo, a las tres partes del poemario, *Mirabilia: paradoxografías mexicanas*, *Pala de sepulturero: atadura de tiempo* y *Lloramos luz*, le corresponden tres tiempos históricos: Grecia clásica, retórica contemporánea y desde la actualidad con mi propuesta creativa; así como nociones diferentes: lo

⁸ Fray Bernardino De Sahagún,, *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, tomo II, Madrid, Dastin, 2003.

maravilloso, la ruptura léxico-ontológica y el sinsentido, que se despliegan y explican a partir del análisis del poemario como justificación de mi poética.

Capítulo I

Antecedentes

La retórica será el enfoque epistémico desde el cual abordaré el tema central de este escrito: la paradoja, y su análisis es el que da comienzo a este primer apartado, pues es dentro de esta disciplina que se enclavan tanto la paradoja –ya que, como se verá más adelante, es en la *Retórica* de Aristóteles donde se tienen las primeras noticias sistemáticas sobre el tema- como la paradoxografía griega. Ya F. Javier Gómez Espesolín anotaba: “Será, no obstante, la escuela de Isócrates la que aportará el rumbo decisivo a esta tendencia {la paradoxografía}* con su insistencia sobre los diversos ingredientes retóricos aptos para suscitar la *hedoné* entre los que se encontraba con toda justicia el relato de cosas extraordinarias y maravillosas.”⁹ Por lo que al análisis de la retórica le seguirá el de la paradoxografía, al que, dadas sus implicaciones para la segunda parte de este trabajo –la obra creativa-, hicieron imprescindible su extensión como tema periférico, y por último el del estilo como principio de la estilística, la cual aplicaré en el análisis de mi obra creativa.

De esta manera, para entender la paradoja como figura retórica, será de utilidad relacionar la paradoja y la retórica desde sus inicios en lo que conocemos como los principios de la literatura occidental. Me refiero a encontrarlas esbozadas en los libros de *La Iliada* y *La Odisea*, atribuidas a Homero.

* En el texto se encierra entre llaves, a partir de este párrafo, frases y oraciones en diversas partes del *corpus*, lo cual significa que son anotaciones mías. Esto es así para no saturar el trabajo con notas al pie de página al respecto. Quedan excluidas de esta norma los apartados dedicados al análisis estilístico; allí utilizo paréntesis.
⁹J. Gómez Espesolín, *Op. cit.*, p. 19.

Retórica

En su *Diccionario de Retórica y Poética*,¹⁰ Helena Beristáin señala: “La retórica es muy antigua, tiene una larga historia. Según CURTIUS tiene su origen como idea del discurso subyacente en los de naturaleza poética de *La Iliada* y de *La Odisea*.”¹¹ Esto es, la retórica parece tener su origen en los discursos persuasivos¹² que permean estos dos libros, así en el canto XXIV de *La Iliada*, cuando el mensajero Argicida habla del cuerpo de Héctor al anciano padre de éste dice:

Tú mismo si acudieras contemplarías qué fresco está por el rocío, lavado de la sangre que le cubría y sin ninguna mancha; están cicatrizadas todas las heridas que recibí, pues muchos hundieron el bronce en su cuerpo. Hasta tal punto los felices dioses cuidan de tu hijo, incluso muerto, porque les era grato en el fondo del corazón. Así habló, y se alegró el anciano y respondió de este modo...¹³

Las palabras de Argicida cumplen la función de llevar consuelo a Priamo, padre de Héctor, hecho que queda consumado con la alegría del anciano, pues éste fue persuadido de la benevolencia de los dioses para con su hijo.

Este tipo de discursos son una constante en *La Iliada* y, ya sea que los profieran los dioses o los hombres, estos articulan el elemento persuasivo que lleva la guerra entre troyanos y aqueos a sus últimas consecuencias. Así en el canto V, Hera exclama:

¡Vergüenza, argivos, malos baldones de aspecto admirable! Mientras frecuentaba el combate Aquiles, de la casta de Zeus, nunca los troyanos más allá de las puertas dardánidas pasaron, pues temían la robusta pica de aquél. Más ahora luchan lejos de la ciudad junto a las cóncavas naves.

Con estas palabras excitó la furia y el ánimo de cada uno.¹⁴

¹⁰ Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa, 2008.

¹¹ *Ibidem*, p. 428.

¹² Véase, Angelo Marchese y Joaquín Forradelas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 2000, p. 348. Donde se dice que la retórica empieza como arte de la palabra y creadora de persuasión.

¹³ Homero, *La Iliada, op. cit.*, p. 494.

¹⁴ *Ibidem*, p. 106, 107.

Además, los discursos persuasivos para fustigar la guerra tienen un elemento que nos revela el nivel de convencimiento que éstos logran, pues después de cada discurso la narración prosigue con un enaltecimiento de lo que el discurso logró. Así en el canto VI, después de que Adresto fuera prendido por Menelao, y seguido del discurso de aquél, el narrador dice: “Así hablé, tratando de convencer su ánimo en el pecho.”¹⁵ Poco después, luego que Agamenón dijera un discurso a su hermano Menelao, el narrador hace claro lo persuasivo del discurso de Agamenón: “Hablando así, el héroe desvió la intención de su hermano.”¹⁶

De esta manera, parece justificado decir que los inicios de la retórica como persuasión se encuentren ya implícitos en los albores de la literatura occidental. Y no sólo el discurso como persuasión, sino también el elemento metafórico del lenguaje, que sería a la postre, otro de los aspectos distintivos de la retórica, y que es donde se inserta la paradoja, tema fundamental de estudio en este trabajo. “« ¡Hera! No temas que uno de los dioses o de los hombres vaya a verlo: yo echaré para envolvernos una nube que será áurea, y ni siquiera el Sol podrá traspasarla con su vista, aunque su luz es lo que tiene la mirada más penetrante.»”¹⁷ Dice en el canto XIII de *La Iliada*, lo que puede parecer una exageración paradójica que se resuelve por la omnipotencia de Zeus, esta exageración paradójica se explicará más adelante y aquí sólo sirve de ejemplo; y en *La Odisea* canto XII dice: “...un soplo feliz la impelía, más de pronto cesó aquella brisa, una calma profunda se sintió alrededor: algún dios alisaba las olas.”¹⁸

Es importante establecer que en el mundo de la Grecia antigua, antes de que Aristóteles sistematizara la retórica, ya existía una pre-retórica que cultivaba los

¹⁵ *Ibidem*, p. 112.

¹⁶ *Ibidem*, p. 113.

¹⁷ *Ibidem*, p. 283.

¹⁸ Homero, *La Odisea, op. cit.*, p. 194.

discursos persuasivos, y también el uso estético del lenguaje. Este uso parecía tener, entre otras funciones, hacer más persuasivos los discursos, función que se verá nuevamente cuando hable de los antecedentes de la paradoja.

La paradoxografía

Una vez establecidos los inicios de la retórica en los libros de *La Iliada* y *La Odisea*; ahora pretendo identificar los inicios de la paradoxografía en estos mismos textos, para tender un puente o hilo conductor entre retórica y paradoja y, con esto, justificar o sentar las bases de lo que será el análisis estilístico de la primera parte de mi poemario. No obstante, ello me obligará a realizar unas anotaciones posteriores, aunque sean escuetas, sobre el estilo en la Grecia antigua, en particular en Aristóteles y otras sobre la estilística.

F. Javier Gómez Espesolín dice en su libro *Paradoxógrafos griegos, rarezas y maravillas*: “La atracción por lo extraordinario ha constituido, sin duda, una constante en la mente humana a lo largo de todos los tiempos. En el mundo griego constatamos ya ese interés en sus primeros testimonios literarios, como son los poemas homéricos.”¹⁹ De tal manera que desde *La Iliada* y *La Odisea*, se han mencionado los hechos más maravillosos. Así, en *La Iliada* se narran sucesos extraordinarios acaecidos por orden y capricho de los dioses, donde ciertas deidades hacen favores a algunos hombres en detrimento de otros y, a su vez, otros dioses contrarios desfavorecen a los primeros. Estas contiendas, que parecían más rivalidades entre dioses, marcaban el destino de los seres humanos. La guerra entre aqueos y troyanos narrada por Homero cuenta con un caudal ingente de estos ejemplos:

¹⁹ J. Gómez Espesolín, *Op. cit.*, p. 13.

Entonces apareció un gran portentoso: una serpiente de lomo rojo intenso, pavorosa, que seguro el olímpico en persona sacó a la luz, y que emergió de debajo del altar y se lanzó al plátano.

Allí había unos polluelos de gorrión recién nacidos, tiernas criaturas sobre la cimera rama, acurrucados de terror bajo las hojas: eran ocho, y la novena era la madre que había tenido a los hijos. Entonces aquélla los fue devorando entre sus gorjeos lastimeros, y a la madre, que revoloteaba alrededor de sus hijos llena de pena, con sus anillos la prendió del ala mientras piaba alrededor. Tras devorar a los hijos del gorrión y a la propia madre, la hizo muy conspicua el dios que la había hecho aparecer; pues la convirtió en piedra el taimado hijo de Crono.²⁰

El pasaje narra el vaticinio de los aqueos, que después de combatir nueve años {ocho gorriones devorados por la serpiente más la madre}, al décimo tomarían la ciudad de Troya. Resultan sorprendentes los relatos de los aqueos en tierras troyanas y extraordinarios los sucesos que les acaecían por el mandato de algún dios. En la cita anterior es evidente el carácter persuasivo del hecho maravilloso que se narra, pues en la trama de *La Iliada* éste sirve para que los aqueos le den sentido a su hazaña y no abandonen la empresa de conquistar Troya. De la misma manera, los insólitos acontecimientos se siguen presentando en *La Odisea*:

Un heraldo también envié en su compañía y, a poco de emprender el camino, vinieron a dar con los hombres que se nutren del loto y que, en vez de tramarles la muerte, les hicieron su fruto comer. El que de ellos probaba su meloso dulzor, al instante perdía todo gusto de volver y llegar con noticias al suelo paterno; sólo ansiaba quedarse entre aquellos lotófagos, dando al olvido el regreso, y saciarse con flores de loto.²¹

Aunque este pasaje de *La Odisea* es más informativo que persuasivo, pues está en voz del narrador, quise incluirlo porque expresa claramente lo maravilloso. En el juego de los dioses, por alguna razón Ulises no puede regresar a Itaca, si bien un dios lo ayuda a regresar a su tierra, otro más lo retiene.

Todos estos hechos sorprendentes que se narran en *La Iliada* y *La Odisea* pueden ser considerados como una inclinación del poeta por lo maravilloso, por lo

²⁰ Homero, *La Iliada*, op. cit. p. 30.

²¹ Homero, *La Odisea*, op. cit. p. 133.

que sorprende y está fuera de la opinión común, lo que acerca la narración sorprendente de *La Iliada* y *La Odisea* a lo que Javier Gómez dice de los paradoxógrafos griegos en su introducción al libro *Paradoxógrafos griegos: rarezas y maravillas*: que “...la paradoxografía {es} el relato de hechos y fenómenos maravillosos...”²²; pero también a la etimología del término paradoja: “«contrario a la opinión (Doxa)», esto es, «contrario a la opinión recibida y común.»”²³, pero se acerca aún más a la opinión de Cicerón: “«lo que ellos {los griegos} llaman paradoja {el original viene en griego} lo llamamos nosotros ‘cosas que maravillan.’»”²⁴ Y aún más, pues Ferrater Mora, al parafrasear la definición de paradoja propuesta por Cicerón, nos dice: “En efecto, la paradoja maravilla, porque propone algo que parece asombroso que pueda ser tal como se dice que es.”²⁵ Lo que me hace pensar en la paternidad que *La Iliada* y *La Odisea* tienen para con la paradoxografía, y ésta a su vez, con la paradoja.

Es claro que estos sucesos extraordinarios eran referidos en una Grecia donde lo divino predominaba en el ambiente, es decir, lo extraño y maravilloso sucedía por efecto de los dioses. No obstante, aunque esto sea así, los paradoxógrafos griegos citan a Homero como una de sus inspiraciones²⁶ en sus *relatos de hechos y fenómenos maravillosos*, además de que J. Gómez escribe: “No es quizá tampoco casual que (...) {los estoicos} considerase {n} a Homero como el fundador de la paradoxografía...”²⁷

²² J. Gómez Espesolín, *Op. cit.*, p. 7.

²³ José Ferrater Mora, *Op. cit.*, p. 2693.

²⁴ *Ídem.*

²⁵ *Ídem.*

²⁶ J. Gómez Espesolín, *Op. cit.*, pp. 152, 153. Donde Nicolao hace referencia a Homero en sus paradoxografías 26 y 27.

²⁷ *Ibidem*, p. 24

El estilo

Si bien este trabajo tiene como tarea fundamental el estudio de la paradoja en su aspecto retórico, por lo cual emprendí el inicio de este texto con los antecedentes de la retórica, para después establecer los antecedentes de la paradoxografía, precedente más antiguo que se conoce de la paradoja, conviene aún buscar los orígenes del concepto estilo, pues uno de los elementos esenciales de este texto consiste en vincular el análisis de la paradoja con mi obra de creación, en este caso un poemario, a través de un análisis estilístico. En este sentido, esbozaré brevemente algunos apuntes sobre el estilo en la Grecia antigua, para establecer sus antecedentes, y así, conformar un todo orgánico entre retórica, paradoja y estilística.

El estilo subyace ya en los discursos persuasivos que son proferidos por los personajes de *La Iliada* y *La Odisea*. Pero, para que no se interprete que mi discurso carece de sustento, me apoyaré en la autoridad de Aristóteles y su libro *Retórica*, pero sobre todo, en el excelente estudio introductorio que de esta obra hace Quintín Racionero.²⁸

El libro III de *Retórica* se refiere a la expresión,²⁹ a la manera en que deben decirse los discursos. Así, Aristóteles sentencia: "...nos queda ahora por hablar acerca de la *expresión*, dado que no basta con saber lo que hay que decir, sino también es necesario decirlo como se debe..."³⁰

Esta expresión conlleva un análisis de la composición pues: "...la retórica que se nos ha transmitido añade un libro III, que contiene un tratado particular sobre la

²⁸ Aristóteles, *Retórica*, introducción, trad. y notas por Quintín Racionero, Madrid, Gredos, 1999.

²⁹ Sobre el problema de la autenticidad del libro III de *Retórica* atribuido a Aristóteles, y a su composición tardía, es decir, posterior al libro I y II, remito al lector a la introducción de Quintín Racionero (Ibídem, pp. 78-111), donde se encuentra un excelente análisis al respecto.

³⁰ *Ibídem*, p. 479.

‘expresión’ y ‘composición’ (*lexis kai taxis*) de los discursos.”³¹ De manera que la composición {taxis} entra dentro del problema general de la expresión. Es decir, de la utilidad de ordenar el discurso en partes.

De esta manera, la justificación del libro III de *Retórica* “...se organiza sobre la base de que es preciso atender, junto al fondo o sustancia de la persuasión,³² la *forma* en que el discurso debe decirse, a fin de que resulte más convincente.”³³ Pero, cómo el discurso deba decirse tiene implícito, para el estagirita, una serie de reglas que deben observarse, reglas que se refieren a la expresión:

Las virtudes esenciales de la expresión son de cinco clases: la ‘claridad’ (*saphé*), que conlleva elegir las fórmulas más aptas para que el discurso «haga patente» lo que se quiere decir; la evitación de la ‘esterilidad’ (*psychrá*) que se produciría si se usasen términos improcedentes o inusitados, rompiendo con ello la frontera entre expresión retórica y la expresión poética; la ‘corrección lingüística’ (*tò hellenísein*) que se aplica al recto uso del lenguaje; la ‘adecuación’ (*tò prépon*) entre lo que se dice y cómo se dice, virtud fundamental tanto para la retórica como para la poética y sin la que nada puede llegar a ser convincente; y la ‘elegancia’ (*asteïon*, o sea, el habla fina, opuesta al habla vulgar del rústico), que se refiere lo mismo al buen gusto en el decir que a la agudeza e ingenio de lo que se dice.”³⁴

Estas cinco virtudes son diseccionadas por Aristóteles en los distintos modos que tiene cada una de éstas. Por ejemplo, para ‘La corrección en la expresión’, que es una de las cinco virtudes, el estagirita distingue ‘Cinco condiciones para la expresión correcta’.³⁵

Del mismo modo, Aristóteles distingue en el discurso cuatro partes fundamentales para la composición del discurso, partes que son divididas según los diferentes casos del discurso {El exordio en el género epidíctico o exordio en el

³¹ *Ibíd.*, p. 78.

³² El fondo o sustancia de la persuasión se refiere a los entimemas o a la prueba lógico-retórica, también llamada por Aristóteles *diánoia*.

³³ Aristóteles, *Retórica*, *op. cit.*, p. 82.

³⁴ *Ibíd.*, p. 83. Se tomó el resumen de Quintín Racionero para evitar un mayor desglosamiento del tema, pues un análisis más extenso del mismo rebasa la temática de este texto.

³⁵ La Corrección en la expresión es una de las virtudes de la expresión, y las Cinco condiciones para la expresión correcta son los modos que debe tener toda corrección en la expresión. Véase: Aristóteles, *Retórica*, *op. cit.*, pp. 504, 505.

género judicial}, y su disposición más oportuna: exordio, narración, demostración y epílogo. Racionero lo resume de esta manera:

... las partes del discurso pueden llegar legítimamente a las cuatro que también propone Isócrates: el 'exordio' (*prooímion*), que debe dar el tono al discurso, sea anunciando la materia de que se tratará, o sea, poniendo al auditorio en disposición de atender; la 'narración' (*diégesis*), que ha de relatar cronológicamente o, todavía mejor, analíticamente el asunto de que se trata; la 'demostración' (*apódeixis, písteis*), que consiste en proponer entimemas, ejemplos y amplificaciones; y el 'epílogo' (*epílogos*), que debe servir de recordatorio de lo que se ha dicho, logrando que el auditorio se incline finalmente a favor del orador.³⁶

Así, pues, el problema de la 'expresión' es, en suma, un problema sobre el estilo: "La expresión reglamentada por las virtudes del *bene dicere* y por la recta composición de los discursos se transforma, así, en una expresión literaria, en una expresión (aún si Aristóteles no conoce esta diferencia, que, en términos generales, permanece ausente del mundo griego) atendida a una voluntad de estilo."³⁷

De esta manera, 'expresión' y 'composición' conforman lo que después se llamará 'estilo': una serie de virtudes en la expresión, y la disposición oportuna de las partes del discurso para la mejor composición del mismo.

Si hacemos caso a lo dicho por Racionero, el estilo ya se prefiguraba en la sistematización que Aristóteles hace de los elementos retóricos subyacentes en la literatura anterior a él y, por supuesto, en *La Iliada*, pues hace alusión a ella en su libro III de *Retórica* al hablar 'Sobre el uso de las imágenes': "Cuando se dice de Aquiles que «se lanzó como un león» se está ante una imagen..."³⁸ Pero, para hacer patente la unidad de este trabajo, volveré a *La Iliada*, para fundar los antecedentes del estilo en este texto.

En *La Iliada*, canto II, Calcante manifiesta, seguido de Ulises:

³⁶ Aristóteles, *Retórica*, *op. cit.*, pp. 84, 85.

³⁷ *Ibidem*, p. 85.

³⁸ *Ibidem*, p. 501. La cita de Aristóteles proviene de *La Iliada*, canto xx, verso 164.

« ¿Por qué os quedáis suspensos, aqueos, de melenuda cabellera? El providente Zeus nos ha mostrado este elevado portento, tardío en llegar y en cumplirse, cuya gloria nunca perecerá. Igual que ésa ha devorado a los hijos del gorrión y a la madre, los ocho, y la novena era la madre que había tenido a los hijos, también nosotros combatiremos allí el mismo número de años y al décimo tomaremos la ciudad de anchas calles».

Eso es lo que aquél proclamó, y todo se está cumpliendo ahora. Más, ea, permaneced todos, aqueos, de buenas grebas, aquí mismo hasta conquistar la elevada ciudad de Priamo.»³⁹

Estas líneas tomadas de *La Iliada* son particularmente esclarecedoras de lo que aquí se está entendiendo por estilo y que Aristóteles llamaba 'expresión'.

Empezaré por la composición. La pregunta con la que Calcante abre su discurso tiene los elementos que Aristóteles le atribuye al exordio en el género epidíctico: "Ahora bien, lo que se dice en los exordios de los discursos epidícticos se saca de un elogio o de una censura (como Gorgias en su *Discurso Olímpico*: «Dignos sois de que os admiren, varones helenos»...).⁴⁰ Donde la pregunta de Calcante se expresa en forma de censura.

Calcante sigue su discurso hablando del vaticinio de la toma de Troya, mismo que sirve de narración y demostración. Al final, en palabras de Ulises, se hace un epílogo que sirve de recordatorio de lo dicho por Calcante, y que inclina a los aqueos a no abandonar la guerra contra Troya, es decir, inclina a los oyentes a favor del orador. De tal modo, la distribución del discurso es acorde a las partes del mismo y a su adecuada composición, si tomamos en cuenta que lo divino predomina en la mentalidad de los personajes de *La Iliada*, y que, por tanto, las pruebas de la persuasión no necesariamente se siguen de un entimema o prueba lógico-retórica.⁴¹

Por lo que toca a las virtudes de la expresión que menciona Racionero parafraseando a Aristóteles, y de las cuales ya di cuenta en líneas anteriores,

³⁹ Homero, *La Iliada, op. cit.*, págs. 30, 31. Así en el texto.

⁴⁰ Aristóteles, *Retórica, op. cit.*, p. 559.

⁴¹ Para mayor información sobre la composición de los discursos en la Grecia antigua, remito al lector a: H. Beristáin, *Op. cit.*, págs. 203, 204., y a A. Marchese y J. Forradellas, *Op. cit.*, págs. 156, 157.

parecen cumplirse. Así, hay claridad, pues la forma del discurso es la adecuada para hacer patente lo que se quiere decir; se evita la esterilidad, pues, aunque se expresa de un vaticinio, no es inusitado para los aqueos, por lo que no se rompe la frontera entre 'expresión poética' y 'expresión retórica'; tiene un correcto uso del lenguaje, pues es procedente con la mentalidad de los aqueos; es adecuado, ya que lo que dice, se expresa de manera convincente a los oyentes, y es elegante, pues se opone al habla vulgar.⁴²

Volvamos a la cita anterior de *La Iliada*. En ella se pueden encontrar los elementos persuasivos de la retórica, Calcante y Ulises convencen a los aqueos de no dejar Troya hasta ser conquistada; se encuentra el relato de hechos maravillosos en el vaticinio de Zeus, es decir, lo paradoxográfico; y por último, se advierte un cierto tipo de expresión y composición propio del estilo.

Así, los antecedentes de los tres elementos que mueven el desarrollo de este trabajo: retórica, paradoja y estilo, pueden ser reconocidos en lo que conocemos como los principios de la literatura occidental. Este breve recorrido sienta las bases de lo que será el análisis de la paradoja como figura retórica y el consecuente análisis estilístico del poemario: *Pala de sepulturero: atadura de tiempo*; pues como dice López Eire:

“La idea que nos mueve {al realizar el análisis de los antecedentes de la paradoja, retórica y estilo} es el convencimiento de que nadie crea de la nada (por lo menos ningún mortal) y de que por tanto las reflexiones aristotélicas sobre poética {y retórica} son el resultado de su filosofar particular (...) sobre doctrinas, creencias y conceptos vigentes en su época.”⁴³

⁴² Aunque en la cita de *La Iliada* que acabo de analizar para fundar los orígenes del estilo, puede advertirse con cierta claridad la anagnórisis (para mayor información sobre el tema véase la introducción que hace García Baca a: Aristóteles, *Poética*, Introducción y traducción por García Baca, México, Editores Mexicanos Unidos, 2000.), esto no impide, asimismo, que sean visibles los elementos del estilo.

⁴³ Antonio López, *Retórica, poética y géneros literarios*, Universidad de Granada, España, 2004, p. 11.

Dicho lo anterior, queda concluido este primer apartado que se refiere a los antecedentes. Sin embargo, antes de hablar propiamente de la paradoxografía y de la paradoja, debe quedar claro qué estoy entendiendo por estilística, aunque sea brevemente, por ser ésta la parte medular de mi análisis poético.

La estilística

La intención de las siguientes líneas no es rastrear sistemáticamente las corrientes críticas de las que puede ser deudora la estilística, como el formalismo ruso;⁴⁴ ni explorar cómo la estilística pudo dar, en cierta forma, la pauta a otras teorías críticas como la de la teoría de la enunciación.⁴⁵ El motivo de este análisis es dejar claro qué entiendo por estilística y relacionarlo, de alguna manera, con lo expuesto sobre sus antecedentes en el estilo; es decir, con la expresión en Aristóteles. Todo ello con la finalidad de relacionar el cuerpo de mi trabajo, y de fundamentar el análisis estilístico de mi poemario.

En su *Carta a Alfonso Reyes sobre estilística*, Amado Alonso escribe: "...el nombre de *estilística* denuncia que se quiere llegar al conocimiento íntimo de una obra literaria o de un creador de literatura por el estudio de su estilo. El principio en que se basa es que a toda particularidad idiomática en el estilo corresponde una particularidad psíquica."⁴⁶ Para explicar cómo se da esto, A. Alonso empieza por

⁴⁴ Carlos Blanco, *Sobre estilística y formalismo ruso*, Revista Cause nums. 20, 21 [en línea]: documento electrónico citado de la Internet: 1997, 1998 [fecha de consulta 28 de julio de 2011] Disponible en: cvc.cervantes.es/literatura/cause/pdf/cause20-21/cause20-21_04.pdf. Donde el lector puede encontrar, entre otras cosas, como el autor de este artículo muestra que la oposición entre lengua poética y lengua cotidiana ya se encontraba entre los formalistas rusos.

⁴⁵ Vicente Hernández, *La estilística de Amado Alonso, preludio a las teorías de la enunciación*, Revista Cuase nums 18-19 [en línea]: documento electrónico citado de la Internet: 1995, 1996 [fecha de consulta 28 de julio de 2011] Disponible en: cvc.cervantes.es/literatura/cause/pdf/cause18-19/cause18-19_23.pdf. Donde el autor se esfuerza en demostrar que las teorías contemporáneas de la enunciación son deudoras de la estilística. Si el lector quiere profundizar en el tema de la estilística, en esta revista encontrará diversos artículos sobre el tema.

⁴⁶ Amado Alonso, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, p. 78.

distinguir entre *estilística de la lengua* y *estilística del habla*. De esta manera, en la estilística del habla:

...además de la significación (referencia intencional a la realidad significada), las palabras y frases –como formas comunales de hablar, no me refiero todavía a inventos estilísticos- tienen un contenido psíquico *indicativo* y no *significado*, en el que podemos distinguir lo afectivo, lo activo, lo fantástico y lo valorativo. (y) La estilística de la lengua se ocupa del estudio de estos contenidos psíquicos de las formas comunales siempre que sean indicados o sugeridos, no cuando son el objeto intencional de la significación.⁴⁷

Por lo tanto, "...la estilística, como ciencia de los estilos literarios, tiene como base a esa otra estilística que estudia el lado afectivo, activo, imaginativo y valorativo de las formas de hablar fijadas en el idioma."⁴⁸ Es decir, a la estilística de la lengua. Así, parece que la estilística parte del estilo cuando éste ya está dado en un autor o en una obra. En este sentido, la normativa aristotélica* de la expresión poco le importa a la estilística, puede ser su punto de arranque, dado el caso que el autor siga las reglas aristotélicas, o cualesquiera otras; pero lo que sí le importa es qué se logra con ese estilo. Dicho lo cual, tenemos el objeto de estudio de la estilística: 'conocimiento íntimo de una obra literaria por el estudio de su estilo', y las herramientas de las cuales se vale para ese estudio: estilística del habla en correlación con la estilística de la lengua.

Para A. Alonso lo propio de la estilística, después de basarse en la estilística de la lengua, es que "Atiende preferentemente a los valores poéticos, de gestación y formales (o constructivos, o estructurales, o constitutivos; la «forma» como un hacer del espíritu creador), en vez de los valores «históricos, filosóficos, ideológicos

⁴⁷ *Ibidem*, pp. 80,81.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 81.

* Aunque el análisis aristotélico sobre la expresión toma sentido en los discursos forenses, también lo hace en la obra literaria, por lo cual la relación que propongo entre estilo y estilística no me parece fuera de lugar.

o sociales atendidos por la crítica tradicional».⁴⁹ Es decir, las herramientas con las que la estilística va a estudiar el estilo de una obra o de un autor están delimitadas a los valores poéticos, "...a lo que de creación poética tiene la obra estudiada, o a lo que de poder creador tiene un poeta."⁵⁰ desligándose de otras formas de encarar dicho estudio, como es el caso de la crítica tradicional. De esta manera, la estilística "...encara el estudio de cada obra, en cuanto creación poética, en sus dos aspectos esenciales: *cómo está constituida*, formada, hecha lo mismo en su conjunto que en sus elementos, y *qué delicia estética provoca*; o desdoblado de otro modo: como producto creado y como actividad creadora."⁵¹

En líneas generales "La estilística estudia, el *sistema expresivo* de una obra o de un autor, o de un grupo de autores, entendiendo por *sistema expresivo* desde la estructura de la obra (contando con el juego de calidades de los materiales empleados) hasta el poder sugestivo de las palabras..."⁵² Pero también, "...desde la constitución y estructura interna (...) y la eficacia estética de los juegos rítmicos."⁵³ Pero, "entendiendo por ritmo la construcción estético-subjetiva que el poeta hace con la materia físico-fisiológica del lenguaje, la organización de la energía que desarrollamos al pronunciar en una figura dinámica y placentera, el gobierno de los movimientos estéticamente organizados."⁵⁴ Y, cuando A. Alonso habla de constitución y estructura interna se refiere "...al mundo especial que el poeta forma en su poema, en su tragedia, en su novela, con sentimientos y con pensamientos."⁵⁵

De esta manera, ese estilo, 'el *sistema expresivo* de una obra o de un autor o grupo de autores', si bien anoté que poco le importa a la estilística, en el sentido

⁴⁹ *Ídem.*

⁵⁰ *Ídem.*

⁵¹ *Ibidem*, p. 82

⁵² *Ídem.*

⁵³ *Ibidem*, p. 90.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 94.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 90.

aristotélico, debe de existir como referente para el análisis estilístico. Es decir, esa expresión y composición de la que habla Aristóteles no desaparece -lo que difumina es su normativa-, y esto, no ya en aras de la persuasión –aunque una de sus posibilidades sería esa, ya que puede buscar conmover o ser emotivamente inteligible para la re-creación estilística- sino del goce estético.

Esa estructura de la obra: materiales empleados, constitución y estructura interna, eficacia de los juegos rítmicos y poder sugestivo de las palabras, puede pensarse como la expresión y composición en Aristóteles, en los cuales el análisis estilístico encuentra goce estético y la re-creación estética, como si fuera una retórica de la expresión que le sucede al estilo, que ya no sería una retórica de la persuasión, sino, quizá, de la belleza del efecto estético, sin menoscabar los contenidos, más bien en igualdad de importancia, pero transfigurados poéticamente, pues:

...la estilística fija en su específica calidad también los sentimientos y las emociones, los amores y las aversiones (...), que en la obra estudiada funcionan; y las estudia una por una y formando sistema, y, más aún, como órdenes integrantes de la construcción total. Más materia estudiada: las experiencias biográficas y su transmutación poética, y, en fin, los cinco filtros de los sentidos por donde entra la materia del mundo que la alquimia poética transfigura saturándolo todo de un nuevo e indestructible sentido.⁵⁶

Al final, un sólo aspecto le es esencial a la obra: “el poético y su realización artística.”⁵⁷

Para la estilística hay una materia físico-fisiológica en toda obra literaria: el lenguaje, por otro lado, toda obra poética se forma con una materia; los sentimientos, los pensamientos, la visión del mundo de un autor, sus experiencias biográficas y todo el material que él aprehenda con sus cinco sentidos. Este material

⁵⁶ *Ibidem*, p. 83.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 88.

está al servicio de la constitución y estructura interna de una obra que el ritmo organiza: la materia queda reducida a una forma intencional creada. Así, la estilística estudia el sistema expresivo de un autor, de un grupo de autores o de una obra, desde la materia hasta la forma, dando primacía a la forma, pues la forma de una obra se refiere a cómo está constituida, al producto creado; y este estudio termina en la delicia estética que la obra provoca, es decir, al realizarse como actividad creadora. Producto creado y actividad creadora serán los objetivos esenciales de la estilística. Por último, la estilística estudia lo individual de una obra o de un autor, lo propiamente poético, artístico, estético, y la sugestión-contagio de sus palabras.

En voz de Jaime Blume y Clemens Franken:

El objetivo final de la estilística es *conocer lo poético de la obra* en sus dos aspectos esenciales:

- cómo está construida (su estructura y conformación: la obra entendida como *producto creado*);
- qué delicia estética provoca (descubrir y revivir el goce estético que ha animado al autor en la creación: la obra como *actividad creadora*).

La obra es un espíritu objetivado (el autor) que necesita del contacto con un espíritu subjetivo (el lector), el que recrea la gestación estética de la obra.⁵⁸

Ahora bien, el análisis estilístico de algunas partes de mi poemario tendrá ciertas particularidades, a saber: el estilo, el sistema expresivo, estará supeditado a los temas o subtemas tratados en este texto; es decir, la atención del análisis estilístico en las *paradoxografías mexicanas*, llamará la atención sobre la materia paradoxográfica, según lo explicado en el texto; de igual manera en el apartado sobre la *paradoja del contrasentido* y, finalmente, en la *paradoja del sinsentido*. Como producto creado, los poemas analizados deberán remitirse a los temas del texto: materia paradoxográfica y paradójicamente constituida.

⁵⁸ Jaime Blume y Clemens Franjen, *La crítica literaria del siglo XX: 50 modelos de aplicación*, Chile, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2006, p. 44.

Capítulo II

Los paradoxógrafos griegos

“La paradoxografía, el relato de hechos y fenómenos maravillosos...”⁵⁹ no es una figura retórica, es un género literario como dice Javier Gómez, o si se quiere, un subgénero, como lo denomina Romo Feito⁶⁰, y “... se constituyó como género literario autónomo al inició del periodo helenístico”.⁶¹ Es decir, después de la muerte de Alejandro Magno acaecida en el 323 a. C, y “... el nombre más antiguo con que cuenta es el de Calímaco de Cirene”.⁶² De esta manera, si Calímaco de Cirene murió en el año 240 a. C., la paradoxografía debió surgir a principios de esa centuria.

En el capítulo anterior, perseguí los antecedentes escritos de la paradoxografía en *La Iliada* y *La Odisea*, pero para que este género literario se conformara, primero tuvo que darse en la sociedad griega el gusto por lo desconocido. “La afición a lo maravilloso y extraño encontró un clima adecuado durante la gran época de la colonización griega, a lo largo de los siglos VIII al VI a. C.”⁶³ y ya para finales del siglo V “El gusto por los *mirabilia* {lo maravilloso} dentro de la historia se había (...) consagrado...”⁶⁴

Si tomamos en cuenta lo expuesto en líneas anteriores, la conformación de la paradoxografía se establece como género literario, quizá, después de que *La Iliada* fuera escrita, pues según Emilio Crespo, “Se ignora cuándo la *Iliada*, destinada a ser

⁵⁹ J. Gómez, *Op. cit.* p. 7.

⁶⁰ F. Romo, *Op.cit.*, p. 43.

⁶¹ J. Gómez, *Op. cit.* p. 7.

⁶² F. Romo, *Op. cit.* p. 43.

⁶³ J. Gómez, *Op. cit.* p. 16.

⁶⁴ *Ibídem*, p. 20.

difundida oralmente, fue puesta por escrito. Ya antes del 520 a. C. había en Atenas un texto escrito que se recitaba en fiestas en honor de la diosa Atenea.”⁶⁵

Pero, otros eventos atraviesan la conformación de la paradoxografía, como son los viajes que hizo Herodoto (480-420 a. C.) a países lejanos y exóticos como Egipto, y sobre los cuales escribió, y los paradoxógrafos conocieron. Un ejemplo de ello lo encontramos en el paradoxógrafo Antígono, paradoxografía “21 (25)... La leona no concibe dos veces: pues expulsa la matriz, según dice Herodoto, juntamente con la cría.”⁶⁶ Es decir, para finales del siglo V, Herodoto ya había hecho sus escritos sobre etnografía y geografía, y eran conocidos. Es más, “Su curiosidad infinita por todo lo extraño (...), encuentra también una manifiesta tendencia hacia lo paradoxográfico, como se refleja en su constante interés por todo lo relacionado con ríos o fuentes...”

Sin embargo, el verdadero precursor involuntario de los paradoxógrafos, fue Aristóteles, pues “...la escuela peripatética desempeñó a todas luces un papel fundamental,”⁶⁷ en la conformación del género paradoxográfico, ya que:

Sus exhaustivos estudios {de Aristóteles} sobre el mundo animal constituyeron la verdadera piedra de toque de todo un movimiento de catalogación de rarezas y singularidades, cuya finalidad concreta, que en la mente del maestro del liceo aparecía clara con su aspiración de ampliar lo más posible los confines de lo comprensible, se fue difuminando de forma progresiva hasta acabar desvirtuándose del todo en un mero afán recopilador sin más interés que el gusto por la acumulación de anécdotas sorprendentes y curiosas.⁶⁸

Se le debe a Aristóteles haber creado mucho del acervo de que se sirvieron los paradoxógrafos en la creación de sus *mirabilias*, ya que entre los varios ejemplos que se encuentran está este del paradoxógrafo Apolonio: “44 (43). Aristóteles, en los

⁶⁵ Homero, *Iliada*, *op. cit.*, p. IX.

⁶⁶ J. Gómez, *Op. cit.* p. 74. El original viene en: Herodoto, III 108.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 22.

⁶⁸ *Ídem*

libros sobre los animales: «la abeja», afirma, «que ha perdido el aguijón, muere, y las demás la llevan fuera de la colmena».⁶⁹ Por otro lado, fue Teofrasto, discípulo de Aristóteles y heredero del liceo, quien acuñó el término paradoxón {contra-opinión}.

Además de lo dicho anteriormente, mucho tuvieron que ver los viajes de conquista de Alejandro Magno en el nacimiento de la paradoxografía, pues los estudiosos que iban con él y regresaban a Grecia, redactaban tratados científicos y relatos de viajes donde exponían hechos maravillosos de lugares, flora y fauna. El conocimiento de diferentes realidades daba pie a la fantasía mezclada con la realidad.

El último elemento que sirvió de inspiración para que se diera el fenómeno paradoxográfico "...fue la filosofía estoica, que reconocía en los aspectos maravillosos de la naturaleza los signos manifiestos de la providencia divina, otro de los elementos decisivos que colaboró en la conformación del nuevo género.",⁷⁰ pues, como ya se mencionó, los estoicos consideraban a Homero como el fundador de la paradoxografía.

De esta manera, la paradoxografía surge, si tomamos en cuenta sus más cercanos precursores -pues sus antecedentes escritos los analicé en el capítulo anterior y aquí sólo se consignaron como referentes e hilo conductor-, entre otros aspectos, como consecuencia de la labor colonizadora de Alejandro Magno, de la literatura homérica, de la desvirtuada sapiencia de Aristóteles por los peripatéticos, y de las ideas un tanto panteístas de los estoicos, por mencionar sólo los elementos más destacados.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 134. el original se encuentra en: Arist. *H. A.* IX 40, 626a 20 y ss.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 24.

Así, las paradoxografías resultan ser una suerte de compendios donde “El compilador procedía simplemente a recortar la noticia, agrupando en ella todos los componentes que hacían de ella un paradoxón (...) Una labor de suma esquematización y reducción que trasladaba el centro de atención sobre el aspecto maravilloso...”⁷¹ De tal manera, los paradoxógrafos hicieron un catálogo de noticias que, sacadas de contexto, resultaban en una *mirabilia*.

Por último, para dar validez a sus escritos, los paradoxógrafos utilizaban un criterio de autoridad, el cual es manifiesto dentro del escrito mismo⁷²: Aristóteles (...) afirma,..., según dice Herodoto...etc. Tal criterio de autoridad daba a los paradoxógrafos legitimidad a sus obras, pues apoyaban sus *mirabilias* en escritores de renombre de la época.

Tres ejemplos de paradoxografías aclararán lo analizado hasta aquí:

“30 ESTEBAN DE BIZANCIO, S.V. *Tebas*: ... Calímaco afirma que en la Tebas de Egipto hay una gruta que todos los días se llena de viento, pero los días treinta no soplan en lo absoluto”.⁷³

“2 TZETZES, Escolio a Licofrón, 1276: Titón, un río de Italia cerca de Circeo..., no fluye hacia el mar sino que es absorbido bajo tierra, según afirma también Filostéfano”.⁷⁴

“II VARRÓN, Loc. Cit., III 11, 4 (sobre las perdices): las perdices..., como escribe Arquelao, conciben al escuchar el sonido del mar”.⁷⁵

Si bien es cierto que la paradoxografía no es, en manera alguna, una suerte de paradoja, sí contiene una serie de elementos que la posicionan como su antecedente más cercano; pues como escribe Covarrubias al explicar la paradoja: “...Vale tanto como cosa admirable y fuera de la opinión común; como sustentar que la cuartana es buena, que el cielo no se mueve y que el globo de la tierra es el que

⁷¹ *Ibídem*, p. 28.

⁷² Véanse los ejemplos de paradoxografía sobre Aristóteles y Herodoto, p. 24.

⁷³ *Ibídem*, p. 48.

⁷⁴ *Ibídem*, p. 53.

⁷⁵ *Ibídem*, p. 59.

anda a la redonda, etc.”⁷⁶ Es decir, los paradoxógrafos griegos escriben, o recortan textos, para mostrar cosas admirables y fuera de la opinión común, como las que Covarrubias cita irónicamente.

Es evidente que la definición de Covarrubias carece de muchos de los elementos con los cuales podemos definir una paradoja en su sentido actual, aspecto que se analizará cuando se reconozcan los aspectos de la paradoja en la definición de Helena Beristáin; sin embargo, lo que me movió a darle tal extensión a la explicación sobre las paradoxografías, fue el hecho de que este género literario es, en gran medida, susceptible de ser utilizado creativamente en mi producción poética, y su inclusión en el cuerpo de este trabajo queda justificada por la relación que guarda con la paradoja.

⁷⁶ Sebastián de Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Castalia, 1995, p. 803.

Los paradoxógrafos griegos y las paradoxografías mexicanas

En el libro, *Navegantes españoles del siglo XVI* de Ricardo Majo Framis, se puede leer: "... cuando los héroes pisaron desconocida tierra indiana {Majo habla de los navegantes españoles} –que era para cada uno de ellos igual a tallar un primer hexámetro de una Iliada-, las más de las gentes aborígenes permanecían en una turbia, bárbara, distante edad neolítica."⁷⁷ En la cita pueden reconocerse dos cosas: la primera, que para los navegantes españoles, esta incursión en tierras amerindias era un viaje de conquista de carácter cuasi épico, donde ellos eran los héroes de las aventuras por venir, en tierras, que por desconocidas, ofrecían una realidad distinta a la suya; en segunda, aunque Majo es un hombre nacido a finales del siglo XIX, una visión del hombre americano, al menos en los primeros contactos entre europeos y amerindios, como hombres no evolucionados.

Clara es la semejanza que Majo prodiga a los aventureros españoles con las aventuras descritas en la *Iliada*, semejanza que refleja un proceso de conquista similar al de la Grecia de Alejandro Magno. El choque de los españoles con los aborígenes americanos debió ser similar al de las campañas de conquista de Alejandro Magno, provocando, en ambos casos, la fuerte impresión de estar ante un mundo maravilloso por ser diferente al propio. Desde la guerras de conquista de la Grecia antigua el "... flujo casi continuo de novedades dio lugar a una ebullición de saberes que tan sólo se repetiría dieciocho siglos después con el descubrimiento de América."⁷⁸

⁷⁷ Ricardo Majo Framis, *Navegantes españoles del siglo XVI*, Madrid, Aguilar, 1957 (1946, 1ª ed.), p. 11.

⁷⁸ J. Gómez, *Op. cit.*, p. 7.

La conciencia de una realidad superior que se percibe en el escrito de Majo, empata con lo J. Gómez dice de la Grecia antigua: “Esta ansia de curiosidades era una consecuencia lógica de un mundo encerrado en sí mismo que contemplaba el universo desde una perspectiva etnocéntrica claramente absolutista.”⁷⁹ Y el ansia de curiosidades es claro que se dio en los dos contextos analizados aquí, aunque sus manifestaciones fueran diferentes.

En el descubrimiento de América, como en las guerras de ocupación griegas, se dio un proceso de conquista, donde los conquistadores se encontraron con una realidad muy diferente a la suya, lo cual atrajo como consecuencia, el asombro de ambas partes, en este caso, el de los conquistadores, que a medida que conocían el nuevo mundo, lo relataban maravillados. Podría decirse que una línea de concordancia, entre los paradoxógrafos griegos y la propuesta de paradoxografías mexicanas sería: esto es maravilloso porque me es desconocido.

Cristóbal Colón, Hernán Cortes, Bernardino de Sahagún, Bernal Díaz del Castillo e inclusive Hernando Colón en su *Historia del almirante*, entre otros muchos más, dan cuenta de lo maravillados que estaban con el nuevo mundo. No faltan en estas crónicas y relatos los referidos a la flora y la fauna, así como a las costumbres y religiosidad de los americanos.

Pues bien, como he apuntado, la conformación de la paradoxografía se dio en parte por los viajes a países lejanos y exóticos que realizó Herodoto, además de los viajes de conquista de Alejandro Magno, donde se hacía relación de lo visto en las tierras conquistadas, sin olvidar las fuentes venidas de Aristóteles.

De esta manera, he querido establecer una analogía entre lo que hizo posible la conformación de las paradoxografías de los paradoxógrafos griegos y la conquista

⁷⁹ *Ibidem*, p. 8.

de México y sus cronistas, tan sólo en los aspectos de que en ambos ambientes se dio un proceso de conquista, de conocimientos de realidades diferentes y de relatos de lo ocurrido. Esto con el fin de fundamentar la posibilidad de la creación poética de lo que he llamado *Mirabilia: paradoxografías mexicanas*.

Pero hace falta analizar cómo esto es posible. Majo, en su libro ya referido, cita algunas palabras de Cristóbal Colón: “«Aquí los peces son tan disformes de los nuestros que maravilla. Hay algunos hechos como gallos, de las más finas colores del mundo, azules, amarillos, colorados y de todos colores, y otros pintados de mil maneras...».”⁸⁰ Aunque por sí sola la cita parece una paradoxografía, haré una recreación paradoxográfica:

1 LÓPEZ: Colón afirma que en las indias los peces son tan disformes (...) como gallos, de las más finas colores del mundo, azules, amarillos, colorados y de todos colores, y otros pintados de mil maneras.⁸¹

En la *Historia del almirante* de Hernando Colón, hay una serie de capítulos extraídos de una obra perdida de Fray Ramón Pané, el cual recogió para Colón todo lo referido a la mitología de los indios de la Española, hoy Haití. De ese texto transcribo el capítulo II:

Sucedió que uno, que se llamaba Guahayona, dijo a otro, de nombre Yahubaba, que fuese a coger hierva llamada digo, con la que se limpian el cuerpo cuando van a bañarse. Este fue delante de ellos, más lo arrebató el sol en el camino y se convirtió en pájaro que canta por la mañana, como el ruiseñor, y se llama Yahubabayel. Guahayona, viendo que éste no volvía cuando lo envió a coger el digo, resolvió salir de la gruta Cacibajagua⁸².

La paradoxografía puede quedar de la siguiente manera:

⁸⁰ *Ibidem*, p. 200.

⁸¹ Las propuestas de paradoxografía que escribo están anotadas como citas textuales, esto con el afán de simular su extracción de un libro.

⁸² Hernando Colón, *Historia del almirante*, Madrid, Dastin, 2003, p. 201.

II LÓPEZ: En la española, un hombre que se llamaba Guahayona, dijo a otro, de nombre Yahubaba, que fuese a recoger una hierba llamada digo. (...) Este fue delante de ellos, más lo arrebató el sol en el camino y se convirtió en pájaro que canta por la mañana, como el ruiseñor, según dice Fray Ramón Pané.

Estos dos ejemplos muestran la riqueza poética, sin querer ser poesía, que reviste la paradoxografía. Pero para mayor claridad de la exposición y ceñirme a lo propiamente mexicano, citaré un pasaje de las *Cartas de relación* de Hernán Cortes, y un pasaje de la *Historia general de las cosas de la Nueva España* de Bernardino de Sahagún, hecho lo cual, haré sus respectivas paradoxografías. Cortes escribe:

Otro día después que a esta ciudad llegué me partí y a media legua andada, entré por una calzada que va por medio de esta dicha laguna, dos leguas hasta llegar a la gran ciudad de Temixtitán que está fundada en medio de dicha laguna, la cual calzada es tan ancha como dos lanzas y muy bien obrada que pueden ir por toda ella ocho de a caballo a la par y en estas dos leguas de la una parte y de la otra de la dicha calzada están tres ciudades y la una de ellas que se dice Misicalcingo, está fundada la mayor parte de ella dentro de la dicha laguna y las otras dos, que se llaman la una Niciaca y la otra Huchilohuchico, están en la costa de ella y muchas casas de ellas dentro en el agua.⁸³

Una opción de paradoxografía quedaría de la siguiente forma:

III LÓPEZ: En el reino de Mutezuma, según escribe Cortes, hay una calzada de dos leguas en medio de una laguna, y una gran ciudad, Temixtitán, fundada en medio de dicha laguna, y de una parte de la calzada hay muchas casas (...) dentro en el agua.

Sólo resta revisar un pasaje de Bernardino de Sahagún:

El arco del cielo es a manera de arco de cantería; tiene apariencia de diversos colores. Cuando aparece es señal de serenidad; y cuando el arco del cielo se pone sobre algún maguey, dezían que le haría secar o marchitar; y también dezían que cuando espesas veces aparece el arco del cielo, es señal que ya quieren cesar las aguas.⁸⁴

⁸³ Hernán Cortes, *Op. cit.*, pp. 119, 120.

⁸⁴ Fray Bernardino De Sahagún,, *Op. cit.*, p. 623.

El pasaje de Bernardino de Sahagún, sacado de contexto, es por sí mismo una paradoxografía, por lo cual así podría quedar, pero, para realzar más el aspecto maravilloso hacen falta sólo algunas modificaciones:

IV LÓPEZ: Es dicho por Sahagún, que en la Nueva España el arco del cielo es a manera de arco de cantería; tiene apariencia de diversos colores. Cuando aparece es señal de serenidad; y cuando el arco del cielo se pone sobre algún maguey le hace secar o marchitar; y también que cuando espesas vezes aparece el arco del cielo, es señal que ya quieren cesar las aguas.

Como puede verse en las recreaciones propuestas, son visibles las marcas paradoxográficas: recorte de la noticia para llamar la atención sobre lo maravilloso; noticia sacada de contexto y, criterio de autoridad, lo que en conjunto sitúa a mis recreaciones como un 'relato de hechos y fenómenos maravillosos.

De esta manera, he querido mostrar las analogías contextuales que emparentan la conquista de América, en especial de México, con los sucesos que dieron origen a la paradoxografía, es decir, el ambiente de conquista que privó en ambas situaciones, y la consiguiente experimentación de realidades diferentes que contribuyó a la exaltación de lo maravilloso; y con ello, dar cuenta de la posibilidad de hacer un juego creativo que fundamente la primera parte de mi poemario: *Mirabilia: paradoxografías mexicanas*.

Ahora bien, las *Paradoxografías mexicanas* que presento tienen algunos rasgos distintos a las recreaciones paradoxográficas que presenté anteriormente. Por un lado, las *Paradoxografías mexicanas* son un trabajo de creación poética, lo cual no sucede con las paradoxografías, pues su intención es hacer llegar la noticia condensada a un público griego que no tiene acceso a los grandes tratados etnológicos o históricos de la época –aunque su posibilidad poética sea latente–; en segundo lugar, la primera parte de mi poemario intenta recrear lo fantástico en una

cultura ya asimilada posterior a la conquista, y de alguna manera, hasta contemporánea, pues, y esto hay que resaltarlo, las *Paradoxografías mexicanas* tienen un narrador extradiegético que puede pensarse un personaje actual, que cuenta los relatos de quien los vivió. En este sentido, el narrador extradiegético funciona como el paradoxógrafo.

Las *Paradoxografías mexicanas* son un intento de redescubrir el imaginario de un pasado, que aunque desaparecido, ha dejado huella en varios ámbitos de nuestra vida, como pueden ser algunas costumbres como el día de muertos, o algunas recreaciones de mitos como el de Quetzalcóatl, entre otros.

Por otro lado, las *Paradoxografías mexicanas*, no siguen un patrón histórico, ni de leyenda o mito rastreable en alguna crónica española o códice indígena; son tan sólo posibilidades de creación poética que persiguen el hecho extraño o maravilloso en las ruinas de ese pasado extinto; que tiene como fuente de inspiración los complejos arquitectónicos de las ciudades precolombinas, las vivencias en poblaciones indígenas o mestizas, o simplemente un juego poético extraído de la imaginación.

A final de cuentas, las *Paradoxografías mexicanas* pueden ser consideradas verdaderas paradoxografías al ser ellas relatos que en algún libro leí, en algún museo observé tallado en alguna piedra, en algún poblado me dijeron pero lo olvidé, o que algún paisaje mexicano me inspiró.

Análisis estilístico: *Mirabilia: paradoxografías mexicanas*

El siguiente análisis estilístico se centrará en el aspecto paradoxográfico de los poemas presentados, por lo que, para empezar, transcribiré un texto de algún paradoxógrafo griego, el que analizaré para utilizarlo como modelo de análisis. Por otro lado, antes de hacer el análisis de las *Paradoxografías mexicanas*, el lector leerá una advertencia seguida de una breve narración.

Agatárquides

(2) Plinio, N. H. VII 28: Ctesias dice que una tribu de entre las que llama pándaras que habita en los valles vive doscientos años, y en su juventud tienen el pelo blanco, que se vuelve negro en la vejez; mientras que otros no pasan de los cuarenta años, al lado de los macrobios, y cuyas mujeres dan a luz una sola vez. Esto también lo refiere Agatárquides. Además que se alimentan de langostas y son muy rápidos.

El suceso maravilloso que parece implicar esta paradoxografía está en el hecho de la vida prolongada de los pándaras (200 años), pero es más curiosa la anécdota de su pelo, que aparece blanco en su juventud y oscurece en la vejez, como si nacieran viejos y rejuvenecieran hasta la muerte.

Otro elemento, más que maravilloso, digno de mención, es el que se refiere a su alimentación y su rapidez, pues se evidencia el aspecto etnográfico del relato. Por otro lado, la narración tiene un doble criterio de autoridad: 'Ctesias dice...', y también, 'Esto también lo refiere Agatárquides.' Donde el autor se cita así mismo.

Advertencia: a continuación se hará un pequeño relato de ficción para justificar la aparición del narrador extradiegético, es decir, el paradoxógrafo, del cual sólo

sabemos su apellido pues aparece al inicio de cada paradoxografía. Asimismo, el libro *Anecdótico mexicano* también es una invención que sirve para introducir las paradoxografías.

Dxu'

Dxu' es el nombre del autor de un libro llamado *Anecdótico mexicano* que un día leí pero se me extravió y no lo he vuelto a encontrar, en el cual, Dxu' hace mención de las cosas que vio, le contaron o soñó en su paso por México. En el libro, Dxu' comenta que ese nombre le dieron los oriundos de la nación zapoteca cuando pasó una temporada en Oaxaca y que significa forastero. No recuerdo todas las maravillas que Dxu' relataba en su libro, pero de las que me acuerdo se las contaré.

LÓPEZ 17: Zapotecas a Dxu'. (Referente al gran árbol):

«En Santa María del Tule
está el boceto del pintor demiurgo,
antes de darle vida
con una masa de maíz a su obra.
Si miras con atención
en su piel las cicatrices,
pinceladas del Dios,
pintan a todas las criaturas del mundo.

Si crees que faltan algunas
es que no has visto sus raíces,
si crees que hay otras que no existen

es que tu alma es aún muy joven.

Pero ahí está,
como historia de todos los tiempos,
sin ser historia,
ni ser eterno,
el árbol del Tule.»

El hecho maravilloso se cuenta de todas las formas que existieron y existen, y las cuales se pueden ver en la corteza del árbol del Tule, y en sus raíces si pudieras verlas. El alma del que ve este árbol funciona como memoria trascendente de la obra de Dios. El suceso sorprendente da cuenta de una génesis trazada en boceto. La génesis nos habla de la planta más importante para la gente de esos lugares: el maíz, lo que está de acuerdo con lo que un tratado sobre plantas nos informaría.

El poema es descriptivo con algunas analogías (en su piel las cicatrices, / pinceladas del Dios,). El boceto de creación es vista desde la perspectiva de un pintor que utiliza como lienzo la corteza y las raíces del árbol del Tule, lo cual expresa de manera consecuente la semejanza entre un demiurgo y un pintor.

Por otro lado, se puede ver en la naturaleza, el árbol del Tule, la manifestación de lo divino como sorprendente, y el criterio de autoridad está presente en: Zapotecas a Dxu'. Por último, el *paradoxón* se desarrolla a partir de la *mirabilia*, lo cual traza esa línea de parentesco entre paradoja y paradoxografía.

Capítulo III

La paradoja del contrasentido

Hemos visto que en la paradoxografía ya se intuían algunos elementos de la paradoja, sobre todo comparándola con la etimología del término: contrario a la opinión común, y con las definiciones ya citadas de Covarrubias y Cicerón. Pero la paradoja, en términos generales, parece partir, desde Aristóteles, de una condición que es compartida con otras figuras retóricas como el oxímoron: la contradicción. Dejo de lado, por el momento, la interpretación que distintos autores dan a la paradoja, para sólo resaltar la mencionada hasta ahora. Por lo anterior, no puedo juzgar la paradoxografía como fuente paternal de la paradoja, pero sí establecer un parentesco que, lejos de ser el del padre al hijo, más bien sería como el del hermano mayor que le enseña ciertos comportamientos a su hermano menor⁸⁵, y que éste asimila, pero que no lo definen.

El fenómeno de la contradicción se haya expuesto y analizado desde Platón, y quizá con anterioridad a éste. De este modo, en el diálogo socrático del *Fedón*, Platón muestra la siguiente disertación: “[Soc]- ¡Cosa extraña, amigos míos, es esto que los hombres llaman placer! ¡Qué relación tan sorprendente la que guarda con el dolor, que parece ser su contrario! Ciertamente los dos no se presentan al hombre al mismo tiempo; mas si alguien busca el uno y llega a poseerlo, casi siempre ocurre que se ve forzado a aceptar el otro, como si ambos pendiesen de una misma cadena.”⁸⁶ En la cita pueden deducirse dos cosas: que placer y dolor son conceptos contrarios, y por otro lado, en la praxis, que son contradictorios, pues si nos

⁸⁵ Entiéndase esto en un contexto temporal y no como supremacía explicativa o semántica de un término a otro, pues tanto la paradoxografía como la paradoja, explican un fenómeno bien distinto que, sin embargo, es posible relacionar, como ya lo hice patente anteriormente.

⁸⁶ Platón, *Diálogos socráticos*, México, W. M. JACKSON, INC., 1972, p. 93.

allegamos el placer, éste nos puede llevar al dolor y viceversa; cuestión que puede ser paradójica, pues la sentencia socrática parece ser contraria a la opinión común, por sólo mencionar la etimología del término paradoja.

Aún más, la contradicción no sólo se haya en lo expuesto en dos conceptos contrarios que, como escribió Platón, “como si pendiesen de la misma cadena”, también la podemos encontrar mediante el discurso que alguien emite para llevar a contradicción a otro con el cual dialoga. De esta manera, en el diálogo de Platón *Protágoras*, Sócrates no se cansa de utilizar este recurso para someter a su interlocutor y llevarlo a la aceptación de sus planteamientos.⁸⁷

Por otro lado, cuando Platón desarrolla, sin mencionarlo, lo paradójico en tono peyorativo en su diálogo de *Gorgias*,⁸⁸ nos indica la posición que la paradoja tenía ante los socráticos y platónicos. Posición que comparte con la retórica, pues: “Soc.-...Un arte auténtico de la palabra, dice el laconio, que no se alimente de la verdad, ni lo hay ni lo habrá nunca.”⁸⁹ Y, “Soc.-...Siempre que alguien exponga algo {el retórico}, debe, por consiguiente, perseguir lo verosímil, despidiéndose de la verdad con muchos y cordiales aspavientos. Y con mantener esto a lo largo de todo discurso, se consigue el arte {retórico} en su plenitud.”⁹⁰ Se puede ver que, para Platón, el argumento paradójico es falso, y que, el discurso retórico es, si no falso, sí falto de la verdad, al no poder alcanzar más que la verosimilitud.

Ahora bien, entender la paradoja cabalmente requiere estudiarla, sobre todo, a partir de Aristóteles. Para comprender el estatuto de la paradoja en el sistema aristotélico, hay que decir algunas cosas sobre lo que la retórica es para Aristóteles.

⁸⁷ Platón, *Protágoras*, México, UNAM, 1994, p. 4-8. Donde Sócrates, mediante su discurso, hace llegar a Hipócrates a dudar del oficio del sofista. El lector encontrará diversos ejemplos sobre lo expuesto en este mismo diálogo y en otros del mismo autor. No me fue posible reproducir la cita por su extensión.

⁸⁸ Platón, *Diálogos II*, España, 1993, Gredos, p. 13. Donde J. Carlonge en su introducción escribe: “Mas aún, sostiene {Calicles} la paradoja de que lo verdaderamente justo para el fuerte es cometer injusticia.”

⁸⁹ Platón, *Diálogos III*, Madrid, 1997, Gredos, p. 375.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 398

Primeramente “La retórica es una *antístrofa* de la dialéctica {es decir, tratan de lo mismo, pero con diferente método}, ya que ambas tratan de aquellas cuestiones que permiten tener conocimientos en cierto modo comunes a todos y que no pertenecen a ninguna ciencia determinada.”⁹¹ Parecen, la retórica y la dialéctica, dos caras de una misma moneda ya que, “...lo propio de este arte {retórica} es reconocer lo convincente y lo que parece ser convincente, del mismo modo que <corresponde> a la dialéctica reconocer el silogismo y el silogismo aparente.”⁹²

En voz de Arturo E. Ramírez se diría que Aristóteles “...caracterizó sencillamente la retórica como *antístrofa* de la dialéctica; porque ni una ni otra atienden a determinada ciencia, sino que simplemente argumentan, la dialéctica una razón, la retórica un juicio; aquélla la verdad, mediante los silogismos lógicos, ésta lo verosímil, mediante los *enthymemas*.”⁹³ De este modo, “...el uso de los discursos convincentes tiene por objeto formar un juicio.”⁹⁴

Ahora ya sabemos que la retórica debe reconocer mediante argumentos lo convincente, pero también “Entendemos por retórica la facultad de teorizar lo que es adecuado en cada caso para convencer.”⁹⁵ como por ejemplo en la expresión. Es decir, teorizar sobre lo que es más adecuado para la persuasión. De esta manera, podemos entender que “...la retórica entre los griegos se formalizó como *arte de la persuasión mediante el discurso*.”⁹⁶

Pero la retórica se mueve bajo ciertos parámetros, de algunos de los cuales Aristóteles dice: “Llamo, pues, *entimema* al silogismo retórico y *ejemplo* a la

⁹¹ Aristóteles, *Retórica*, *op. cit.*, p. 161.

⁹² *Ibidem*, p. 172, 173.

⁹³ Aristóteles, *Retórica*, introducción, traducción y notas de Arturo E. Ramírez, México, UNAM, 2002, p. LII. En adelante, para distinguir entre la *Retórica* de Aristóteles, Ed. Gredos, de la UNAM, en ésta última añadiré el nombre del traductor, seguido de las siglas *op. cit.*

⁹⁴ Aristóteles, *Retórica*, *op. cit.*, p. 391.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 173.

⁹⁶ Aristóteles, *Retórica*, E. Ramírez, *op. cit.*, p. XI.

inducción retórica.”⁹⁷ Y a su vez “...es necesario que el entimema y el ejemplo versen sobre aquellas cosas que a menudo pueden ser de otra manera...”⁹⁸

Ahora bien, los entimemas tienen sus características propias, y ahí es donde entra la paradoja. De esta manera:

...resulta así que las conclusiones y principios de los entimemas, si se prescinde del propio silogismo, son, sobre poco más o menos, máximas. Por ejemplo:

*Nunca debe, aquél que por naturaleza es hombre sensato,
Instruir a sus hijos excesivamente en la sabiduría*

es propiamente una máxima. Pero si se le añade la causa y el porqué, el todo resulta un entimema. Como por ejemplo:

*Pues además de la indolencia que entonces le achacan
cosechan envidia hostil de los ciudadanos*⁹⁹

Así, las máximas pueden ser entimemas o parte de los entimemas, y “Éstas, en efecto, unas veces van con epílogo y otras sin él. Por su parte, necesitan demostración las que expresan algo paradójico y controvertido, mientras que las que no dicen nada paradójico <son las que> van sin epílogo.”¹⁰⁰ Una máxima que es un entimema, no se tiene que explicar ni demostrar, es clara; una máxima que es parte de un entimema, y en este caso, una máxima paradójica, tiene que aclararse y ser demostrada.¹⁰¹ “Pues, en efecto: por una parte, en las que son controvertidas o fuera de la opinión común {paradójicas} no ha de prescindirse del epílogo (...) ha de

⁹⁷ Aristóteles, *Retórica*, *op. cit.*, p. 180. Donde ejemplo es demostrar con base en muchos casos semejantes, y entimema es obtener, dadas ciertas premisas, algo diferente de ellas.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 183.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 410.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 411.

¹⁰¹ Para mayor claridad de este párrafo véase que “Los lugares comunes son la base pragmática en la cual se desarrollan los entimemas. Según Aristóteles hay dos especies de entimemas fundadas en los lugares comunes: los *indicativos*, que enuncian la existencia de un fenómeno o de una cosa y son comúnmente aceptados, aún por el orador adversario, y los *verificativos*, que son esencialmente el resultado de un silogismo, eventualmente falso o verdadero, que no es aceptado por el adversario.” MAGOULAS, Charalampos. *Topos y tropos en la Retórica de Aristóteles: una lección hacia una semiótica de la recepción* [en línea]: documento electrónico citado de la Internet: 2006 [fecha de consulta 12 de agosto de 2010] Disponible en: <http://www.toposytropos.com.ar/N8/decires/aristoteles7.html>. Donde una máxima que es entimema, pertenecería a los entimemas indicativos, y, por ejemplo, los paradójicos, a los verificativos.

establecerse previamente el porqué, a fin de hacerlas más rotundas.”¹⁰² Así, lo paradójico tiene que aclararse.

Ahora bien, para saber mejor cómo se inserta lo paradójico en Aristóteles, me remito a algunas de sus disertaciones sobre los lugares comunes: “Puesto que no se elogian las mismas cosas en público que en privado –ya que en público se elogian, sobre todo, las que son justas y bellas, mientras que en privado se prefieren las que más convienen-; otro ‹lugar común› consiste en, *partiendo de una de estas ‹afirmaciones›, procurar deducir la otra*. De los lugares propios de las paradojas, este es, ciertamente, el de mayor firmeza.”¹⁰³

La contradicción se advierte entre lo que se desea y lo que es considerado lo mejor. Pero hay “Otro ‹lugar›, en relación ahora con los hombres y las acciones que están bajo sospecha o en entredicho, consiste en *declarar la causa del malentendido* {malentendido se entiende como la paradoja, no de un enunciado, sino de una opinión fuera de lo común que se formula por las acciones de los hombres}, *supuesto que hay un motivo de que aparezca así*.”¹⁰⁴ Es decir, las acciones pueden parecer paradójicas, y en este caso, hay que aclarar por qué no es así. Este tópico se mueve dentro de lo que es fuera de la opinión común.

Otra causa paradójica son

...los enigmas bien hechos (pues en ellos hay una enseñanza y una metáfora), como lo que Teodoro llamaba decir cosas inesperadas. Esto último se produce cuando se trata de algo contrario a la opinión común {Romo Feito lo traduce como paradójicas}¹⁰⁵ y no conforme (...) con el parecer que se tenía antes, al modo de las parodias (...) La cosa no es, en efecto, como el oyente la suponía:

*Caminaba él, teniendo en sus pies... sabañones,*¹⁰⁶
Cuando se esperaba que iba a decir sandalias.¹⁰⁷

¹⁰² Aristóteles, *Retórica*, op. cit., p. 412, 413.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 440.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 445.

¹⁰⁵ F. Romo, *Op. cit.*, p. 48.

¹⁰⁶ Los sabañones son inflamaciones en la piel, en este caso sería de los pies.

¹⁰⁷ Aristóteles, *Retórica*, op. cit., p. 542.

En el ejemplo anterior se puede advertir que lo paradójico es referido al hecho de que el orador sorprende al oyente al crear expectativas en su discurso para después romperlas. En este sentido, el orador ofrece en su discurso algo más grave o pueril de lo que el auditorio suponía.

Para conocer más de cómo lo paradójico se inserta en la obra de Aristóteles, pero abandonando los entimemas y los lugares comunes, revisaré el tratamiento que de ello hace el estagirita en su libro *Tratados de lógica*, en particular en sus *Refutaciones de los sofistas*: “Primeramente hay que tomar en consideración a cuantos fines apuntan los que contienden y aspiran a vencer <al otro>. Estos fines son cinco: la refutación, la falsedad, la paradoja, la incorrección y, el quinto, hacer que el interlocutor parlotee vanamente...”¹⁰⁸ Esto es, la argumentación sofística. “En efecto, <los sofistas> se proponen ante todo parecer que refutan, en segundo lugar mostrar que se dice alguna falsedad, en tercero conducir a la paradoja, en cuarto hacer hablar incorrectamente (...); por último, hacer decir varias veces lo mismo.”¹⁰⁹ Aquí la paradoja es un arma, un fin para refutar de manera que se caiga en contradicción. Esta refutación, aparente y exclusiva de los sofistas, sólo puede ser efectiva en quien cree que sabe, pero no es así.

Continúa Aristóteles:

Y aún, para hacer decir cosas paradójicas (que llevan a cuestiones no plausibles) mirar de qué género es el que discute, después preguntar, de lo que ellos dicen, aquello que resulta paradójico para la mayoría (...)

Además, <argumentar> a partir de los deseos y opiniones manifestados: pues las cosas que se pretenden y las que se dicen no son las mismas, sino que se enuncian los argumentos de mejor apariencia y se pretenden las cosas que parecen ser ventajosas (...) Así, al que habla según sus deseos hay que llevarlo a sus opiniones manifiestas, y al que habla según éstas hay que llevarlo a las ocultas: pues en ambos casos dirán necesariamente cosas paradójicas; en efecto dirán lo contrario, bien de sus opiniones manifiestas, bien de sus opiniones ocultas.¹¹⁰

¹⁰⁸ Aristóteles, *Tratados de lógica*, introducción y trad. Miguel C. Sanmartín, Madrid, Gredos, 2008, p. 312.

¹⁰⁹ *Ídem*.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 356.

En esta cita, que en parte nos recuerda lo dicho por Aristóteles en *Retórica* sobre lo paradójico en los lugares comunes¹¹¹, se puede ver que la paradoja es el resultado de un método de argumentación.

Ahora bien, vayamos al texto *Retórica de la paradoja*, del que Romo Feito concluye:

- a) se considera paradójica cualquier tesis o posición contrapuesta a lo que se admite generalmente como lo más verosímil;
- b) el paradigma de tales tesis son las aporías defendidas por algunos filósofos o escuelas filosóficas;
- c) las paradojas, en tanto que forman parte de entimemas o proceden de ellos o constituyen entimemas condensados, se obtienen sobre todo a partir de un *tópos*: el que consiste en contraponer las opiniones manifiestas y las privadas;
- d) la paradoja es una posición dialéctica difícil, que se halla en el límite de lo verosímil: ser llevado a ella contra la propia voluntad constituye una forma de derrota dialéctica.

Las consecuencias para la teoría de la elocución resultan claras:

- a) siempre que en la práctica del orador surja la paradoja, sea en forma de máximas, o –en razón del tema abordado- en el exordio o al interrogar- habrá que cuidar de justificar su aparición ante el auditorio;
- b) en el plano del estilo, es de particular eficacia emplear una palabra que contradiga lo esperado por el auditorio, y más aún si se combina con otros recursos estilísticos como la antítesis, etc.¹¹²

Si bien en las líneas anteriores, Romo Feito habla de las consecuencias de lo dicho por Aristóteles con respecto a la paradoja para la teoría de la elocución, la aportación más evidente de lo paradójico en Aristóteles estriba en lo referente a la argumentación, pues

En la práctica, designamos hoy con el sustantivo «paradoja» -Aristóteles sólo conoce el adjetivo- enunciados breves como «Vivo sin vivir en mí...», (sic) definibles entre otros recursos mediante la concisión, el equívoco/homonimia, la antítesis...; mientras que decimos, por ejemplo, que tal o cual persona es paradójica, o mantiene un comportamiento o una posición paradójica frente a una cuestión determinada. Ahora bien, la expresión «posición paradójica» se aplica entonces –en clara continuidad

¹¹¹ Aristóteles, *Retórica*, *op. cit.*, p. 440.

¹¹² F. Romo Feito, *Op. cit.*, p. 49, 50.

con el uso idiomático griego- al texto, normalmente extenso, que expresa tal posición.”¹¹³

Por lo cual,

...se abre la posibilidad (...) de enlazar bajo un mismo término tanto una figura de la elocución como un esquema argumentativo, que, como tal, sería bien materia de *dispositio*. Esto se comprueba, por ejemplo, en la cuidadosa distinción aristotélica entre el proceso de la argumentación y su resultado, que es lo que con propiedad, conviene la definición de paradoja.¹¹⁴

De tal manera que, al seguir lo que entiende Aristóteles por paradójico, y las conclusiones de Romo Feito, podemos encontrar la paradoja en la teoría de la elocución y también como esquema argumentativo de la *dispositio* dentro de un discurso. Discurso éste que, al desvincularlo del lado forense de la antigüedad grecolatina, bien podría aplicarse, como es el caso de la segunda parte de este escrito –la obra creativa- a un poema, en conjunto con el análisis de la paradoja del contrasentido que más adelante tendrá cabida en este texto, y poder realizar, en consecuencia, el respectivo análisis estilístico del poema con los elementos referidos.

Por otro lado, siglos después, pero sin dejar la tradición grecolatina, Cicerón analiza lo que en su tiempo ya se conocía como paradojas, y las ejemplifica en su libro: *Las paradojas de los estoicos*:

Mas yo por divertirme he tratado como lugares comunes aquellas sentencias que en los gimnasios y en el ocio apenas prueban los estoicos; 4 a las cuales, porque son admirables y contra la opinión de todos, llaman ellos también *Paradojas* He querido tentar si se podría sacar al público, esto es, al foro, y decirse de modo que fuesen aprobadas, o si era distinta la oración de los eruditos de la del pueblo: y con tanta

¹¹³ *Ibidem*, p. 50.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 50, 51.

más complacencia las he escrito, porque estas que llaman *Paradojas*, me parece haber salido de la escuela de Sócrates, y que son muy verdaderas.¹¹⁵

Pues bien, Cicerón juega con lo que los estoicos llaman paradojas, pero en el tratamiento que de ellas hace, parece cumplirse lo que los estoicos entienden por paradoja, pero él las analiza de manera casuística, alejándose, a mi entender, del método argumentativo que él alaba en Sócrates, pues éste formula aporías. “Allí Cicerón {en *Las paradojas de los estoicos*} que se propone inculcar a sus compatriotas principios morales, discute sucesivamente una serie de tesis estoicas acerca de la virtud.”¹¹⁶

Así, en la paradoja VI, *Que sólo el sabio es rico*, Cicerón expone:

Concédotelo: eres rico; pero si por la codicia del dinero ningún género de ganancia tienes por torpe, cuando en ese orden ninguna puede haber que sea honesta; si todos los días defraudas, engañas, pides, pactas, quitas y robas; si hurtas a los aliados, si despojas el erario, si estás aguardando los testamentos de tus amigos, o aun no los aguardas, sino que tú mismo los finges, pregunto: ¿éstas son señales de abundante o de necesitado? 44 El ánimo del hombre es el que se suele llamar rico, no sus cofres; los cuales, aunque estén llenos, mientras a ti te veo vacío no te tendré por rico.¹¹⁷

Ahora bien, lo que hace Cicerón es redactar una suerte de máximas paradójicas que bien puede empatar con lo analizado anteriormente sobre lo que es retórica en Aristóteles; es decir, que la retórica forma un juicio, es el arte de la persuasión mediante el discurso, y que los entimemas y ejemplos versen sobre aquellas cosas que a menudo pueden ser de otra manera. Lo cual abre la posibilidad de enlazar el esquema argumentativo y elocutivo paradójico en Aristóteles, con la casuística ciceriana, en el análisis de mi poemario.

¹¹⁵ Marco Tulio Cicerón, *Las paradojas de los estoicos* (bilingüe) [en línea]: documento electrónico citado de la Internet [fecha de consulta 15 de marzo de 2011] Libro disponible en: <http://www.linksole.com/r29wzn>. p. 6.

¹¹⁶ Romo Feito, *Op. cit.*, p. 53.

¹¹⁷ M. T. Cicerón, *Op. cit.*, p. 18.

Sin embargo, como puede suponerse, esto no será en un discurso forense, lo que me aleja de la teoría del exordio; ni en el entramado moral que contengan los poemas, lo cual me distancia de máximas morales; sino en la razón subjetiva que justifica la aparición de la paradoja, en la razón individual que contradice lo esperado por el lector, y en la razón ético/moral de un poeta que no busca convencer de sus afecciones mediante la poesía al posible lector, sino mostrar su, original o no, forma de entender el mundo.

Por otro lado, Quintiliano se refiere a la paradoja en los siguientes términos:

22. Pero a veces, mientras comunicamos algo, sugerimos lo que el auditorio no se esperaba, lo cual de por sí, ya es una figura, como Cicerón contra Verres: «¿Y qué? ¿qué os parece? ¿un robo, quizás, o un botín de guerra?; y luego, como si hubiera dejado largo tiempo en suspenso los ánimos de los jueces, introdujo lo que con mucho era lo más vergonzoso. A esto Celso lo llama sustentación. 23. Pero es doble: pues frecuentemente al contrario, cuando hemos creado la expectación de cosas gravísimas, descendemos a algo leve o que no sea criminal en modo alguno. Pero, ya que no sólo suele hacerse por medio de la comunicación, otros lo denominaron *paradoxón*, esto es, *inopinatum*. 24. No estoy de acuerdo con los que estiman que hay figura incluso si decimos que algo ha sucedido contra nuestra propia espera... (*Inst. Or.* IX 2.23).¹¹⁸

Aunque esta formulación ya se encuentra en Aristóteles, el trato elocutivo que le da Quintiliano redondea la formulación aristotélica, pues habla propiamente de figura. Esto se ve con más claridad en el análisis que Romo Feito ofrece:

No basta narrar que sucedió algo sorprendente o decir que algo nos ha sorprendido: hay que mostrarlo como sorprendente, sorprender de hecho. Dicho de otro modo, hay figura cuando las palabras no dicen acciones o hechos sorprendentes: ellas mismas sorprenden, ellas mismas realizan la acción de sorprender. La *sustentatio* es de esas cosas que –parafraseando a Austin– se hacen con palabras. La intención del orador se polariza en provocar un efecto inmediato y momentáneo, no mediatizado por el inevitable distanciamiento que introducen el decir o el narrar.¹¹⁹

¹¹⁸ Marco Fabio Quintiliano, *Instituciones Oratorias*, apud. Romo Feito, *Op. cit.*, p. 55.

¹¹⁹ Romo Feito, *Op. cit.*, p. 56.

Esto se puede ver como una diferencia fundamental, en primer lugar, con lo expuesto en Aristóteles en los enigmas bien hechos,¹²⁰ pues el plano elocutivo como paradoja es más evidente, ya que mientras en Aristóteles los enigmas bien hechos eran sólo una causa paradójica, en Quintiliano la paradoja es una figura reconocible con cierta independencia

Pero también, es fundamentalmente diferente con lo expuesto sobre los paradoxógrafos griegos. Hasta Quintiliano lo sorprendente de la paradoja había estado presente en lo que es contrario a la opinión común, pero Quintiliano introduce una diferencia de peso: la paradoja no es para él lo que dice acciones o hechos sorprendentes, sino lo que de hecho sorprende, hay figura cuando las palabras sorprenden. Lo que vincula a la paradoxografía con la paradoja es disuelto con las palabras de Quintiliano.

Que no se me malentienda, no quiero decir, siquiera, que Quintiliano conociera a los paradoxógrafos griegos, mucho menos que su acepción de paradoja sea una crítica a éstos, pues el primero hace un tratado de retórica, y los segundos, narraciones maravillosas que ni siquiera eran originales; sino que poder hacer una elucubración genealógica hasta este punto de mi texto, me parece, al menos, sorprendente. Por lo demás, la concepción de Quintiliano se presta más para el posterior análisis estilístico de mi poemario, pues su visión de que la narración debe de sorprender, y su tratamiento de la paradoja como figura, enriquecen el análisis en la poesía.

Ahora que ya se vio cómo la paradoja puede ser vinculada con la *dispositio* y la *elocutio*, me referiré a Baltasar Gracián para mostrar cómo se vincula con la

¹²⁰ Aristóteles, *Retórica, op. cit.*, p. 542.

inventio. Para ello me apoyaré en Romo Feito, pues su discernimiento de algunos conceptos es clave para esta labor. Para Romo Feito

Lo mejor será atender al propio autor, que titulaba la primera edición del libro *Arte de ingenio, tratado de la agudeza* (1642). Es, pues, como las retóricas y gramáticas de la época, un «arte», es decir, un conjunto de reglas que permite producir a voluntad las obras correspondientes a la facultad por el «arte» normada (...) {Y} el *ingenium* se vincula del modo más directo con la *inventio* (...) El *ingenium* es, pues, una facultad creativa...¹²¹

Así, el «arte de ingenio» es una preceptiva que se preocupa por fomentar la creatividad, la invención creativa. Por lo tanto, adviértase que se ve a la *agudeza* como una disciplina distinta o complementaria de la retórica y de la dialéctica:

El cometido de la nueva disciplina consistirá en dar reglas para facilitar y potenciar los frutos del ingenio, cosa que los antiguos habían fiado a la pura espontaneidad o a la imitación; el propio Gracián se encarga de repetir, una y otra vez, que no se ha de confundir la agudeza con los tropos: éstos constituirían la materia que aquélla informa.¹²²

Lo cual, simplificando quizá demasiado lo expuesto, significaría que la agudeza trata del tema y cómo se plasma en un discurso, y el tropo la materia que la agudeza utiliza para su labor; y es que diferentes tropos pueden decir, en este caso del sujeto, lo mismo; y digo simplificando, porque la agudeza bien puede mirar a lo estilístico al encontrar ingeniosidades en el desarrollo del tema. Además, la agudeza tiene como propósito facilitar la invención creativa, y no sólo como imitación, sino también como exacerbación, por poner el caso de la paradoja, como se analizará más adelante.

Lo que importa de lo visto hasta aquí de Gracián, tiene que ver con la posibilidad de insertar la paradoja en el ámbito de la invención, de la creatividad,

¹²¹ *Ídem*.

¹²² *Ibidem*, p. 67.

como de hecho lo hace; pero, antes de mostrar cómo sucede, es necesario saber cómo se llega a ello.

Para Gracián “Son las Paradoxas monstruos de la verdad, y vn extraordinario, y mas de ingenio, alguna vez fe recibe bien: en ocasiones grandes ha de fer el penfar grande.”¹²³ Dejo de lado las primeras palabras de Gracián para concentrar el análisis en la segunda parte: “y mas de ingenio...”, pues de recordarse lo dicho anteriormente, las paradojas se insertarían en el ámbito de la *inventio*. Poco después el jesuita escribe: las paradojas “fon emprefas del ingenio, y trofeos de la futilidad, los asuntos paradoxos confliten en vna propuesta tan ardua, como extrauagante.”¹²⁴ Donde lo extravagante remite a algo “extraño, raro, o que se hace o dice fuera del orden o común modo de obrar”¹²⁵, cosa que recuerda lo ya visto sobre la paradoja.

Ahora bien, “Para el concepto paradoxo fe requiere tambien el fundamento de alguna circunstancia especial, que favorezca, y dè ocasion al extravagante difcurfo.”¹²⁶ Ocasión especial que Gracián explica con estas palabras: “Tienen por fundamento estas agudezas el mismo, que los encarecimientos ingeniosos; porque fon especie de exageración, y la mas extrauagante, y sobrefaliente. Hazefe, pues, reparo en alguna contingencia rara, en alguna circunstancia especial, y tomase Della ocasion para el atrevido difcurrir.”¹²⁷

Para aclarar un poco lo dicho por Gracián, debo puntualizar, de breve manera, a que se refiere el jesuita cuando habla de “contingencia rara y circunstancia especial”. Cuando Gracián habla del lugar de la agudeza dice:

¹²³ Baltasar Gracián, *Agudeza, y arte del ingenio*, [en línea]: documento electrónico citado de la Internet [fecha de consulta 05 de marzo de 2011] Libro disponible en:

http://books.google.com/books?id=eKqfkvyP9pgC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&ad=0#v=onepage&q&f=false p. 140

¹²⁴ *Ibidem*, p. 141.

¹²⁵ RAE, *Diccionario de la lengua española; XXI ed.*, Madrid, Espasa Calpe, 1992, p. 940.

¹²⁶ B. Gracián, *Op. cit.*, p. 141.

¹²⁷ *Ídem*.

Es el fugeto fobre quien fe discurre, y pondera; ya en conceptuofa panegiri, ya en ingeniofa crifi, digo alabando, ò vituperando; vno como cetro de quien reparte el difcurfo lineas de ponderacion, y futiliza à las entidades que lo rodean, efto es à los adjuntos que lo coronan, como fon fus caufas, fus efetos, atributos, calidades, contingencias, circunftancias de tiempo, lugar, modo & c.¹²⁸

Es decir, la agudeza trata del sujeto-tema, y éste puede tener una contingencia rara o circunstancia especial, que pueden ser objeto de exageración extravagante y sobresaliente en un encarecimiento paradójico, porque: “Del mílmo cafo que sucede, quando es extrauagante, toma el ingenio pie para la exageracion paradoxa, y como es la ponderacion à la ocafion, es mas agradable.”¹²⁹

Ahora bien, ya que los encarecimientos, pero también podrían ser vituperios, pueden ser exageraciones paradójicas sin salirse de las acciones reales, Gracián no tiene reparo en sentenciar: “explicanfe algunas vezes eftof paradoxos dictamenes por una ingeniofa, y guftofa ficcion.”¹³⁰ Lo que pone a la paradoja en el ámbito de la invención paradójica, al ser estas acciones exageradas en el discurso, pero bien puede extenderse a la creación original al ser algunas veces ‘una ingeniosa y gustosa ficción’.

En palabras de Romo Feito, “Llama la atención la audacia con que reconoce Gracián la posibilidad de que sirva una narración completa a una intención paradójica, porque, al hacerlo, desborda los límites de la *elocutio*, traspasa la división de los modos del discurso, y se convierte, plenamente, en materia de invención poética.”¹³¹

Así, Gracián en su *Agudeza, y arte del ingenio*; establece la posibilidad de la ficción paradójica, *inventio*; en tradición aristotélica, recuérdense los entimemas con epílogo, impone el encarecimiento paradójico fundado: “A un reparo extrauagante fe

¹²⁸ *Ibidem*, p. p. 13, 14.

¹²⁹ *Ibidem*, p. p. 141, 142.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 146.

¹³¹ F. Romo Feito, *Op. cit.*, p. 71.

le deve vn defenpeño igual, pero bien fundado, y quando la razon futil lo afianza, aunque fe defmande en paradoxo fera plausible.”¹³² *Dispositio*; y, por supuesto, el encarecimiento paradójico se vincula, en el discurso, con la *elocutio*.

Por otro lado, analizaré brevemente lo que entiende Giambattista Vico por paradoja. De principio, Vico, en andamiaje Aristotélico, hace notar el entimema paradójico en su explicación de las sentencias. Al citar la frase de Terencio: “Soy hombre, nada humano me es ajeno.”¹³³ Explica que las dos partes del entimema son sentencia sin causa, por lo cual son controvertidas. No así, “No conserves en pecho mortal un odio inmortal.”¹³⁴ Donde, ‘no conserves un odio inmortal’ es sentencia, y, ‘en un pecho mortal’ es causa. De tal forma que se cumple la causa paradójica de la que habla Aristóteles.

Pero, para entender la originalidad de Vico, hay que desmenuzar, someramente, como entiende las sentencias. Vico dice que las sentencias ingeniosas son los conceptos entre los italianos; y, con apoyo de Mateo Peregrino, apunta que “El valor del ingenio consiste (...) en la ligadura mutua de cosas diversas, pues en su agudeza se encuentran estas tres: cosas, palabras, y ligaduras de cosas y palabras.”¹³⁵ En ligaduras existen dos tipos: las “sensibles” y las “inteligibles”, donde las sensibles son reunión de cosas y las inteligentes de ideas.

Pero hay un ligamen de ideas que es simple, lo cual significa que se unen dos ideas sin la participación de una tercera: «Catalina nació de noble linaje», “enunciación simple”. Sin embargo, existe una ligadura distinta, y “es la que une dos ideas por mediación de una tercera.”¹³⁶ Lo cual vendría a ser, nos dice Vico, el

¹³² B. Gracián, *op. cit.*, p. 143.

¹³³ Giambattista Vico, *Elementos de retórica: el sistema de los estudios de nuestro tiempo*, Madrid, Trotta, 2005, p. 199.

¹³⁴ *Ídem.*

¹³⁵ *Ídem.*

¹³⁶ *Ídem.*

silogismo entre los dialécticos, y el entimema entre los rétores. Se siente la vena aristotélica, donde la tercera sentencia vendría a ser el epílogo en el entimema paradójico.

Esta ligadura es “la razón mediante la cual se reúnen adecuadamente entre sí dos ideas diversas.”¹³⁷ Y es este “adecuadamente” el que importa en la ligazón. “De ahí que el mismo Peregrino defina la agudeza o fuerza del ingenio [*acumen*] como «feliz invención del medio que reúne en algún dicho cosas diversas con admirable adecuación y con la mayor elegancia».”¹³⁸ Agudeza que tendrá como función también lo bello en el artificio sentencioso o conceptuoso, “Puesta agudeza no se constituye por la materia y novedad del objeto, sino por el artificio. Y el artificio es, como dice el mismo Peregrino, no lo que encuentra cosas bellas, sino lo que las hace [bellas].”¹³⁹ Líneas que nos recuerdan las de Quintiliano cuando habla de que las palabras realizan la acción de sorprender. El escueto análisis que tenía de agudeza en Gracián se complementa con el de Peregrino, sin que por esto quiera afirmar que son idénticos, pues como dice Romo Feito: “Vico cita la definición de concepto –sinónimo aproximado, también aquí, de agudeza- de Pellegrini, que se asemeja en extremo a la de Gracián.”¹⁴⁰

Vico explica dos tipos de agudezas, con las que no está de acuerdo, pues piensa que hay sólo una. Estas son, “lo falso que parece verdadero, y lo verdadero que parece falso; al primero trae todas las agudezas tomadas de la semejanza y formadas por figuras simbólicas; y al segundo reduce todas las que están fuera de la

¹³⁷ *Ibidem*, p. 200.

¹³⁸ *Ídem*.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 201.

¹⁴⁰ F. Romo Feito, *Op. cit.*, p. 75. No es de este trabajo, explicar exhaustivamente el conceptismo ni la agudeza en Gracián y Peregrino, sino el tratar de dar las claves para comprender como se inserta la paradoja en estos autores y en Vico. Para estudiar con más detalle la agudeza, puede el lector consultar las obras que de estos autores he citado.

opinión [común].”¹⁴¹ Pero sí remite a alguna diferencia, sobre la cual haré mención más adelante. Por el momento, queda claro que para Vico la paradoja es un tipo de agudeza. Si me apoyo en Gracián, las agudezas tomadas de la semejanza, son las que convienen al tema-sujeto, y las de fuera de la opinión común, las que le contradicen y por eso son paradójicas.

Explicados estos puntos, es posible entender la paradoja en Vico: “En efecto, así como, explicada la paradoja de forma distinta a como alguien pensaba, dice Aristóteles en la *Poética* «que el espíritu parece entonces decir para sí: ‘¡Qué verdadero es esto! Pero yo me engañaba’»; del mismo modo, explicada la semejanza: «Qué adecuadamente corresponden entre sí las cosas que yo creía diversas»¹⁴². En estas líneas, la paradoja como “forma distinta a como alguien pensaba”, parece implicar en Vico, tanto lo falso que parece verdadero, como lo verdadero que parece falso, aunque de hecho esto no sea así. Sólo hace falta resaltar la diferencia de la que hablaba en líneas anteriores.

Veis, recogiendo lo dicho de principio a fin, que no hay dos fuentes de agudezas, lo falso que parece verdadero, y lo verdadero que parece falso, y que de lo primero derive la virtud de la agudeza de los dichos simbólicos, y de lo segundo la de las paradojas; sino que hay un solo origen para todos, lo verdadero que está escondido y que se descubre rápida y fácilmente con la invención de [término] medio nuevo y raro; y que si hay alguna distinción entre las agudezas simbólicas y las paradójicas, radica en que lo verdadero en los dichos simbólicos presupone la ignorancia del que escucha, pero en los paradójicos el error. Así, de este modo, puede decirse que hay dos fuentes de las agudezas, lo verdadero que escuchaba el que ignoraba, y lo verdadero acerca de lo cual se equivocaba; y de la primera provienen las agudezas tomadas de la semejanza, de la segunda las de fuera de la [común opinión].¹⁴³

De este modo, la paradoja supone el error del que escucha; su equivocación se desvela al presentarle lo fuera de la común opinión, pero adecuadamente

¹⁴¹ G. Vico, *Op. cit.*, p. 203.

¹⁴² *Ídem.*

¹⁴³ *Ibidem*, pp. 204, 205.

correspondiente. De modo tal, que el que escucha llegue a la verdad al descubrir su error, y no por una verdad que se le presenta como descubierta por otro. En palabras de Romo Feito al mencionar la paradoja en Vico: “Nótese, igualmente, que al definir la paradoja *ex inopinato*, se enlaza con la tradición antigua, con la única salvedad de que, en vez de contrastar la sorpresa con el contexto creado discursivamente, se hace respecto del marco cognoscitivo general del auditorio. En una palabra, no se atiende a la tradición que proviene de la *elocutio*, en la *Retórica* aristotélica, sino que arranca de la *inventio*”.¹⁴⁴

En resumen, la paradoja en Vico es un tipo de agudeza que se forma a través del adecuado, correspondiente y elegante ligamen o unión de sentencias de cosas diversas que implica el marco cognoscitivo general del auditorio, el cual implica lo verdadero que parece falso, en la que una de las sentencias debe funcionar como causa. Al final, al ser la paradoja una agudeza, es artificio.

Cada postura respecto a la paradoja hasta ahora vistas, conlleva una serie de matices que enriquecerán el análisis estilístico de mi poemario. Matices que intentaré resolver o unificar mediante los esquemas retóricos antiguos de la *inventio*, *dispositio* y *elocutio*; es decir, mediante mi creación poética paradójica; los argumentos paradójicos; y el adecuado uso, conforme a lo que he investigado, de la paradoja en el plano de la elocución, como figura retórica.

Pues bien, es con Vico que me acerco a la actualidad de lo que hoy entendemos por paradoja, ya que cuando expresa que: “Así, de este modo, puede decirse que hay dos fuentes de las agudezas, lo verdadero que escuchaba el que ignoraba, y lo verdadero acerca de lo cual se equivocaba; y de la primera provienen las agudezas tomadas de la semejanza, de la segunda las de fuera de la [común

¹⁴⁴ F. Romo Feito, *Op. cit.*, p. 77.

opinión].” Y que Romo Feito explica: “en vez de contrastar la sorpresa con el contexto creado discursivamente, se hace respecto del marco cognoscitivo general del auditorio.” Vico parece empezar a construir el puente que Pierre Fontanier terminará.

Pero para que esto se entienda de manera más clara citaré a Pierre Fontanier:

El [*paradoxisme*], que consiste en lo que comúnmente se llama «*alianza de palabras*», es un artificio del lenguaje por el que ideas y palabras ordinariamente opuestas y contradictorias entre ellas, se encuentran reunidas y combinadas de manera que, aun pareciendo combatirse y excluirse recíprocamente, sorprenden a la inteligencia por el más extraño acuerdo, y producen el sentido más verdadero, así como el más profundo y enérgico.¹⁴⁵

Aquí, *paradoxisme* empataría mejor con la definición de oxímoron que puede leerse en Vico: “«Hay oxímoron cuando una cosa se niega a sí misma».”¹⁴⁶ Pero Fontanier no hace tal diferencia, y hace partícipe de algunas características a la paradoja y al *paradoxisme*; lo que implica rozar al *paradoxisme* para no dejar de lado algunos elementos necesarios en el análisis.

En otro lugar de su libro, Fontanier explica:

[*Paradoxisme*], imitación de la paradoja; especie de paradoja, figura emparentada con la paradoja. La paradoja, en griego *parádoxon*, contra-opinión, de *pará*, contra, y de *doxa*, opinión, es una opinión, una idea que, contradiciendo una opinión o una idea más generalmente aceptada, se presenta por esto mismo como absurda y falsa, o por lo menos como extraña y osada, aunque en el fondo pueda ser muy justa y muy verdadera. Así que tal es, poco más o menos, el [*paradoxisme*]. Reúne expresiones, palabras que parecen contradecirse, que, incluso, tomadas a la letra, se contradicen realmente; y es su misma contradicción la que, mediante ideas intermedias sobreentendidas, busca hacer surgir, y hace surgir de hecho a veces admirablemente el más perfecto acuerdo.”¹⁴⁷

¹⁴⁵ Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, apud. F. Romo Feito, *Op. cit.*, p. 82. Las cursivas, cita Romo Feito, son de Pierre Fontanier.

¹⁴⁶ G. Vico, *Op. cit.*, p.

¹⁴⁷ Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, apud. F. Romo Feito, *Op. cit.*, p. 82.

Las ideas intermedias sobreentendidas nos recuerdan el marco cognoscitivo general del auditorio del que hablaba Romo Feito, pero más allá de esto, nos remiten a que las expresiones que contradicen la opinión común se resuelven gracias a ideas sobreentendidas. Además de que, y cito a Romo Feito, el cual sigue a Fontanier: "...nunca la paradoja puede tomarse al pie de la letra, y que por sencilla que resulte para quien domina el idioma, no se interpreta sin alguna reflexión."¹⁴⁸ Por último, y para enlazar a Fontanier con la definición de paradoja dada por Helena Beristáin, Pierre Fontanier dice: "«la belleza de estas expresiones que parecen alejarse una de otra consiste en la justeza de las ideas que las aproximan; sin esta justeza, no habría allí más que un puro galimatías...»"¹⁴⁹

Ahora bien, separaré lo que Fontanier dice de la paradoxisme y la paradoja, para ver cómo esto se corresponde con lo dicho por Helena Beristáin:

- a) Artificio del lenguaje por el que ideas y palabras ordinariamente opuestas y contradictorias entre ellas, se encuentran reunidas y combinadas de manera que, aun pareciendo combatirse y excluirse recíprocamente, sorprenden a la inteligencia por el más extraño acuerdo.
- b) Es una opinión, una idea que, contradiciendo una opinión o una idea más generalmente aceptada, se presenta por esto mismo como absurda y falsa, o por lo menos como extraña y osada, aunque en el fondo pueda ser muy justa y muy verdadera.
- c) Reúne expresiones, palabras que parecen contradecirse, que, incluso, tomadas a la letra, se contradicen realmente; y es su misma contradicción la que, mediante ideas intermedias sobreentendidas, busca hacer surgir, y hace surgir de hecho a veces admirablemente el más perfecto acuerdo.

¹⁴⁸ *Ibídem*, p. 83.

¹⁴⁹ *Ibídem*, p. 83.

- d) Nunca la paradoja puede tomarse al pie de la letra, y que por sencilla que resulte para quien domina el idioma, no se interpreta sin alguna reflexión.
- e) La belleza de estas expresiones que parecen alejarse una de otra consiste en la justeza de las ideas que las aproximan; sin esta justeza, no habría allí más que un puro galimatías.

Helena Beristáin en su definición de paradoja escribe: “*Figura* de pensamiento que altera la lógica de la expresión pues aproxima dos ideas opuestas y en apariencia irreconciliables, que manifestarían un absurdo si se tomaran al pie de letra (...) pero que contienen una profunda y sorprendente coherencia en su *sentido* figurado.”¹⁵⁰ Este primer apartado de la definición de paradoja de Beristáin, implica todos los incisos mostrados arriba: las ideas opuestas en a); el absurdo si se tomaran al pie de la letra en b), c) y d); y la coherencia, que Fontanier llamaría justeza, en e).

Continúa Helena B. “Igual que el *oxímoron* (*metasemema*), la paradoja llama la atención por su aspecto superficialmente ilógico y absurdo, aunque la *contradicción* es aparente porque se resuelve en un pensamiento más prolongado que el literalmente enunciado.”¹⁵¹ Aquí, Fontanier coincide con Beristáin en lo aparentemente absurdo en b), y en el pensamiento más prolongado, que en Fontanier sería la interpretación con reflexión en d).

Casi para finalizar, dice Helena B. “...mientras el oxímoron se funda en una contradicción léxica, es decir, en la contigüidad de los antónimos, la paradoja es más amplia pues la contradicción afecta al *contexto* por lo que su interpretación exige apelar a otros datos que revelen su sentido, y pide una mayor reflexión.”¹⁵² La paradoja afecta al contexto, lo que estaría de acuerdo con las ideas sobreentendidas

¹⁵⁰ H. Beristain, *Op. cit.*, p. 387.

¹⁵¹ *Ídem.*

¹⁵² *Ídem.*

en c), y cuando se habla de que pide una mayor reflexión, puede asumirse que empata con el “no se interpreta sin alguna reflexión” en d).

Por último, Helena B. escribe: “Es una *metábola* de la clase de los *metalogismos*. Se produce por supresión-adición (*sustitución*) negativa de *semas* que se relacionan con un *referente* que es necesario no advertir sino entrever en otra realidad.”¹⁵³ Es gracias a las ideas intermedias sobreentendidas que las proposiciones contradictorias se resuelven, lo que bien puede adecuarse al referente que se entrevé en otra realidad.

El marco general de la paradoja, según lo analizado en este trabajo, puede quedar de la siguiente manera:

Aristóteles: una máxima paradójica, es decir, controvertida o fuera de la opinión, tiene que demostrarse. Debe llevar epílogo; entre lo que se dice y lo que se quiere, deducir lo que alguien quiere por lo que dice; cuando las acciones son contradictorias, debe explicarse por qué no son así: *dispositio*. Entiéndase *dispositio* sólo en el plano argumentativo.

Decir algo que el oyente no esperaba, contrario al esperado discurrir del discurso, ya sea que lo agrave o se desagrave más de la cuenta, o/y rompiendo las expectativas; en el discurso, llevar a contradicción al oponente; evidenciar la contradicción del discurso o en el discurso del oponente, en referencia a lo que piensa la mayoría: *elocutio*.

Cicerón: la paradoja como enseñanza moral. La contradicción entre lo que se cree pero es de otra manera: *dispositio*.

¹⁵³ *Ídem*. Todas las cursivas de las citas sobre la paradoja en Helena Beristáin, son de la autora. Para su comprensión cabal remito al lector a la obra que aquí se cita.

Quintiliano: la paradoja como figura que sorprende por sí misma: *elocutio*. El análisis de Quintiliano es más abundante, pero retoma ideas aristotélicas que ya fueron anotadas.

Gracián: la paradoja como invención fundada es la exageración extravagante de alguna circunstancia del sujeto-tema. Ficción en el encarecimiento: *inventio*.

Vico: la paradoja como agudeza que se forma a través del adecuado, correspondiente y elegante ligamen o unión de sentencias de cosas diversas que implica el marco cognoscitivo general del auditorio, el cual implica lo verdadero que parece falso, en la que una de las sentencias debe funcionar como causa. Al final, al ser la paradoja una agudeza, es artificio: *inventio*.

Fontanier: la paradoja como artificio del lenguaje. Las ideas ordinariamente opuestas y contradictorias que se resuelven mediante ideas intermedias sobreentendidas, que requiere una reflexión cuando se interpreta, y justeza de las ideas que las aproximan: *inventio*.

Cabe señalar que todas las referencias al discurso paradójico y a la paradoja, toman realidad en la *elocutio*, pues, parafraseando a Quintiliano: “sin elocución no hay discurso (*Inst. Or.* II 15.13).”¹⁵⁴

Debo anotar que las constantes que encontré en la elaboración de mi análisis pueden reducirse a cuatro: a) la etimología del término nunca desaparece y es hilo rector de los estudios posteriores de la paradoja: contra opinión {común}; b) la contradicción literal y aparente, pues choca con la opinión común, pero se resuelve; c) la razón de la aparición de la paradoja, ya que la justifica, pues no debe disgustar. Es el ámbito de la coherencia del que habla Helena Beristáin, la justeza de Fontanier, es la adecuación y correspondencia de Vico, el fundamento de la

¹⁵⁴ M. F. Quintiliano, *Inst...* apud. F. Romo Feito, *Op. cit.*, p. 54.

circunstancia especial de Gracián, y/o la demostración o causa paradójica de Aristóteles, y, d) decir lo no esperado por el oyente, lo sorprendente.

Una vez expuesto el marco conceptual de la paradoja, se hace necesario relacionarlo con la paradoja del contrasentido: "...aunque frases como «yo no soy yo»¹⁵⁵ son de las {paradojas} que encantan a los lógicos como prueba de la posibilidad de expresar incongruencias en los lenguajes naturales, nos encontramos en el ámbito del sentido, si bien en una provincia de éste: la del contrasentido. Y es imprescindible comenzar por diferenciar el contrasentido del sinsentido."¹⁵⁶ De suerte que el contrasentido halla su lugar en el sentido, y es una cosa distinta del sinsentido, diferencia capital para el ulterior desarrollo.

El enlace cuadrado redondo ofrece verdaderamente una significación unitaria que en el mundo de las significaciones ideales tiene su propio modo de existencia, de ser; pero es de evidencia apodíctica que a la significación existente no puede corresponder ningún objeto existente. En cambio, si decimos un redondo empero... u otra sarta de palabras por el estilo, no existen significaciones algunas que correspondan a estos enlaces como su sentido expresado.¹⁵⁷

¿Qué quiere decir esto?: que en el contrasentido hay sentido aunque no haya objeto existente en su frase u oración, con lo cual, y no es difícil el salto, se puede acceder al terreno de la poesía a través de la *inventio*: el mundo particular del poeta en un espacio del contrasentido, pero revestido de coherencia en su lógica interna. Para avanzar en la línea propuesta por mi análisis, transcribiré la explicación de Romo Feito al pasaje de Husserl:

Si se acepta que léxico y ontología, sin superponerse punto por punto, son complementarios, ninguna restricción formal impide al léxico constituir un sentido

¹⁵⁵ Juan R. Jiménez, [en línea]: documento electrónico citado de la Internet [fecha de consulta 03 de Agosto de 2011] Disponible en: http://www.los-poetas.com/d/juanr1.htm#YO_NO_SOY_YO. Título e inicio del poema donde la paradoja es evidente.

¹⁵⁶ F. Romo Feito, *Op. cit.*, p. 26.

¹⁵⁷ Edmund Husserl, *Investigaciones lógicas*, apud. F. *op. cit.*, 26.

como «cuadrado redondo», aunque la ontología refuta la posibilidad de existencia correspondiente; en el sinsentido, en cambio, hay un quebrantamiento de leyes formales previo a la propia configuración del sentido. En consecuencia, aunque la verificación de un contrasentido sea lógicamente imposible, éste debe incluirse en el ámbito del sentido.¹⁵⁸

Si a una palabra como «redondo» quiero encontrarle su ontología, diré que es la redondez, que ella es su esencia; en el léxico proponemos para esta esencia el concepto redondo, de modo que ontología y léxico quedan como correspondientes. En el contrasentido se rompe la correspondencia pero configura un sentido léxico, una coherencia que, aunque la ontología la refute, el léxico la permite. “Para Prandi, quien sigue a Schlick, surge el contrasentido porque, al construir la frase, sus términos entran en una relación que contradice sus propias definiciones.”¹⁵⁹ Un claro ejemplo de esta permisibilidad del lenguaje se puede corroborar en la creatividad poética, de la que daré alguna muestra en el análisis estilístico de mi poemario.

De tal manera que, aunque contrasentido y contradicción no sean lo mismo, su íntimo enlace surge del hecho de que tienen una relación de causa y efecto: “...la contradicción abierta y explícita: «yo no soy yo»; a éste pertenecen, precisamente, las paradojas habituales.”¹⁶⁰ contiene la contradicción «yo» y «no soy yo», “Afirmación y negación que se oponen una a otra y recíprocamente se destruyen.”¹⁶¹ y de la cual aparece el contrasentido: “Deducción opuesta a la que arrojan de sí los antecedentes.”¹⁶² El antecedente «yo», que lleva implícito el «soy» de existencia, tiene como consecuente el «no soy yo», el cual niega la existencia del yo, contradicción que hace surgir el contrasentido, el cual se puede resolver, como de hecho lo resuelve Juan Ramón Jiménez, a través de sucesivas antítesis.

¹⁵⁸ F. Romo Feito, *Op. cit.*, p. 26.

¹⁵⁹ *Ídem.*

¹⁶⁰ *Ídem.*

¹⁶¹ RAE, *Op. cit.*, p. 556.

¹⁶² *Ibidem*, 560.

Aunque el análisis aquí expuesto sugiera que no hay ninguna distinción entre una paradoja habitual y la paradoja del contrasentido {este trabajo no pretende una originalidad que no pueda alcanzar}, mi intención es poner énfasis en la ruptura de la correspondencia léxico-ontológica en la creación poética, y revestir el análisis estilístico con las observaciones que sobre la paradoja ya he hecho en este capítulo. Ahora bien, debe asentarse que mi análisis estilístico tiene las dos vertientes del contrasentido: como paradoja habitual, y como ruptura de correspondencia léxico-ontológica; a veces en un sólo poema, y otras cada modalidad se presenta en un poema distinto.

Análisis estilístico: La paradoja del contrasentido

El siguiente análisis estilístico tiene la particularidad de enfocarse en la paradoja, lo cual no quiere decir que se desatiendan del todo otros aspectos de los poemas aquí presentados. Pero antes que nada, me gustaría tender un puente entre la paradoja y mi poesía; lo que implica presentar un poema, elegido expresamente para ello, que represente los resultados de mi estudio sobre la paradoja, y que del mismo modo se vincule con mi creación poética.

Josefina Romo Arregui*

Amor

¿Decís amor? No: amor es deleznable

brizna en el polvo, cántaro quebrado,

rueca sin hilo, pájaro enjaulado,

risa que torna llanto, afán mudable.

* Josefina Romo fue Doctora en Filosofía y Letras, y nació en 1920, en Madrid, España.

Amor es un dolor con incurable
angustia y sinrazón, y enamorado
es llama en hielo, luz que se ha apagado
o viento de inconstancias incansable.

Lo mío es una flor sencilla y pura
que no pregunta a nadie por qué existe
una abeja en su miel enamorada.

Es un constante arroyo de ternura,
es el pago del alma que me diste,
es un todo nacido de la nada.¹⁶³

La complejidad de este soneto, al parecer sencillo, demanda más de una lectura. Los dos primeros cuartetos son de una fuerza devastadora que parece provenir de su experiencia vital con el otro, lo cual contrasta con la dulce experiencia interna que manifiesta en los tercetos finales. A partir de una serie de analogías en los cuartetos –amor es deleznable/ brizna de polvo, cántaro quebrado,/ ruela sin hilo, pájaro enjaulado,/ risa que torna llanto.../... y enamorado/ es llama en hielo, luz que se ha apagado/ o viento de inconstancias incansable/, y una serie de oximorones –afán mudable/ llama en hielo/ viento de inconstancias incansable-, nos presenta una visión del amor en pareja, egoísta, y por lo tanto sufrible.

En contraste, los tercetos están envueltos en una atmósfera plácida que se complace en el amor que se brinda por el simple hecho de amar. Como estrofas, el cuarteto primero forma una antítesis con el terceto primero, y lo mismo sucede con el segundo cuarteto y el segundo terceto. Los encabalgamientos de los versos uno y

¹⁶³ Martín Alonso, *Ciencia del lenguaje y arte del estilo*, Madrid, Aguilar, 1988, p. 235

dos y cinco y seis, producen un dinamismo que acentúa las subsiguientes analogías y los oximorones, lo cual remarca esa visión del amor egoísta. El primer terceto es un encabalgamiento completo que es rematado con su percepción intimista del amor.

Josefina Romo presenta su poema como una paradoja entre el amor como posesión y el amor que sólo se da. El argumento paradójico del amor como indigno de perseguir se resuelve en un amor que no persigue nada, sino que disfruta con su presencia. El poema nos acerca a la paradoja como enseñanza moral vista en Cicerón, pero su tono eminentemente subjetivo nos deja, más que con una enseñanza moral, con la percepción singular del poeta y su experiencia vital.

El poema apela a las experiencias desagradables del amor en el lector para que la coherencia propicie un reconocimiento y sea aceptable. Lo verdadero del amor parece falso en la causa descrita en los dos cuartetos, pero se resuelve como verdadero en los tercetos. Una sola idea aparece como opuesta y contradictoria: *el amor no es amor y es amor*. Al final, el léxico me permitió elaborar esta frase paradójica sin sustento objetivo u ontológico más que en la realización del poema.

Miguel López Martínez

Esperanza

Si mis esperanzas residen
en la tesitura de otra piel,
en el credo que alguien inventó para mí,
en la vida que no late en mi cuerpo:
no son mis esperanzas.

Si la piel de mi amor
no se rasga cuando caigo,
si mis oraciones
tienen camisa de fuerza y silencio,
si los corazones siguen siendo corazones
aunque el mío se haya hecho vino:
 mis esperanzas son humo de cigarro.

Si mi esperanza es tan larga
que tiene que tocar a otro para ser real:
 es callejón sin salida

Si la esperanza es vida,
y mi esperanza es real en otro:
 soy un espejo.

'*Esperanza*' es un poema encerrado en una relación causal que, como tal, provoca un efecto anafórico, pues los *si* expresados desde el primer verso, hasta los *entonces* escondidos – (entonces) no son mis esperanzas, (entonces) mis esperanzas son humo de cigarro, (entonces) es callejón sin salida, y, (entonces) soy un espejo- marcan una sensación acumulativa de énfasis que, en la primera estrofa, es reforzada por las sucesivas preposiciones *en* más el determinante –artículo- *la* (segundo verso), *el* (tercer verso) y, *la* (cuarto verso). Énfasis causal que muestra un proceso argumentativo-subjetivo que resuelve lo paradójico de la *esperanza*.

El poema desarrolla la paradoja de forma muy similar al del poema analizado de Josefina Romo, pues en el poema de '*Esperanza*', este sentimiento es

desvalorado (así como el amor) como individualmente propio al necesitar de algo externo a él para su realización. Sin embargo, debe notarse que el poema no se resuelve de manera satisfactoria en la íntima subjetividad del poeta, sino en el incumplimiento del sentimiento *esperanza*, en su irrealidad en el yo, por su necesidad del otro.

En '*Esperanza*', al tiempo que se argumenta para resolver la contradicción, propone la paradoja como elemento que sorprenda en sí mismo en la insatisfacción del poeta, pero no de tal manera que disguste. Por otro lado, la exageración extravagante de la esperanza del poeta conlleva una ilusión, pero no de encarecimiento, sino, en una intención contraria, de rebajar el sentimiento – (entonces) soy un espejo-, como si la ilusión fuera un espejismo que al desvanecerse dejará al poeta en una insatisfacción todavía más profunda.

Además, juega con el marco cognoscitivo general del auditorio (la esperanza como algo bello y deseable que hace soportable la existencia), donde, lo verdadero que parece falso se hace más verdadero en la emoción poética. Parece imponerse una reflexión para aceptar o rechazar el poema, mas, el poema, como íntimo e individual despliegue paradójico, requiere más la anuencia estética por parte del lector.

La paradoja, parece, se dice contra algo o contra alguien. En el caso del poema en cuestión, la experiencia vital del poeta impone una crítica contra la esperanza, donde la esperanza se trueca en desesperanza, desesperanza que proviene de la imposibilidad de la esperanza de ser una emoción íntima en su realización individual. *La esperanza no es esperanza*, sería la conclusión paradójica del poema.

Capítulo IV

La paradoja del sinsentido

Si se toma *la paradoja del sinsentido* en su orden sintáctico, la frase en sí misma es una paradoja, ya que la paradoja debe resolverse de manera plausible; por lo cual no se ve cómo el sinsentido pueda justificarse paradójicamente. Así, la presente sección de mi trabajo será un ejercicio paradójico de estilo aristotélico; es decir, pretenderé argumentar cómo la paradoja del sinsentido puede solucionarse, y la específica forma en que esto es posible.

Darío Villanueva en su libro *La poética de la lectura en Quevedo*, cita a Susana Reisz de la siguiente manera: “{existen} «ciertos textos –a los que suele llamarse “herméticos” o “absurdos”- que no ostentan pretensión alguna de coherencia en referencia y predicación y que, por ello mismo, no mimetizan, no representan, no remiten a ningún esquema conceptual de organización de complejos de experiencias».”¹⁶⁴ Si tomamos en cuenta lo dicho por Susana Reisz, tal como aparece, sin querer analizar a fondo sus reflexiones sobre el tema, y que los textos herméticos no pretenden coherencia en referencia y predicación, no estamos ante un auténtico sinsentido, pues se pueda refutar que el hermetismo implica un sentido que no nos es dado conocer, sino por interpretación y, en específico, mediante el arte de la hermenéutica; sin embargo, es en el absurdo donde el sinsentido toma real significación: es una aparente paradoja, que al no explicarse no configura sentido alguno.

Lo que se intenta con esta breve introducción es dejar claro cuál es la manifestación del sinsentido y cómo se presenta en una paradoja del sinsentido. Ésta conlleva en su fraseo una contradicción que es preciso encontrar y luego

¹⁶⁴ Darío Villanueva, *La poética de la lectura en Quevedo*, Madrid, Siruela, 2007, pp. 34, 35.

resolver. Lo que parece claro es que, si se utiliza la paradoja en una máxima, una proposición o una frase, éstas son violentadas y, aunque sigan siendo comprendidas de la misma manera, sufren un cambio en nuestra manera de percibir las, pues la paradoja pone en tensión al lenguaje y con ello a nuestras creencias o supuestos. En la actividad poética, es el poeta quien pone en tela de juicio su realidad, el ejemplo de Josefina Romo evidencia lo aquí escrito; y en ámbitos cotidianos, es en la prensa escrita donde se pueden encontrar ejemplos de esta actividad paradójica:

...El fútbol era un juego de pesadilla ortopédica adicto a los principios fundamentales del movimiento paralizado. Y si no creo en el fútbol ¿cómo voy a creer en otro juego? Ante los juegos electrónicos reacciono como ante el PSOE o los testigos de Jehová. Si he dejado de creer en religiones verdaderas ¿cómo voy a creer en dioses menores?¹⁶⁵

Pues, por poner un ejemplo: 'religiones verdaderas', supone la negación de la verdad, pues la verdad es única en un contexto religioso.

Así, decir *la paradoja del sinsentido*, violenta el significado mismo de sinsentido, pues, si se acepta lo dicho anteriormente y el sinsentido es una clase de absurdo, no puede ser paradójico y solucionarse, a menos que yendo contra el sinsentido se resuelva. De tal forma, se puede decir: *el sinsentido paradójico*, es decir un sinsentido que se explica y que contraviene a lo absurdo; mas no: *el sinsentido de la paradoja*, pues en tal contexto se estaría ante la definición de la paradoja como cosa sin sentido.

El sinsentido del que hablaré en este capítulo tiene la pretensión de tolerar un sentido –lo que lo vuelve paradójico y lo hace paradoja- en su absurda e inexplicable manera de manifestarse. No será tema de este análisis plantear el *sentido del sinsentido*, cuestión que me llevaría por callejones filosóficos, como el de la

¹⁶⁵ Publicado en *El país*, nov. de 1991, apud. F. Romo Feito, *Op. cit.*, pp. 24, 25.

intolerancia de la tolerancia, o el de la ideología de la no ideología de los que dicen no profesar ninguna ideología, es decir, no serán tema de análisis las tautologías lógicas, por más que tales cuestiones puedan literalizarse y puedan ser objeto de posteriores reflexiones poéticas de mi parte, pues es de notarse su carga paradójica.

Puede decirse, sin que la siguiente enumeración pretenda ser exhaustiva ni mucho menos definitiva y desde luego canónica, que la poesía tiene en su proceso de manifestación cuatro momentos: la creación, la cual remite al disfrute de la creación por parte del autor; la obra, fijada mediante el lenguaje en un soporte; su realización como obra completada en su recepción y apropiación, esto es, en el lector o en quien la escucha, y su recreación, el particular momento en que ese escucha o ese lector interpreta el poema o simplemente lo acondiciona a sus experiencias. Lo importante para la paradoja del sinsentido será ese cuarto momento de interpretación que se erija como una posibilidad que derive en una nueva obra creativa que dote, en el caso del poema de la paradoja del sinsentido, de sentido al verso o poema original. Volveré a esto más adelante.

El sinsentido puede ser una contradicción no justificada, y en esta dirección, la no paradoja. El poema que deja de proyectar algo se sume en el silencio; su repetición lo ensordece al automatizarlo y desaparece su sentido. De tal manera que el sinsentido lo provoca ese silencio, pero *“el no- sentido es el único sentido posible en la repetición sin proyecto.”*¹⁶⁶ De igual manera, el sinsentido puede ser posibilidad creativa, un nuevo sentido, posibilidad de muchos sentidos, paradoja del sinsentido.

¹⁶⁶ Jacques Attali, *Ruidos, ensayo sobre la economía política de la música*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1995, p. 169. la idea general de silencio, sinsentido y creatividad están tomadas de este texto, sólo que adaptadas al interés de este trabajo. Donde silencio es un fenómeno que se origina en la repetición musical y en el monólogo de quien detenta el poder, hasta ensordecer al ser humano, el cual no haya de que hablar; y es ahí que se crea el sinsentido, en esa repetición que primero fue silencio, pero que puede ser el anuncio de una relación radicalmente nueva en el mundo. Al final, silencio, repetición y creatividad entran en el juego del orden y el caos cíclicos que la historia del poder manifiesta.

No aplicaré mis elucubraciones a la obra de poetas que algo, mucho o poco y a veces hasta demasiado, me significan, sino exclusivamente a mi obra; por lo que estas palabras van dirigidas hacia mí mismo, y la solución se encuentra en la revalorización de mi obra y en mi propuesta. Como dice Amado Alonso: "*No pretendemos aquilatar como diamante las adherencias. Líbrenos Dios de aceptar como el mejor programa este modo de concebir la actividad poética...*"¹⁶⁷

En este orden de ideas, tomaré como ejemplo el poema '*Esperanza*', del cual ya hice un análisis estilístico en el capítulo anterior. La contradictoria manera de entender la esperanza, en oposición a la opinión común, se resuelve en la irrealización de la misma en el yo del poeta. La posición del poeta con respecto de la esperanza provoca la aceptación o rechazo del poema. Si se acepta, la contradicción se soluciona y hay paradoja, en un sentido, si no, otros elementos harán al poema paradójico, como ya se vio.

Hasta aquí, en una visión de la paradoja del contrasentido, el poema no parece tener ningún problema. La cuestión se complica si lo situamos en la repetición. En el supuesto de que el poema cuente con la anuencia del lector, nada asegura que el poema siga diciendo algo. Sí, la esperanza no es lo que parece, podría ser una conclusión, pero además de eso, qué más podría ser o no ser. La repetición del poema silencia su sentido hasta convertirlo, quizá, y en el mejor de los casos, en lugar común, sin dejar de lado la posibilidad latente de que ya lo sea: el silencio se convierte en sinsentido. El cuarto momento de la creación, o sea la recreación poética se ha anquilosado.

¹⁶⁷ Amado Alonso, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Buenos Aires, Losada, 1940. p. 8.

Ahora bien, en la paradoja del sinsentido, el silencio, abre la posibilidad de la invención poética y de la creación de un nuevo sentido. El poema de la paradoja del sinsentido no es el mismo que el de la paradoja del contrasentido; en el segundo se pueden encontrar frases como la de Juan Ramón Jiménez: “yo no soy yo”, que incluyen un contrasentido derivado de la contradicción -pues lógicamente el yo, no puede ser y no ser- misma que se puede explicar en el yo de la conciencia, en el yo psicológico de la enunciación, como me parece que sucede, es decir, hay una paradójica ruptura léxico-ontológica de la cual el sujeto de la enunciación no se recupera: el ‘yo’ de ‘yo no soy yo’, siempre es distinto al segundo yo hasta el final del poema, pero se justifica en la reflexión.

Por otro lado, en el poema de la paradoja del sinsentido se pueden encontrar versos o estrofas con congruencia interna, pero que son inconexas unas de otras, lo cual provoca que el sentido no se logre, es decir, forman un sinsentido. En este caso, no estamos ante una ruptura léxico-ontológica, pues léxico y ontología ni siquiera están relacionados como en la paradoja del contrasentido, sólo se tiene la congruencia interna del verso o la estrofa; los versos de la paradoja del sinsentido son como pies poéticos que esperan una experiencia ajena que los concluya y les dé sentido, y así, dotarlos de su correspondencia léxico ontológica a través de un sentido o nuevo sentido que bien puede resolverse metafóricamente. Y es que una de las características de la paradoja del sinsentido reside en la creación permanente de ese cuarto momento descrito líneas arriba. Por eso, el poema de la paradoja del sinsentido necesita de la invención en un segundo momento, que deriva de la recreación del lector en una nueva obra poética, la cual cambia la condición del sinsentido y la personalidad del lector en autor, que de este modo puede explorar sus emociones y su visión del mundo. Allí radica su posibilidad de sentido, en eso

estriba que el sinsentido pueda ser paradójico y que se solucione, evitando que se anquilese -más allá de las interpretaciones, que pueden ser reveladoras de sentido.

La poesía de la paradoja del sinsentido puede plantearse como un ámbito de experimentación donde un afluyente de versos sinsentido encuentran sentido, no por un acomodo o reacomodo consciente, sino por el artificio que conlleva la intención del autor, cuando concluye su obra, de esperar otra subjetividad que la complete. No es que la paradoja del sinsentido sea una didáctica poética, sino una manera de explorar poéticamente el lenguaje de una obra a otra: se busca la paradójica expresión de varias obras poéticas por medio de un sinsentido, que se vuelve paradójico en cuanto se justifica en una subjetividad; que asimismo vuelve a la contradicción en otra subjetividad, y así sucesivamente.

Así, la paradoja del sinsentido es distinta y similar a la paradoja del contrasentido, pues mientras la segunda admite por medio del poema frases como *la esperanza no es esperanza*, ejemplo de paradoja habitual, las admite como intención última del poeta en su subjetividad; la primera, la del sinsentido, admite estas frases como constante contradicción entre las diferentes subjetividades, de modo que la continuidad poética no se detenga en su movimiento.

La poesía hermética como la que se halla en la obra de Pablo Neruda y que Amado Alonso analiza en *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, puede ejercer cierto atractivo del sinsentido, y por ello, provocar una análisis desde la paradoja del sinsentido. A este respecto es interesante revisar un fragmento de este texto:

Pero hay otra poesía –la del chileno Pablo Neruda (...) -, en la que este equilibrio y compromiso entre el sentimiento, la razón y el mundo de los objetos, se rompe con la pretensión y el deseo de servir a lo que se cree específicamente poético, ya sea el sentimiento, ya sea el libre juego de la fantasía. Se pone programáticamente todo el empeño en representar exclusivamente la vida interior en lo que tienen de sentimiento, de vislumbre intuitiva, de fantasía y de vibración. El estímulo de la vibración emocional puede venir de una realidad existente; pero el

poeta de este tipo se entregará a formar y expresar la emoción provocada, sin cuidarse de guardar fidelidad al objeto que la ha estimulado.¹⁶⁸

Amado Alonso escribe lo anterior sobre Pablo Neruda en contraposición con la poesía tradicional que la razón conduce y ordena. Atrae la atención ver cómo esta 'emoción provocada' que no guarda fidelidad con 'el objeto que la ha estimulado', puede tener cierta correlación con lo dicho sobre la paradoja del sinsentido, pues no se configura un sentido visible. De este modo, aunque la poesía de Pablo Neruda se inserta más en el ámbito de la poesía hermética, pues un análisis exhaustivo como el de Amado Alonso deja ver esa configuración de sentido que una lectura superficial dejaría velado, queda latente el sinsentido. Así:

Un ejemplo de Pablo Neruda. En el poema *Sonata y destrucciones (de Residencia en la tierra)*, el fondo sentimental es un tenaz afirmarse en sí mismo, saliendo de entre las perpetuas vacilaciones, claudicaciones íntimas, derrotas y despistes por entre lo sin sentido. La poesía de Pablo Neruda lo expresa así:

Después de mucho, después de *vagas* leguas,
confuso de dominios, incierto de *territorios*,
acompañado de *pobres esperanzas*,
y compañías *infieles*, y *desconfiados* sueños,
amo *lo tenaz* que aun *sobrevive* en mis ojos...¹⁶⁹

Afirmarse en sí mismo es salir por 'lo sin sentido'. De esta manera, el ejemplo anterior puede valorarse como poema de la paradoja del sinsentido pues se explica en la intimidad subjetiva del poeta. En mi poesía de la paradoja del sinsentido puede darse el mismo caso, pues como poeta es posible traicionar mi intención y ofrecer un sentido que, por implicado, puede develarse. Se le puede pedir sinsentidos al poeta, absurdos, pero jamás que abandone su intención de sentido interna, subjetiva. De esta manera, la paradoja del sinsentido oscila entre lo absurdo y lo hermético: absurdo porque no configura ningún sentido sino en la recreación que deriva en una

¹⁶⁸ A. Alonso, *Poesía y estilo...*, op. cit., p. 44.

¹⁶⁹ *Ibidem*, pp. 44, 45.

nueva obra creativa que dota de sentido al verso o poema original, y hermético porque el poeta puede solucionar el sinsentido en su subjetividad. Sólo hace falta realizar el análisis estilístico.

Análisis estilístico: La paradoja del sinsentido

Dos han sido los momentos del análisis estilístico, cada uno de ellos con sus particularidades y semejanzas. Semejantes porque forman una unidad que se completa en este tercer momento, diferentes porque el asunto así lo requiere. Este tercer momento no será la excepción, pero quizá perciba el lector esta diferencia más pronunciada, en cuanto que en este análisis estilístico se privilegiarán los contenidos (que como dice Amado Alonso “los contenidos, con su específica manera son formantes”¹⁷⁰), sin que esto signifique olvidar del todo la forma.

Héctor Viel Temperley*

Hospital británico

Mes de marzo 1986

Pabellón Rosetto, larga esquina de verano, armadura de mariposas: mi madre vino al cielo a visitarme.

Tengo la cabeza vendada. Permanezco en el pecho de la Luz horas y horas.

Soy feliz. Me han sacado del mundo.

Mi madre es la risa, la libertad, el verano.

¹⁷⁰ A. Alonso, *Materia y forma...*, op. cit., p. 55.

* Héctor Viel Temperley nació en Buenos Aires, Argentina, en 1933, y murió en 1987.

A veinte cuadras de aquí yace muriéndose.

Aquí beso mi paz, ve a su hijo cambiado, se prepara –en Tu llanto- para comenzar todo de nuevo.

Mes de marzo de 1986

(versión con esquirlas y Christus Pankrator). Se repite la primera parte.

HOSPITAL BRITÁNICO

La muchacha regresa con rostro de roedor, desfigurada por no querer saber lo que es ser joven.

Llevando otro embarazo sobre las largas piernas me pide humildemente fechas para una lápida. (1984)

HOSPITAL BRITÁNICO

¿Quién puso en mí esa misa a la que nunca llegó? ¿Quién puso en mi camino hacia la misa a esos patos marrones –o pupitres con las alas abiertas- que se hunden en el polvo de la tarde sobre la pérgola que cubrían las glicinas? 1984)

HOSPITAL BRITÁNICO

Voy hacia lo que menos conocí en mi vida: hacia mi cuerpo. (1984)

PABELLÓN ROSETTO

Aquella blanca pared nueva, joven, que hablaba a las palmeras de una playa
-enfermeras de pechos de luz verde- en una fotografía que perdí en mi
adolescencia.

PABELLÓN ROSETTO

Soñé que nos hundíamos y que después nadábamos hacia la costa
lentamente y de nuestras sombras de color verde claro huían los
tiburones.

PABELLÓN ROSETTO

Si me enseñaras qué es el verde claro... (1978)

PABELLÓN ROSETTO

Es difícil llegar a la capilla: se puede orar entre las cañas en el viento
debajo de la cama. (1984)

PABELLÓN ROSETTO

Es difícil llegar a la capilla: se puede orar entre las cañas en el viento debajo

de la cama. (1984)

"Christus Pantokrator"

La postal tiene una leyenda: "Christus Pantokrator, siglo XIII".

A los pies de la pared desnuda, la postal es un Christus Pantokrator en la mitad de un espigón larguísimo. (1985) fragmento.¹⁷¹

Después de manifestar que *Hospital británico* se lo dedicó a la muerte de su madre, Héctor Viel dice: (Hospital británico lo compuse) "...el resto en el estado de un tipo que se había salido de la realidad porque tenía un huevo en la cabeza (y)... me permite creer que salí del mundo y no sé para qué."¹⁷² Interesante manera de expresar en el dolor su gusto por lo hermético, que me parece en ciertos pasajes un real sinsentido.

Hospital británico está escrito en fragmentos; por un alma que no alcanza el esplendor de su dolor en un solo momento, sino a través del tiempo: quizás en la larga agonía de su madre y la suya propia. Es esclarecedora la entrevista que Sergio Bizzo realizó a Héctor Viel Temperley, y aún así, la nota biográfica se queda en un apunte, apenas un indicio de la realidad subjetiva del poema. Por ello resultan el autor y la obra un enigma, ya que el poema parece componerse en el momento de la enunciación que se prolonga y repite a lo largo del poema. No obstante, sus expresiones y anáforas parecen entrar en conflicto y en contradicción, por lo que el

¹⁷¹ Héctor Viel, [en línea]: documento electrónico citado de la Internet: 2011 [fecha de consulta 03 de Agosto de 2011] Disponible en: <http://laboratoriopoetico.blogspot.com/2011/01/hospital-britanico-hector-viel.html>

¹⁷² Sergio Bizzo, [en línea]: documento electrónico citado de la Internet: 2008 [fecha de consulta 03 de Agosto de 2011] Disponible en: deldock.wordpress.com/2008/11/21/viel-temperley-estado-de-comunion/

poema se transfigura en lamento y resignación para dar lugar a la resurrección metafórica del lenguaje: PARA COMENZAR TODO DE NUEVO/ Es mi parte de tierra la que llora por los ciruelos que ha perdido/ PARA COMENZAR TODO DE NUEVO/ El verano en que resucitemos tendrá un molino cerca con un chorro/ blanquísimo sepultado en la vena.

La primera parte del poema hasta '*comenzar todo de nuevo*', indica los tópicos a tratar y la disposición que estos tendrán dentro del cuerpo del poema: *hospital británico; el pabellón rosetto; la larga esquina de verano; tengo la cabeza vendada; me han sacado del mundo; la libertad, el verano; yace muriéndose y para comenzar todo de nuevo*, todos estos pies poéticos sin secuencia temporal (1984, 1985, 1978, 1984, etc.), relacionan las personas del poema: al sujeto de la enunciación y a su madre.

Ahora bien, el procedimiento anafórico de estos pies poéticos que en el poema aparecen una y otra vez producen un efecto acumulativo de énfasis que lo unifica, aunque el sentimiento sea distinto en la enunciación y, por otro lado, provoca la sensación estética de un constante retorno que llega a su fin anafóricamente en *para comenzar todo de nuevo*. Es decir, el poema se mueve en una espiral anafórica que desemboca de la misma manera.

Desde el inicio de Pabellón Rosetto se puede sentir el desfase con la primera parte del poema. Esto se debe, me parece, a que la primera parte de Pabellón Rosetto fue escrita en 1978, y la segunda parte de Pabellón Rosetto y Hospital Británico en 1984.

Soñé que nos hundíamos y que después nadábamos hacia la costa lentamente y de nuestras sombras de color verde claro huían los tiburones. (1978)

Es difícil llegar a la capilla: se puede orar entre las cañas en el viento
debajo de la cama. (1984)

En el terceto, escrito en 1978, se siente una fuerza cómplice derivada del amor, y que nada puede romper: notable es que la vida todavía respira en el sujeto de la enunciación y su madre; pero en los dos versos siguientes, la enfermedad se presiente en la oración y en la postración de la cama. En ambas estrofas se habla de los mismos personajes, también en ambas el amor es una fuerza que dirige los actos, pero son muy diferentes entre sí; su alejamiento indica cómo el sentimiento del poeta puede pasar de un estado a otro y de una temporalidad a otra sin afectar la unidad del poema.

El sinsentido de los versos se provoca por la experimentación emocional del poeta a través de los años o los meses, pues, como vimos en las dos estrofas anteriores, su intención es dirigida por un sentimiento, si no distinto, sí alterado y vuelto a enunciar.

Ahora bien, en la metáfora de los siguientes versos el término intermedio es parir: *Llevando otro embarazo sobre las largas piernas me pide humildemente/ fechas para una lápida*. El problema radica en el desplazamiento semántico, pues éste es paradójico: en lugar de parir una nueva vida, parirá la muerte. De esta manera, los versos citados pueden interpretarse como una paradoja, pues equivaldrían a lo que Fontanier ya apuntaba sobre ésta: 'ideas ordinariamente opuestas y contradictorias que se resuelven mediante ideas intermedias sobreentendidas'; estas ideas sobreentendidas están expuestas incluso en la entrevista a Héctor Viel.

Si bien *Hospital británico* es un poema que sin duda se inserta en una tradición mística, yo propongo una lectura de la paradoja del sinsentido, donde el

devenir de la vida hace contradictorio el sentimiento, que se revela en el nivel de la percepción. Los dos últimos pares de versos del poema que se citaron arriba lo resuelven metafóricamente: dolor y resignación, muerte y resurrección.

Miguel López Martínez

Ella recuerda y olvida

Agosto de 2011

Cáscaras, huesos de metáfora;
el orfebre del mundo;
un bosque, tus ojos de la mañana;
Dios de rodillas, el centro cayendo;
ella recuerda y olvida.

Cuando pienso veo cáscaras, cuando pienso en ti
veo cáscaras.

Cuando te pienso dormida y pienso
que toco las sábanas,
tibias tus manos, vivos tus sueños;
aves salen de tu cabeza,
vuelan del nido cuando te levantas.
Tu rostro se empapela en mi escritorio,
forma un ataúd de verso con su cadáver
de metáfora.

Mis ojos te conocen, como a tus zapatos mis oídos;
aunque el árbol ya no exista,
siempre hay quien lo escucha caer.

El orfebre del mundo martillea la pentatónica de un suspiro miserable que se extiende a través de la ola sibilal que se sumerge en la caja torácica hasta el estómago para ser digerida, nada más para que su voz no se quede en esta gruta que no se detiene:

ella olvida:

cada recuerdo es una caja donde se ausentan los contenidos;

ella olvida:

nafragios en un océano universal;

ella olvida:

el bosque después del incendio son retoños.

Amarga luz en letras sin sonido

entendida está la oscuridad;

entréguese esta carta a las cuatro de la mañana

a tu vida de imágenes o a tus sueños como video póstumo

o como uno más de tus cabellos incinerados.

Quiero las hojas de tu árbol,

lamentos de rama;

quiero las hojas de tu árbol,

aroma de bosque, aroma en el bosque, aroma sin bosque;

quiero las hojas de tu árbol,
aroma de bosque.

Ojos, tus ojos de madrugada
despiertan al alba en el cielo.

Las olas en mis pestañas,
súplicas de un Dios con fe,
el sueño de un topo;
mis lunas apagadas,
un Dios recordado sin fe,
huesos de metáfora en ataúd de verso:
cáscaras.

El ombligo de mi ombligo, periferia
donde el estómago del corazón talla barrancos.

Una suavidad se endurece y aparecen muertos,
vivos y muertos juntos en una tumba.

Una dureza se suaviza y aparecen flores,
latidos engendrados en el polvo.

Tus últimas palabras de viento de otoño
se congelaron en diciembre,
pero el verano en tu ausencia las derrite

y los ríos entubados de México se dejan oír

cuando ellas caen en el desagüe:

ella recuerda,

¿el regreso es un camino seguro?,

ella olvida:

¿si no se voltea no se sienten las despedidas?,

ella recuerda,

besa la comisura de mis labios, siente mi mejilla de higuera;

ella olvida:

cierro la ventana. El alfabeto no tiene alma y las esencias se van cuando la frase se
extingue.

En el primer y último recuerdo,

último y primer olvido,

soy un corazón que llora en latido estridente,

contigo en suspiro final,

solo, un huérfano acabado de nacer,

alma muerta y resucitada,

llena, muerte de alguien vivo,

vacía, nacimiento.

Tu primer recuerdo,

tu último olvido:

camino de cangrejo hasta el océano.

Ella recuerda y olvida es un poema donde utilizo algunos de los procedimientos que, me parece, Héctor Viel usó en su poema *Hospital británico*: una primera estrofa en que se ponen de manifiesto los pies poéticos que guían la disposición del poema; el tema, la muerte de la madre, y el desfase entre estrofas propio de un taller de experimentación, pues éstas, las estrofas, fueron creadas en diferentes momentos que abarcaron dos meses y medio.

En el poema utilizo los recursos que se analizaron sobre la paradoja, y en gran medida la anáfora, pues el elemento reiterado: *ella recuerda, ella olvida*, subraya enfáticamente el tema del poema, el cual se desarrolla con base en sus repeticiones. Por otro lado, los versos inconexos de la primera estrofa aparecen a lo largo del texto, lo que afecta su forma al relacionarse con otras partes del verso en que se encuentran.

En la segunda y tercera estrofa, los versos aparecen como refiriéndose a alguien vivo; en la primera en actitud de reproche: *Cuando pienso veo cáscaras, /cuando pienso en ti veo cáscaras.*, en franca contradicción con la tercer estrofa que denota afecto: *Cuando te pienso dormida y pienso /que toco las sábanas, /tibias tus manos, vivos tus sueños; /aves salen de tu cabeza, /vuelan del nido cuando te levantas*; cuestión que puede provocar recelo en el lector, pues es absurda la contigüidad de las estrofas.

Por otro lado, conforme se avanza en el poema se revela la presencia de un ser muerto, lo cual abre el poema a la interpretación adecuada; sin embargo, en la octava estrofa: *Amarga luz en letras sin sonido /entendida está la oscuridad; /entréguese esta carta a las cuatro de la mañana /a tu vida de imágenes o a tus sueños como video póstumo /o como uno más de tus cabellos incinerados*; se regresa a la indecisión sobre si estamos ante alguien muerto o vivo, lo que pone de

relieve la intención del poeta de manifestarse ambiguo. Sin embargo, las siguientes estrofas están dispuestas sin relación: *El orfebre del mundo martillea la pentatónica de un suspiro miserable que se extiende a través de la ola sabial que se sumerge en la caja torácico hasta el estómago para ser digerida, nada más para que su voz no se quede en esta gruta que no se detiene, y Ojos, tus ojos de madrugada /despiertan al alba en el cielo;* lo cual produce un sinsentido en el cuerpo del poema.

El sinsentido se resuelve en la última estrofa, lo que lo vuelve paradójico, pues el *ella recuerda, ella olvida*, queda aclarado con el *camino de cangrejo hasta el océano*. Quizás el poema forme más una paradoja del sinsentido en el sentido hermético, a la manera que se entendió al hablar de Neruda, pues éste se explica mejor en la subjetividad del poeta.

Por otro lado, quiero poner de manifiesto la ruptura léxico-ontológica que se logra en el siguiente verso: *súplicas de un Dios con fe;* pues la esencia de Dios estriba en que a él le tengan fe, no que él la tenga, con lo cual, se logra una frase que no corresponde con la idea de Dios; el contrasentido hace que aparezca una paradoja, la cual se resuelve en el contexto de la estrofa, pues en ella subyace la idea del hombre como Dios.

Por último, lo maravilloso que se ha visto en las paradoxografías, aparece en el poema a manera de metáfora: *Tus últimas palabras de viento de otoño /se congelaron en diciembre, /pero el verano en tu ausencia las derrite /y los ríos entubados de México se dejan oír /cuando ellas caen en el desagüe;* como si las palabras que el viento lleva pudieran congelarse por efecto del frío invernal, y que llegado el verano, al derretirse, pudieran volver a escucharse. Sería como escribir: 'Se dice que en la ciudad de México, las palabras se congelan con el frío invernal,

pero que cuando llega el verano, al derretirse se van al desagüe, y entonces los ríos entubados hablan.’

De esta manera, he analizado este poema poniendo atención a los elementos paradójicos; un análisis más exhaustivo desvelaría más situaciones paradójicas. Así, queda completada la paradoja del sinsentido, el último análisis estilístico y los tres momentos de la paradoja que en este trabajo se abordaron.

Coda

La paradoja como figura retórica que se alimenta de otros aspectos del discurso retórico aún queda por delinearse, pues su utilización en una obra poética tal vez me restringe a cierta manera de poetizar. Lo cierto es que durante el proceso de escritura de este texto descubrí diversas facetas de la expresión paradójica.

Un discurso paradójico, sea éste literario poético o no, se aleja de lo que comúnmente entendemos por paradoja, como algo que contradice sin explicación; pues la razón de éste es desvelar inconsistencias en el discurso, poner en tensión nuestras creencias, hacer ficción con el lenguaje y llevar a la reflexión sobre el discurso. Por eso puede ser parte de la *inventio* como Gracián, Vico y Fontanier lo sugieren; pero también puede ser parte de la *dispositio* como Aristóteles y Cicerón lo utilizan; y por eso es parte de la *elocutio*, pues como figura retórica es parte de la enunciación del discurso.

Los paradoxógrafos griegos, como antecedente de la paradoja, abrieron el camino a discursos poéticos refrescantes, sus *mirabilias* son, con todo y que no son originales, puertas a autores como Plinio, Aristóteles, Homero, etc. Pero, llama todavía más la atención, que autores como Borges, aunque no los mencione, haga una suerte de paradoxografías en su libro *Manual de zoología fantástica*, donde Plinio es citado constantemente al igual que Homero. Pero quizá lo más importante es darse cuenta que detrás de los paradoxógrafos griegos hay toda una tradición de logógrafos, lo cual da cuenta de que este tipo de literatura no ha sido lo suficientemente estudiada y difundida.

La paradoja del contrasentido es, en muchos aspectos, un terreno donde la paradoja tiene mucho camino que reconocérsele, pues su sentido de ruptura léxico-ontológico es tan sólo una de sus variantes. Uno de los problemas que frenó la

posibilidad de ahondar más en el contrasentido fue la inviabilidad de encontrar los textos que reflexionan sobre este tópico de la paradoja.

La paradoja del sinsentido es una propuesta meramente poética sobre las posibilidades de la paradoja. Por lo que toca a la pertinencia de esta propuesta, ella no sólo es una posibilidad en un taller experimental, el análisis estilístico me sugirió una manera de trabajar mi poesía, por lo cual, sus posibilidades como paradoja se extienden más allá de buscar el sinsentido, sino a elaborarla a manera de propuesta creativa en la creación de un autor de poesía.

Con todo, el ámbito de la paradoja en este texto es muy reducido. Quizás algunos estudios complementarios filosóficos abran más el campo de su aplicación en lo que a literatura se refiere, pues literatura y filosofía no parten de un pariente distinto, parten del discurso, y este a su vez de la retórica y la dialéctica respectivamente. Baste recordar que la escisión entre retórica y filosofía no siempre existió, pues el rétor era una especie de sabio y el dialéctico también.

Pero, ¿qué paradoja es aplicable al discurso poético? Si bien es cierto que las paradoxografías con sus relatos de hechos y fenómenos maravillosos son un antecedente que enriquece un cierto modo de poetizar, quizá su campo de acción sea muy reducido al momento de aplicarlo a toda una poética; sin embargo, revitalizarlo tal vez signifique una forma de actualizarlo al quedar relacionado con la paradoja y con otros elementos retóricos.

Ahora bien, ¿la paradoja como *dispositio*, *inventio* y *elocutio* es pertinente en el ámbito de una paradoja del contrasentido? Si la paradoja del contrasentido es causada al construirse una frase donde sus términos entran en una relación en la que se contradicen sus definiciones, lo cual lleva a una ruptura léxico-ontológica en

las mismas, es posible argumentar a partir de la *inventio* cómo esa ruptura puede explicarse de manera poética utilizando la *elocutio*.

Por último, ¿es viable una propuesta como la de la paradoja del sinsentido? La paradoja del sinsentido como taller de experimentación puede sentar las bases de una forma específica de elaborar poesía, aunque tiene el inconveniente de necesitar de la participación de un lector-creador. Pero su ámbito se expande si apela al hermetismo como principio de sinsentido, donde un autor de poesía al afirmarse en sí mismo puede solucionar la paradoja del sinsentido en su íntima subjetividad.

Como en todo trabajo de investigación, quedan más preguntas que respuestas, lo cierto es que la paradoja es un recurso susceptible de ser utilizado en más de un sentido en la labor poética. Queda el lector en posesión de la obra creativa, el poemario: *Pala de sepulturero: atadura de tiempo*, de mi autoría.

Bibliografía

ALONSO, Amado, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1986

ALONSO, Amado, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Buenos Aires, Losada, 1940.

ALONSO, Martín, *Ciencia del lenguaje y arte del estilo*, Madrid, Aguilar, 1988.

ARISTÓTELES, *Poética*, trad., e intr por GARCÍA B, México, Editores Mexicanos Unidos, 2000.

ARISTÓTELES, *Retórica*, trad., intr. y notas de Arturo E. RAMÍREZ, México, UNAM, 2002.

ARISTÓTELES, *Retórica*, trad., intr. y notas por Quintín RACIONERO, Madrid, Gredos, 1999.

ARISTÓTELES, *Tratados de lógica*, intr. y trad., Miguel C. SANMARTÍN, Madrid, Gredos, 2008.

ATTALI, Jacques, *Ruidos, ensayo sobre la economía política de la música*, México, Siglo Veintiuno, 1995.

BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa, 2008.

BIZZIO, Sergio, [en línea]: documento electrónico citado de la Internet: 2008 [fecha de consulta 03 de Agosto de 2011] Disponible en:

deldock.wordpress.com/2008/11/21/viel-temperley-estado-de-comunion/

BLANCO, Carlos, *Sobre estilística y formalismo ruso*, Revista Cause nums. 20, 21 [en línea]: documento electrónico citado de la Internet: 1997, 1998 [fecha de consulta 28 de julio de 2011] Disponible en:

cvc.cervantes.es/literatura/cause/pdf/cause20-21/cause20-21_04.pdf.

BLUME, Jaime y Clemens FRANJEN, *La crítica literaria del siglo XX: 50 modelos de aplicación*, Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile, 2006.

CICERÓN, Marco Tulio, *Las paradojas de los estoicos* (bilingüe) [en línea]: documento electrónico citado de la Internet [fecha de consulta 15 de marzo de 2011] Libro disponible en: <http://www.linksole.com/r29wzn>.

COLÓN, Hernando, *Historia del almirante*, Madrid, Dastin, 2003.

CORTES, Hernán, *Cartas de relación*, Madrid, Dastin, 2003.

DE COVARRUBIAS H, Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Castalia, 1995.

DE SAHAGÚN, Fray Bernardino, *Historia General de las Cosas de la Nueva España*, Madrid, Dastin, 2003, tomo II.

FERRATER M, José, *Diccionario de filosofía*, Barcelona, Ariel, 2004, tomo III.

FORRADELAS, Joaquín y Angelo MARCHESE, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 2000.

GÓMEZ, E. F. Javier, *Paradoxógrafos griegos: rarezas y maravillas*, trad. y notas de F. Javier GÓMEZ E., Madrid, Gredos, 1996.

GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza, y arte del ingenio*, [en línea]: documento electrónico citado de la Internet [fecha de consulta 05 de marzo de 2011] Libro disponible en:

http://books.google.com/books?id=eKqfkvyP9pgC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

HERNÁNDEZ, Vicente, *La estilística de Amado Alonso, preludio a las teorías de la enunciación*, Revista Cause nums 18-19 [en línea]: documento electrónico citado de la Internet: 1995, 1996 [fecha de consulta 28 de julio de 2011] Disponible en: cvc.cervantes.es/literatura/cause/pdf/cause18-19/cause18-19_23.pdf.

HOMERO, *Iliada*, trad. Emilio CRESPO GÜEMES, Madrid, Gredos, 2000.

HOMERO, *Odisea*, trad. José Manuel PABÓN, Madrid, Gredos, 2000.

JIMÉNEZ, Juan R., [en línea]: documento electrónico citado de la Internet [fecha de consulta 03 de Agosto de 2011] Disponible en: [http://www.los-poetas.com/d/juanr1.htm#YO NO SOY YO](http://www.los-poetas.com/d/juanr1.htm#YO_NO_SOY_YO).

LÓPEZ, Antonio, *Retórica, poética y géneros literarios*, Madrid, Universidad de Granada, 2004.

MAGOULAS, Charalampos, *Topos y tropos en la Retórica de Aristóteles: una lección hacia una semiótica de la recepción* [en línea]: documento electrónico citado de la Internet: 2006 [fecha de consulta 12 de agosto de 2010] Disponible en: <http://www.toposytropos.com.ar/N8/decires/aristoteles7.html>.

MAJO F, Ricardo, *Navegantes españoles del siglo XVI*, Madrid, Aguilar, 1957.

NORTHROP, Eugene, *Paradojas matemáticas*, trad. Ricardo ORTIZ, México, Limusa, 1991.

PLATÓN, *Diálogos II*, Madrid, Gredos, 1993.

PLATÓN, *Diálogos III*, Madrid, Gredos, 1997.

PLATÓN, *Diálogos socráticos*, México, W. M. JACKSON, INC., 1972.

PLATÓN, *Protágoras*, México, UNAM, 1994.

RAE, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 1992, XXI ed.

ROMO, F. Fernando, *Retórica de la paradoja*, Barcelona, Octaedro, 1995.

VICO, Giambattista, *Elementos de retórica: el sistema de los estudios de nuestro tiempo*, Madrid, Trotta, 2005.

VIEL, Héctor, [en línea]: documento electrónico citado de la Internet: 2011 [fecha de consulta 03 de Agosto de 2011] Disponible en: <http://laboratoriopoetico.blogspot.com/2011/01/hospital-britanico-hector-viel.html>

VILLANUEVA, Daría, *La poética de la lectura en Quevedo*, Madrid, Siruela, 2007.

LIBRO DE CREACIÓN

Poemario

PALA DE SEPULTURERO: ATADURA DE TIEMPO

Miguel López Martínez

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

20 de octubre de 2011

PARADOXOGRAFÍAS MEXICANAS	4
LÓPEZ 1	5
LÓPEZ 2	6
LÓPEZ 3	7
LÓPEZ 4	8
LÓPEZ 5	9
LÓPEZ 6	10
LÓPEZ 7	11
LÓPEZ 8	12
LÓPEZ 9	14
LÓPEZ 10	16
LÓPEZ 11	17
LÓPEZ 12	18
LÓPEZ 13	19
LÓPEZ 14	20
LÓPEZ 15	21
LÓPEZ 16	22
LÓPEZ 17	23
LÓPEZ 18	24
LÓPEZ 19	25
LÓPEZ 20	26
LÓPEZ 21	27
PALA DE SEPULTURERO: ATADURA DE TIEMPO	28
SOLEDAD	29
PRISIÓN	30
NADA PARA MAÑANA	31
ESPERANZA	32
EMBRUJO NOCTURNO	33
EGOÍSMO	34
EL TAMAÑO	35
CONVERSACIÓN DE SILLAS	36
CÓMO	37
CIUDAD Y HOMBRES	38
ATADURA DE TIEMPO: PALA DE SEPULTURERO	40
AMANECE	40
A QUIÉN CONTARLE	42
CALLA	43
CUANDO PASE EL TIEMPO	44
EL SUEÑO DE VIVIR	45
YUGO	46
POLVO	47
UNA TARDE	48
LLORAMOS LUZ	49
ELLA RECUERDA Y OLVIDA	50
FUGAZ	54
EL ATAJO	55
AROMA DE VACÍO	56
TU ROSTRO	57

CAMINO SABIDO	59
SOMBRA	60
OJO CABIZBAJO	61
CIUDAD EN RUINAS	62
SOLILOQUIO	63
ROMEO Y JULIETA	64
EL APILADOR	65
DIJE DE MÍ	66
EN LA ESQUINA	67
HOJA PERENNE	68
PIES AL VIENTO	69
LLORAMOS LUZ	70

LIBRO PRIMERO

MIRABILIA

PARADOXOGRAFÍAS MEXICANAS

Que trata de los paisajes mexicanos, y de lo que vio, soñó, y le dijeron las gentes de allá a un hombre llamado Dxu', en sus viajes por esas tierras, según cuenta el paradoxógrafo Miguel, que un día encontró los escritos de Dxu', y que él transcribió confiado en su memoria.

Escrito por el iletrado Miguel López Martínez, natural del centro de estas mismas tierras mexicanas, y profano escribidor de versos paradoxográficos sin rima ni metro.

DIRIGIDAS A TODAS AQUELLAS PERSONAS MEXICANAS O EXTRANJERAS
que quieran leerlas.



Con licencia de la santa inquisición de mi ignorancia.

EN MÉXICO, D.F.

Año de MM. XI.

López 1: Según afirman los nahuas, y Dxu' lo comenta en su *Anecdotario mexicano*, todo empezó así. (Relativo al origen de México):

«Del quinto sol nació el viento,
y juntos prendieron una fogata
en el ombligo del mundo.

Almas de maíz se acercaron al fuego
para darle cuerpo al bronce.

El Dios lloró su única lágrima,
creó la lluvia,
y en el medio de una laguna:
fundó México.»

López 2: Según Dxu' en su *Anecdotario ...* (Sobre el metro de la Ciudad de México):

«Cuando el metro de la Ciudad de México sueña,
los durmientes hablan de la gente.»

López 3: Dxu' afirma en su *Anecdotario...*, y que lo vio una vez sobre una avenida

llamada Río Churubusco. (Tocante a los ríos muertos):

«Sobre los ríos entubados

de la Ciudad de México,

se alzaron carreteras donde

las ambulancias prefieren el camino.

Y que el ulular de sus sirenas

recuerda a una mujer de falda verde con un rebozo vacío,

y que ha visto a más de un mexicano derramar

involuntariamente una lágrima en esos momentos.»

López 4: Dxu' sostiene que en Iztapalapa, una población de la Ciudad de México, hay un cerro donde el sol se regenera cada cierto tiempo. (Tocante a los siglos en México):

«En la cima del Cerro de la Estrella
vive el espíritu del Sol en espera de que se aten los años
para que sus hijos alimenten su camino,
para que renazca cuando su flama
está a punto de extinguirse,
como siempre ha sucedido
cada cincuenta y dos años.»

López 5: Es dicho de Dxu' de un lugar llamado Xochimilco, en la Ciudad de México. (Sobre los hombres de aquellas tierras):

«En Xochimilco la tierra se sostiene en el agua.

Cuando hay hambruna,

los hombres se enraízan en ella

y se convierten en mazorcas de maíz.»

López 6: Es digno de admiración aquello que también escribió Dxu'. (Respecto a los jardines de Xochimilco):

«En Xochimilco, cuando para de llover,
o aún lloviendo,
el cielo se junta con la laguna,
y de entre la neblina
salen jardines flotantes
como paridos por una nube,
como si el Dio le regalara
un ramo de flores al mundo.

Los jardines llevan gente a bordo.

Los mexicanos les llaman trajineras.»

López 7: De una fiesta muy particular que cuenta Dxu' sucede en Tlahuac,
Mixquic, un poblado en la Ciudad de México. (Respecto a los muertos):

«Parece como si muriera el cielo nocturno
y su alma se posara
todos los dos de noviembre
sobre el panteón de Mixquic.

Así brillan las velas de los difuntos
en la fiesta mexicana
de día de muertos.»

López 8: De las maravillas que cuenta Dxu' suceden en todo México los dos de noviembre. (Respecto a la fiesta de los muertos):

«El aroma del mezcal,
del mole y las tortillas,
es la carta de invitación.

El espíritu del alcohol, una mesa con comida,
invitan a que tu querida alma
regrese del Mictlán.

Camino de cempasúchil,
de veladoras iluminado,
te llevan al festín.

Con huesos en el pan,
tu nombre en una calavera;
no importa lo qué hicieras en vida
todos iremos a la casa de Mictlantecuhtli.

Una ofrenda merece tu recuerdo,
tu regreso flores y copal;
déjenme darle de comer y beber
al espíritu de mis muertos
que su cuerpo descarnado está.

De Mixquic a Janitzio,
de Mitla a Montén Albán;
así recordamos a los muertos.»

López 9: De un lugar llamado Texcoco, en el Estado de México. (Acercas del nacimiento de los lagos).

«En tiempos antiguos,
el Dios mar atraía para sí todo el agua del cielo,
sólo dejaba que por la cuenca de los ríos corriera su sangre
como semilla para la Diosa tierra.

La profecía de nuestro nacimiento
estaba escrita,
que necesitaríamos para vivir
toda el agua de Dios,
todos los peces y sus espinas,
las plantas y la belleza de sus flores,
la vida para morir en guerra florida
y ver a Dios en nuestros corazones palpitantes.

Entonces, el Dios mar
parió de sus ojos de nube un hijo,
le habló de que su ser
sería el reposo

Te llamarás lago,
y tu espíritu vivirá
en Texcoco, le dijo el Dios mar.

Eso cuenta Dxu' en su *Anecdótico...*,
que un anciano en México le dijo,
y que a él se lo contaron sus padres,
y a ellos sus abuelos,
después, el anciano dijo,
ya no me acuerdo.»

López 10: Dxu' refiere en su *Anecdotario...*, las propiedades místicas de una bebida embriagante. (Concerniente al pulque):

«En algún poblado de Hidalgo,
los hombres a los que se les ha muerto una hija virgen,
dan de beber aguamiel y luego pulque a los viajeros
para que no puedan moverse.

El espíritu virgen de las muertas
ofrece una tuna tierna al corazón inválido del viajero,
y cuando la tuna lo toca con sus espinas,
se celebran nupcias entre la vida y la muerte.

El espíritu de la virgen muerta
se evapora y camina al sol,
y el viajero siente que ha despertado de un sueño.

Come tortillas, chile y frijoles,
pero nunca vuelve a tomar,
primero aguamiel
y luego pulque.»

López 11: El viajero Dxu' relata esto que a continuación se dice, y que la gente de este poblado, creo que de Hidalgo, lo tiene por muy cierto. (Sobre el Dios barbudo):

«Cuando el Dios creó la serpiente,
le dijo que no era para sí
levantar el vuelo.

La serpiente quería ver de frente al sol
y comió de las alas de un quetzal.

El Dios en castigo,
con la piel de su larga figura forjó el bronce
hasta darle forma:
lo llamó hombre.

Alma tuvo la nueva criatura,
se la quitó a la serpiente:
se llenó de su sangre.

Así nació Quetzalcoatl,
manos de constructor y de fuego,
esplendor y caída de sus hermanos.»

López 12: Este viajero Dxu', también narra esto otro. (Del suicidio de Quetzalcoatl):

«Cuando Quetzalcoatl entregó su aliento al Dios,
su cuerpo fue tragado como lluvia
por la tierra que no se siembra,
y de ella una serpiente alada brotó al tercer día
volando en dirección al Sol.

Estas serpientes aladas en Oriente y Europa las conocen como dragones.»

López 13: Zapotecas a Dxu'. (Referente al origen de los zapotecas):

«Somos gente nacida de las nubes,
gotas de lluvia paridas
que vienen a descansar en Mitla.»

López 14: Zapotecas a Dxu'. (Relativo al parto de los hijos de las nubes):

«Cuando llueve en Monte Alban,
si pones mucha atención,
se escucha a una mujer gemir en el cielo,
como si se le hubiera roto la fuente.»

López 15: Zapotecos a Dxu'. (Concerniente a los muros de Mitla, a la que los zapotecos llaman Lyobaa –lugar de entierros):

«En tiempos en que la memoria se extravía,
el sol se bañó con los hijos de un día nublado,
nos vertió sobre los templos de Mitla en forma de lluvia.

Ahora sus muros son amarillos.»

López 16: Zapotecos a Dxu'. (Sobre el arco iris):

«Con el baño,
brilló tan intenso el sol,
que preñó a la lluvia de colores:
así nació el arco iris.»

López 17: Zapotecas Dxu'. (Referente al gran árbol):

«En Santa María del Tule
está el boceto del pintor demiurgo,
antes de darle vida
con una masa de maíz a su obra.

Si miras con atención
en su piel las cicatrices,
pinceladas del Dios,
pintan a todas las criaturas del mundo.

Si crees que faltan algunas
es que no has visto sus raíces,
si crees que hay otras que no existen
es que tu alma es aún muy joven.

Pero ahí está,
como historia de todos los tiempos,
sin ser historia,
ni ser eterno,
el árbol del Tule.»

López 18: Es de asombrar, dice Dxu', lo que muchos mexicanos cuentan, y que tienen por verdadero. (Concerniente al jaguar):

«El Dios al crear la noche,
asombrado con su obra,
olvidó crear el día.

El dios incompleto tiempo
le reclamó su olvido
y le pidió al cielo
que llorara interminablemente.

Después de mil años,
el Dios sintió frío,
jaló la noche y sus estrellas
y se cubrió con ella.

Así por accidente,
el Dios creó el día
y se convirtió en jaguar,
con la noche como piel.

Por eso el jaguar
es cazador nocturno:
el que no tiene piel de día.»

López 19: No es de creer que esto suceda, pero Dxu' lo refiere en su

Anecdótico... (Sobre unos días muy peculiares):

«Las flores cierran sus pétalos y duermen,

la sombra del árbol queda quieta,

la rueda es un cuadrado de tres lados;

es la tierra que deja de rotar

en los cinco días aciagos

del calendario mexicano.»

López 20: De los extravagantes sueños de Dxu' en México. (Relativo al nacimiento del hombre):

«Durmió el Dios viejo más de mil años
y tuvo un onírico orgasmo que fecundó a la tierra
con el árbol de la vida.

De una de sus ramas el Dios viejo cosechó al hombre
y lo dejó descansar
al amparo del tronco y del follaje
de aquel árbol.

Así nació el primer hombre.»

López 21: Dxu' afirma que lo que soñó fue muy vívido, como si fuera una realidad

lo que ahí sucedió. (Acercas del último sueño de Dxu' en México):

«Soñé que alguien me soñaba,
que mi vida tenía la extensión
de una noche dormida por quien me sueña.

Soñé que todo lo visto,
que todo lo que me han contado
y hasta mis propios sueños,
son parte de ese sueño

Paisajes mexicanos soñados,
palabras que me cuentan sueños,
sueños soñados que me hablan de un sueño.

Al despertar,
un mexicano me dijo
que no creyera en los sueños.

Y ¿qué hago?, si no le creo ni siquiera existo,
y si le creo, quizá soy la pesadilla
de alguien más.

Es dicho de Dxu', la noche que abandonó México.»

LIBRO SEGUNDO

PARADOJA DEL CONTRASENTIDO

PALA DE SEPULTURERO: ATADURA DE TIEMPO

Soledad

Cuando la soledad transparente
atropella mi bullicio de tránsito de sonidos,
muero.

Mi soledad es quedarme mudo,
sin pasado, agua sin río, sin nubes;
una flor a la que su aroma
no le recuerda la tierra,
su origen.

Mi soledad es mi esencia
libre de significados.

La congregación de susurros
que saludan y olvidan,
es la soledad de voces
convertidas en ecos.

Mi soledad es reencarnación
hasta que, harto de vivir,
mi alma de jarro se rompa
y hable con la memoria.

Prisión

Una casa sin puerta,

sin vanos;

en la prisión no entran ladrones

ni salen esperanzas.

Nada al día siguiente

No dejó nada al día siguiente.

Se rió cuando tenía que reír;

de los chimpancés que aprendían a contar con los dedos,

de los loros que memorizaban canciones de amor.

Lloró cuando tenía que llorar.

Con las hormigas que tenían reina,

con la lluvia,

pero no supo por qué.

Y murió cuando tenía que morir.

Era mariposa,

copuló y extendió sus alas.

Esperanza

Si mis esperanzas residen
en la tesitura de otra piel,
en el credo que alguien invento para mí,
en la vida que no late en mi cuerpo:
no son mis esperanzas.

Si la piel de mi amor
no se rasga cuando caigo,
si mis oraciones
tienen camisa de fuerza y silencio,
si los corazones siguen siendo corazones
aunque el mío se haya hecho vino:
mis esperanzas son humo de cigarro.

Si mi esperanza es tan larga
que tiene que tocar a otro para ser real:
es callejón sin salida

Si la esperanza es vida,
y mi esperanza es real en otro:
soy un espejo.

Embrujo nocturno

Cuando la miro muda en mi silencio
con el cielo apagado,
empieza la dicha del pesar,
pues la noche solo dura
lo que su cabeza en la almohada.

Cómo no ser Tristán
y temerle al rey Marc
si el embrujo solo es nocturno
y ella se va con el sol
y se vuelve arena dispersa,
universo estallado,
posibilidad de antídoto.

La luna es el autobús que siempre espero,
hastiado de cansancios,
donde en uno de sus asientos
ella resplandece y mengua.

Ella que me mira las palabras
y se queda dormida soñándolas.

Ella es una totalidad de mí en un instante
en mi último parpadeo del día.

Egoísmo

Si acaricio la orquídea negra
de tu bajo vientre
en las noches del asesino serial,
es que me gusta el olor a muerte.

Si le saco el rocío al infierno como
macho de la viuda negra pasando
por las puertas del Mictlán, es que
me gusta el olor a vida.

Si eres dichosa
cuando me monto en tu deseo
y acaricio el amor en tu rostro,
no lo hago por ti,
lo hago porque de vez en cuando
la soledad necesita
llorar en voz alta.

El tamaño

Un chicle de cincuenta centavos
hizo la diferencia
entre el llanto y la sonrisa de una niña.

Todos queremos más,
pero no sabemos cuánto.

El tamaño de la miseria humana,
es del tamaño de sus deseos.

Conversación de sillas

Entro a tu habitación y veo tu espalda,
cierro los ojos y veo tu rostro,
imagino que sonríes y recuerdo
que llorabas.

Abro los ojos y camino a tu cabello;
despierto para acordarme
que uno de los dos ha muerto
y que han cambiado mis escenarios
desde tu ausencia.

Hay una silla que sólo tú llenas
y me espera para llevarla junto a la mía;
tu imagen no impide que ellas
hablen de nosotros.

Al quedarme dormido
el tiempo multiplicó tus ojos.

Cómo

Cómo decirte

que vuelo tus ojos de un disparo

cuando estás distraída

para lamer tu sangre

y que circules en mí.

Cómo decirte

que acaricio tu cabello

cuando estás dormida

pero me volteo

para no tener ganas de abandonarte.

Al enterrarte un puñal,

al curar tus heridas,

soy la biografía de la humanidad.

Ciudad y hombres

Ciudad de espejos donde miré un día
a mis amigos levantar el vuelo
y al amor pararse en mi hombro.

Por los ríos que llevan a la catedral
encontré balsas viejas,
tan viejas como la mía,
medidas por corazones ahora ahorcados

El amor partió hacia hombros fuertes
para no apolillar el sentimiento.

Mis amigos volvieron,
como todos al final del viaje,
sin sueños al dormir.

Vi el retrato de mi madre
como hace veinte años;
me parezco tanto al papel,
al tránsito y a las calles;
un poco descolorido,
un poco neurótico
y siempre el mismo.

En la cantina donde rompí tantos vasos
con el vigor de mi botella,
oí el eco de mis esperanzas
en la mesa de al lado.

A dónde van los hombres,
escuche decir al cantinero,
volverán,
si no hoy,
mañana,
si no ellos,
otros.

Pala de sepulturero: atadura de tiempo

La pala del sepulturero
es una atadura de tiempo,
callo de la vida en materia muerta
que cubre su polvo
con pantalones viejos.

Sed del desierto
en estación de secas,
cuando amanezca nublado de almas
lloverán overoles nuevos
sobre espíritus despiertos.

Callo de la pala,
pantalones de tiempo,
sepulta la muerte,
átala al polvo.

Amanece

Acaba de amanecer la noche,
las golondrinas salen a tomar luna.
Caracoles envuelven salamandras con su baba;
 habrá festín cuando la luz
apuntale el día.

Las flores corren,
con sus semillas al río;
 hay que hacer florecer la descendencia.

Una multitud grita:
ha muerto el rey,
ha muerto el rey,
el nuevo soberano es el hombre.

Ahora por decreto,
 debe amanecer día.

A quién contarle

He visto al pasto hablar de pisadas con la tierra,
cómo sus recuerdos se vuelven huellas
gracias a la memoria de la lluvia.

Lo he visto platicar con el viento:
dos viejos amantes
que se acarician sin premura,
y hablar del olor de la primavera
en noches sosegadas y de rocío.

He visto al sol sumergirse en el mar,
en esa inmensa bañera,
para limpiarse del cuerpo el día,
para poder dormir al arrullo
de aves, chapulines y canciones de olas.

He visto tantas cosas en el rostro sin miedo
de la corteza de un bosque;
su corazón de aparente oscuridad de fríos,
donde dormido,
sueño a quién contarle
todo lo que he visto y escuchado.

Calla

Enreda tus raíces a las mías,
deja al viento ser las manos
que acaricien nuestros cuerpos.

Pero calla,
una palabra podría ofendernos.

Se un árbol a mi lado,
un segundo,
un minuto.

Algún día volaremos
y el cielo es muy extenso.

Cuando pase el tiempo

Quizá volvamos a ser viento,
un eco en voces olvidadas,
silbidos en nuevas rutas.

Pero eso,
cuando pase el tiempo,
cuando nos miremos hartos
y nuestra imagen en el agua
sea una lágrima
puesta al sol.

El sueño de vivir

El dormir está despierto moribundo de vigilia
desde que la noche tiene abierto los ojos.

Cuándo apagará las estrellas la noche,
para que el dormir,
vivo de letargo,
sueñe que el sol cierra sus párpados
durmiendo al despertar,
y él duerma su vida sin descanso.

Yugo

Hueso tras hueso,

Crúor.

Templos,

heredad ósea de los derrotados.

Carpanta

levanta imperios,

necrópolis de los famélicos.

Mausoleos,

catedrales al cielo.

Edificios,

alas del progreso,

almanaques de dolor.

La belleza tiene puesto su traje rojo.

Polvo

Si tan sólo fueras polvo en la ventana sin viento,
no se asomarían las flores de mi jardín
pidiendo auxilio antes de marchitarse.

Si se quedara el polvo en mi ventana
tendría un río suspenso,
su fotografía en movimiento.

Si el polvo anegara mi ventana,
dibujaría sauces llorando sobre mi pirul muerto.

Si de polvo fuera mi ventana,
yo sería ventana.

Si yo fuera polvo,
sería todo alma.

Una tarde

Un hombre mira
el hastío de las cuatro de la tarde.
Su espalda en un árbol,
el sol en las hojas.

Viento.

Un perro duerme
en su cama de pasto:
señuelo del destino.

El hombre lo observa.

Parece que no pasa nada.

Del estiércol de una vaca
salen escarabajos.

LIBRO TERCERO
PARADOJA DEL SINSENTIDO

LORAMOS LUZ

Ella recuerda y olvida

Cáscaras, huesos de metáfora;
el orfebre del mundo;
un bosque, tus ojos de la mañana;
Dios de rodillas, el centro cayendo;
ella recuerda y olvida.

Cuando pienso veo cáscaras, cuando pienso en ti
veo cáscaras.

Cuando te pienso dormida y pienso
que toco las sábanas,
tibias tus manos, vivos tus sueños;
aves salen de tu cabeza,
vuelan del nido cuando te levantas.

Tu rostro se empapela en mi escritorio,
forma un ataúd de verso con su cadáver
de metáfora.

Mis ojos te conocen, como a tus zapatos mis oídos,
aunque el árbol ya no exista,
siempre hay quien lo escucha caer.

El orfebre del mundo martillea la pentatónica de un suspiro miserable que se extiende a través de la ola sibilal que se sumerge en la caja torácica hasta el estómago para ser digerida, nada más para que su voz no se quede en esta gruta que no se detiene:

ella olvida:

cada recuerdo es una caja donde se ausentan los contenidos;

ella olvida:

nafragios en un océano universal;

ella olvida:

el bosque después del incendio son retoños.

Amarga luz en letras sin sonido

entendida está la oscuridad;

entréguese esta carta a las cuatro de la mañana

a tu vida de imágenes o a tus sueños como video póstumo

o como uno más de tus cabellos incinerados.

Quiero las hojas de tu árbol,

lamentos de rama;

quiero las hojas de tu árbol,

aroma de bosque, aroma en el bosque, aroma sin bosque;

quiero las hojas de tu árbol,

aroma de bosque.

Ojos, tus ojos de madrugada

despiertan al alba en el cielo.

Las olas en mis pestañas,
súplicas de un Dios con fe,
el sueño de un topo;
mis lunas apagadas,
un Dios recordado sin fe,
huesos de metáfora en ataúd de verso:
cáscaras.

El ombligo de mi ombligo, periferia
donde el estómago del corazón talla barrancos.

Una suavidad se endurece y aparecen muertos,
vivos y muertos juntos en una tumba.
Una dureza se suaviza y aparecen flores,
latidos engendrados en el polvo.

Tus últimas palabras de viento de otoño
se congelaron en diciembre,
pero el verano en tu ausencia las derrite
y los ríos entubados de México se dejan oír
cuando ellas caen en el desagüe:
ella recuerda,
¿el regreso es un camino seguro?,

ella olvida:

¿si no se voltea no se sienten las despedidas?,

ella recuerda,

besa la comisura de mis labios, siente mi mejilla de higuera;

ella olvida:

cierro la ventana. El alfabeto no tiene alma y las esencias se van cuando la frase se
extingue.

En el primer y último recuerdo,

último y primer olvido,

soy un corazón que llora en latido estridente,

contigo en suspiro final,

solo, huérfano acabado de nacer,

un alma muerta y resucitada,

llena, muerte de alguien vivo,

vacía, en nacimiento.

Tu primer recuerdo,

tu último olvido:

camino de cangrejo hasta el océano.

Fugaz

Sombra debajo del cenit,
aire solidificado.

Lengua hasta el cráneo.

La memoria,
fotografía de mis muertos,
se conjuga en presente.

Hay pies sin bailarines ni orquesta.

El alma duerme a las doce del día,
tengo atmósfera de helio en mi boca,
miro verbos sin vida.

El sol asincopado a las doce de la tarde.

El atajo

Conozco un atajo que lleva a ninguna parte,
tengo una puerta que sólo es salida,
recorro avenidas de un solo sentido,
soy un momento detenido en el cadalso.

Hay muertes que caen en centímetros de tiempo,
hay en mis ojos horizontes como si fueran pasados,
pestañas llenas,
manos que tiemblan vacías.

Aroma de vacío

El niño que no suena
pide gotas a la lluvia
y el suelo se hace polvo
para que no caigan.

Él quisiera ser cuerpo
para escuchar dolor en su piel,
si no fuera abismo sin paredes.

Nació aroma de vacío,
de una flor sin planta,
y creó el mundo,
y ni él lo recuerda.

Tu rostro

I

En la claridad de tu lágrima;

una vieja ciudad oscura y deshabitada,

una niña con un bastón de preguntas,

respuestas de sabios ciegos,

ciegos que sólo pueden ver su interior

y corren hacia sí mismos,

puedo ver temblar tus ramas en días de viento.

II

En la profundidad de la gruta de tu mirada;

una vieja ciudad en ruinas donde los vestigios moran,

una vida llena de álbumes fotográficos,

estampas hechas de corazones que miran,

miran porque no quieren ver más allá,

allá la piel ajena

es un mapa de rutas vacías

o que se quieren olvidar,

puedo ver la tierra seca en donde un día el sol

dejó que la lluvia cayera.

III

Es tu párpado caído, cascada del tiempo,
noche donde se baña una multitud de voces,
son tus pestañas venas,
sangre de mirada
donde lo pasado son hojas de otoño.

IV

El amor está en tu boca
cuando hablas conmigo
y la comisura de tus labios forma la palabra,
y las arrugas de tu par de gajos de mandarina
son líneas que me recorren a cada segundo.

Y hay esperanza en tu aliento,
y hay virtud en tus dientes,
y la humedad de tu lengua
son nubes que germinan nuestro día a día
como si un día soleado con puerta de arco iris
y rocío de madrugada en el ambiente
fuera tu rostro cuando nos vemos.

Camino sabido

El río corre en su cauce
de camino sabido,
sino de lluvia,
destino de lágrima.

El agua se empoza
en el mar,
en las avenidas,
en una almohada quizás.

Atrás quedan el olor a tierra,
un cielo seco,
y un alma que barre el tiempo.

Sombra

Sombra que esperas
un halo de luz para aparecer,
tuya no es la noche,
pero eres noche del día
en tu contorno de tristeza sin articulaciones.

Eres como la conciencia del buenos días
sin salida en una pesadilla forjada
por los años de donde el amor
en odio cicatriza la herida
que lo había dejado moribundo.

Sombra de mi alma
eres las palabras nunca dichas,
aún la luz de la sinceridad es infame
para que nazca la belleza.

Luz de luna que amamantas los sueños
de sombras en reposo,
no dejes que los faroles las despierten,
no quiero dormir con espectros,
no quiero seguir persiguiendo mentiras.

Ojo cabizbajo

Las manos recargadas en una mesa de existencia,
donde el ojo cabizbajo lame con su mirada los instantes
de tierra hirviendo que traga lluvia,
de cuerpo muerto que busca vida,
como si la estación del frío tiritara ante una cobija.

La luz de la lágrima del corazón se dilata;
mancha del alma por donde se exhiben las estrías,
tempranas hasta que son cicatrices,
tardías hasta que la sangre se muestra sin ahogo;
una carretera que no se repara,
una carretera que se extiende hasta el delirio.

Faltan recuerdos para encontrar la culpa como a un extraño invitado,
faltan olvidos para encontrar la culpa como a un extraño invitado,
falta más vida para encontrar la culpa como a un extraño invitado,
falta la muerte para que alguien encuentre por ti a la culpa como a un extraño
invitado;
sobra la luz dilatada de la vista de la lágrima del corazón para que sobre la culpa.

Ciudad en ruinas

Lluvia de fuego, sudor de mirada en llamas;
polvo de piedra, ciudades hechas de arena;
ojo del brillo, queman los vientos tu brasa;
brillo del ojo, farol que no evita la pena.

Caen las olas del mar como infarto sobre mis pestañas, la
piel de un girasol, la sangre cuando se baña el alma.
Duermen las calles como duerme un perfume en mi pecho,
duermen las nubes como duermen las horas en mi aliento.

Quemada la ciudad mira mi espalda,
la noticia envejece mirando al sol;
llevo un reloj acostado en mi entraña.

Seco mis risas postreras con la noticia envejecida,
en su amate se dibuja el reloj llorando en mi espalda,
una ciudad en ruinas habitada de ayer y mis regresos.

Soliloquio

Día viejo,
duermen los ríos como lagos
cansados de correr en busca del mar.

El minuto se ha cansado de ser minuto
y se duerme en los brazos de una hora acabada

Día viejo,
nueva luna;
de su amor está hecho
el soliloquio del chapulín.

Romeo y Julieta

Corrían la flor y el gusano

con el miedo en los pies.

Ella enterró sus dedos

hasta volverse sangre de la tierra.

Él se inventó alas con sus patas

y aprendió a volar para volverse mariposa.

Seguiremos siendo amantes

una vez por año,

cuando la lluvia te purifique

y el sol maquille el día.

Le dijo el gusano a la flor

antes de que se quedaran sordos,

mudos.

El apilador

En la última caja apilada sobre
un suelo de tiempo mojado, cae
la noche en arrugas del vaho de
un sudor en cansancio.

La mirada ciega de chubasco
se desliza hacia dentro del cráneo
que busca dormir las imágenes
flotantes del día de polvo que ciega la deja.

Los párpados de telón raído,
de humo de fuego que abandona
la ardiente luz como si la muerte
abandonara la vida,
buscan un mar de oleaje subterráneo
con un cielo de colores oníricos donde
las nubes se labran hasta arrancarle
la vida a las semillas ajenas.

Dicen que el apilador murió y él
sólo se cuida de no dormir, pues
teme despertar.

Dije de mí

Robé su nombre al árbol

y dije de mí:

soy árbol.

Todos gritaron

un loco,

y dije de mí,

estoy loco.

Enmudecí y no oigo:

ahora mis raíces también son ramas.

En la esquina

Aquí y hoy,

Nada.

La esquina es un reloj,
mis cigarros manecillas.

Parado espero,
las cenizas.

Hoja perenne

Somos hojas del mar
que crecen en las olas,
pequeñas gotas de hierba
que salpican la arena.

Árbol de fruta salada,
raíz de luna,
nosotros queremos ser perennes
y hoy
Inventamos la lluvia.

Pies al viento

Era tan sencillo corretear lombrices
para asarlas en el cofre de un carro abandonado.
Volar águilas verdes como papalotes
Amarrados a mi dedo índice.

Sentir que mis pies
pisaban el viento.

Poner a pelear dragones y dinosaurios
en un frasco sucio de café
Hasta que se extinguieran del valle abandonado.

Tenía ocho años,
supe que tres más tres eran seis
y que tres menos tres nada eran

Entonces,
Le dije adiós a mis sueños.

Lloramos luz

Hace tanto tiempo que apagaron el sol.

No hay iluminación en las calles

ni calor para nuestros hijos.

Las plantas no hacen fotosíntesis

y tres siglos tiene que no se ve una flor.

Por eso debemos estar tristes,

para llorar luz.

