

**UACM**

Universidad Autónoma  
de la Ciudad de México

*Nada humano me es ajeno*

**LICENCIATURA EN CREACIÓN LITERARIA  
ACADEMIA DE CREACIÓN LITERARIA**

**EIKON  
TIPOLOGÍA DE LA IMAGEN**

**TRABAJO RECEPCIONAL  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN CREACIÓN LITERARIA  
PRESENTA**

**RICARDO ROMERO VALLEJO**

**DIRECTORA  
HILDA ROSINA CONDE ZAMBADA**

**CIUDAD DE MÉXICO  
23 DE NOVIEMBRE DEL 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<sup>©</sup>

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 mis sobrinos*

## Índice

Introducción, 4

Cuna de la imagen, 16

La metáfora contra la imagen poética, 26

Estilo, 60

Tipología de la imagen, 82

Corpus, 92

Pájaro de imágenes, 95

Bibliografía, 124

## INTRODUCCIÓN

*Es mejor presentar una sola imagen en  
toda la vida que producir obras  
voluminosas*

Ezra Loomis Pound

La imagen (del latín *imago*) es la reproducción mental de un objeto, persona o cosa por medio de los sentidos. En lo que se refiere a la literatura, y en particular a la imagen poética, el asunto es más delicado, debido a que pueden estar implícitos emoción, ritmo, tono, métrica, rima, anécdota, figuras retóricas, tema, lenguaje, cultura, contexto, tal como veremos su relación. Por lo tanto, clasificaré la imagen poética considerando el entorno en que se desarrolla. Según el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*,<sup>1</sup> la imagen, por estar en el centro de la creación poética, ha sido objeto de múltiples discusiones, sin que se haya llegado a una definición

---

<sup>1</sup> Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, versión castellana de Joaquín Forradellas, Barcelona, Ariel, 2000, p. 206.

precisa de su naturaleza. La verdadera imagen comunica muchas cosas a la vez y cosas que frecuentemente sería impensable que pudieran decirse de otra manera. Lo que se llama imagen literaria es la introducción de un segundo sentido, ya no literal, sino analógico, simbólico, metafórico en un enunciado. Pero esto será ampliamente desarrollado en el capítulo correspondiente a la metáfora y su estrecha relación con la imagen.

En *Cuna de la imagen*, empezaré por analizar el origen de la imagen en general, desde que se va formando en el pensamiento infantil. Después, en *La metáfora contra la imagen poética*, expongo diversas definiciones sobre la metáfora ofrecidas por Aristóteles y Longino hasta nuestros teóricos literarios y diccionarios poéticos, para demostrar el valor indispensable que tiene la imagen poética cuando se construye una metáfora. En seguida esbozo algunas perspectivas teóricas en *Estilo* por tratarse de una parte fundamental en la concepción de cualquier poética, opiniones literarias que serán apoyadas principalmente entre Pelayo H. Fernández, Edgar Allan Poe, J. Middleton Murry y Gaston Bachelard. De inmediato desarrollo la esencia de mi trabajo recepcional en *Tipología de la imagen*, el

impulso que me llevó a escribirla e intentar aportar algo en favor de la poesía, tal vez también de su enseñanza y su aprendizaje. Después presento el poema titulado *El día trae a la cadera una canasta con esqueletos*, a manera de corpus, con sus respectivos tipos de imágenes al final de cada estrofa. Luego presento a manera de conclusión una poética en verso libre que titulé *Pájaro de imágenes*.

Crecí a dos calles del Océano Pacífico, en las costas del estado de Guerrero; no recuerdo que alguien me dijera que el gigante azul, era llamado mar. Solo escuché su nombre algunas veces y lo repetí: mar. El océano se encargaría del resto, de recordarme su nombre en cada ola que oía antes de dormir, cuando la noche estaba en silencio y el mar no dejaba de decir su nombre. Jean Piaget<sup>2</sup> llegó a la conclusión de que la imagen es un esquema anteriormente acomodado que viene a ponerse al servicio de asimilaciones actuales. Es un significante asequible a la reflexión individual, mientras que el puro signo es siempre social, por eso es que cuando tenemos un pensamiento verbal y conceptual permanece en nosotros una representación visual, el que permite al individuo

---

<sup>2</sup> Jean Piaget, *Ob. cit.*, p. 223.

asimilar por cuenta propia la idea general común a todos y es también por lo que, entre más se remonta uno hacia la primera infancia, más grande es el papel de la representación visual y del pensamiento intuitivo. La imagen es un intermediario indispensable entre la percepción y el concepto representativo, de modo que la asimilación de una imagen es un conocimiento gradual por medio de los cinco sentidos. Años después así escribí mis primeros poemas, despreocupado al principio o inconsciente de las imágenes que conocía desde la infancia. Baudelaire<sup>3</sup> decía que todos los buenos y verdaderos dibujantes dibujan a partir de la imagen escrita en su cerebro, y no según la naturaleza. Yo pensaba que lo más importante era la emoción para hacer poesía, y la imagen llegaría sola; esto puede ser cierto en parte, aunque depende de cada poeta, pues cada uno tiene su manera de escribir de acuerdo al estilo que ha concebido según su búsqueda artística. Ahora estoy seguro de que necesito ambas, imagen y emoción, sin una de ellas estoy en falta, me siento desnudo, sin el atuendo necesario para decir lo que quiero.

Middleton Murry comenta que Coleridge hizo notar cuando

---

<sup>3</sup> Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, trad. Julio Azcoaga, Córdoba, Alción, 2005, p. 40.

escribió, en *Biographia literaria*, que las imágenes, por hermosas que sean, por fielmente copiadas que estén de la naturaleza, y por muy grande que sea la exactitud con que se vean representadas en palabras, no caracterizan por sí mismas al poeta. Se convierten en pruebas de genio original solo en la medida en que son modificadas por una pasión predominante, o por pensamientos asociados o por imágenes despertadas por esa pasión.<sup>4</sup> De la misma forma, existen imágenes sinestésicas: recuerdo que en las misceláneas vendían un refresco de limón que debíamos tomar frío, porque de otro modo sabía *a lo que huele la hormiga*. La imagen de la hormiga era el punto de partida para explicar aquel sabor tan extraño que solo podíamos definir mediante una sensación que evocaba una imagen. Acerca de esto, Bachelard<sup>5</sup> señala que las imágenes visuales son tan nítidas, forman tan naturalmente cuadros que resumen la vida, que tienen el privilegio de una fácil evocación dentro de nuestros recuerdos de infancia. Pero quien quiera penetrar en la zona de la infancia indeterminada, en la infancia a la vez sin nombres propios y

---

<sup>4</sup> J. Middleton Murry, *El estilo literario*, trad. Jorge Hernández Campos, México, FCE, 1975 (Col. Breviarios, No. 46), pp. 43-44.

<sup>5</sup> Gaston Bachelard, *La poética de la ensoñación*, trad. Ida Vitale, México, FCE, 2004, p. 208-209.

sin historia, será sin duda ayudado por la vuelta de los grandes recuerdos vagos, como son los recuerdos de los olores de otros tiempos. Los olores son el primer testimonio de nuestra fusión con el mundo.

Una vez que reconocí el valor que tiene la imagen en la poesía que prefiero, cambié mi manera de leer y de escribir. Tampoco digo que sin emoción o sin imagen mi poesía sea imposible, pero cuando identificaba algunos poemas que solo contenían imágenes, los llamé *poemas de nada*, no porque no sintiera algo al leerlos, sino porque no contaban una historia, casi no contenían emoción o eran muy secos para mi gusto (y esto tampoco es obligatorio). Debo ejemplificar lo anterior con un par de breves poemas, el primero con más emoción que imagen y el segundo con más imagen que emoción, ambos de Ezra Pound:

### **Dum capitolium scandet**

Muchos vendrán detrás de mí  
cantando tan bien como yo, ninguno mejor;  
revelarán el corazón de su verdad  
como yo les he enseñado a revelarlo;  
fruto de mi semilla,  
oh mis hijos innombrables.

Sabed entonces que yo os amé de antemano,  
oradores diáfanos, desnudos al sol, sin ataduras.<sup>6</sup>

En este primer poema es más lo que sentimos que lo que vemos por la ambigüedad de los adjetivos elegidos para calificar a los sustantivos como corazón de verdad, hijos innombrables, oradores diáfanos. Veamos qué sucede con el segundo, donde Pound también nos entrega emoción en el último verso, pero observamos que es una continuación de la imagen que consigue desde el inicio:

### **Abanico para su majestad la emperatriz**

Oh, abanico de seda blanca,  
pálido como la escarcha en un tallo de hierba,  
a ti también te dejan de lado.<sup>7</sup>

En poesía, según Borges,<sup>8</sup> la emoción es suficiente. Si hay emoción, ya es bastante. Por eso llevo a cabo una construcción poética algunas veces apoyado en imágenes. Piaget se pregunta si la imagen mental, es decir el símbolo, como copia o reproducción

---

<sup>6</sup> Ezra Pound, *Disfraces*, trad. Javier Calvo, Madrid, Mondadori, 1999, p. 41.

<sup>7</sup> *Ídem*, p. 47.

<sup>8</sup> Jorge Luis Borges, *Ob. cit.*, p. 128.

interior del objeto ¿no podría ser simplemente un producto de interiorización de la imitación misma? En efecto, se sabe que la imagen no es solo, como se la creyó por mucho tiempo, una mera prolongación de la percepción. Resulta de una construcción, parecida a la que engendra los esquemas de la inteligencia, pero cuyos materiales son prestados a una materia sensible. La imagen mental sigue siendo de orden privado y precisamente porque atañe al individuo solo y no sirve sino para traducir sus experiencias privadas, es por lo que conserva un papel irremplazable al lado de los sistemas de signos colectivos.<sup>9</sup>

En *Pájaro de imágenes*, la poética en verso libre que presento al final de este trabajo, debo decir que ha cambiado mi idea de hacer poesía; me parece que soy más consciente de las imágenes. T. S. Eliot<sup>10</sup> afirmaba que todo poeta, para sobrevivir como escritor después de cumplir veinticinco años, ha de cambiar, ha de buscar nuevas influencias literarias; tendrá diferentes emociones que expresar. Pero ningún poeta, al escribir sobre su poética, debe

---

<sup>9</sup> Jean Piaget, *Ob. cit.*, pp. 96-98.

<sup>10</sup> T. S. Eliot, *Criticar al crítico*, trad. Manuel Rivas Corral, Madrid, Alianza, 1967, pp. 40-236.

esperar conseguir mucho más que explicar, racionalizar, defender o preparar el camino para lo que hace en la práctica. Tal vez piense que está promulgando leyes para toda la poesía; pero lo que tiene que decir y merece que se diga, guarda una relación inmediata con la manera en que escribe o quiere escribir; aunque ello conserve también validez para los poetas que les siguen inmediatamente en el tiempo y les resulte sumamente útil. Aunque casi siempre manda el poema cuándo y dónde empezar, cuándo y dónde terminar, más emoción aquí, ritmo allá, también me pide algunas veces una figura y sus imágenes correspondientes, así como eliminar algún o algunos versos para beneficio del poema. Como dice Valéry, el poeta contempla su obra sobre la página y retoca, aquí y allá, el primer rostro de su poema.<sup>11</sup>

Gracias a esta oportunidad de hablar de mi poética, me doy cuenta de que soy un poeta más ambiguo de lo que pensaba y de que la poesía que más me ha gustado desde siempre es también ambigua, como veremos respecto a la poesía de Octavio Paz, que utilizaré para citar un ejemplo de sus versos con imágenes ambiguas;

---

<sup>11</sup> Paul Valéry, *Ob. cit.*, p. 171.

alguna excepción entre mis preferencias, sería aportada por la poesía de Rabindranath Tagore y Walt Whitman, que tienen imágenes más realistas que ambiguas o ficticias, relacionándolos desde la tipología que muestro adelante. En cuanto a Whitman hallarán en el capítulo *La metáfora contra la imagen poética* unos versos de su poemario *Hojas de hierba*, y de Tagore no tendrán que esperar más, sirvan los siguientes versos del poema 34 como ejemplo de su poemario *El jardinero*, es un poema con imágenes reales, y cabe decir además que no encontré ninguna imagen ficticia en más de 300 poemas suyos.

No te vayas tú, amor mío, sin decírmelo... Toda la noche he estado despierto, y ahora los ojos se me rinden. ¿Te irás, di, mientras duermo? ¡No te vayas tú, amor mío, sin decírmelo!

Me despierta el sobresalto, y tiendo a ti mis manos, ¡y te toco! Y me digo: "¿Es un sueño?" ¡Ay!, ¡si pudiera enredar tus pies en mi corazón y amarrarte a mi pecho!... ¡No te vayas tú, amor mío, sin decírmelo!<sup>12</sup>

Si hay un sistema en mi poesía, es que no respeto el sistema; unas veces porque no puedo y otras veces porque no quiero; es raro

---

<sup>12</sup> Rabindranath Tagore, *Obra escogida*, trad. Zenobia Camprubí de Jiménez y pról. de Agustín Caballero Robledo, Madrid, Aguilar, 1956, p. 135.

un poema mío donde todos los versos estén divididos en estrofas de dos en dos, tres en tres, cuatro en cuatro, etcétera, de principio a fin. Al empezar con dos, es difícil que continúe o que cierre igual; en caso de que esto suceda, el cambio sistemático se da en cuanto a la extensión de cada verso y también respecto a la estructura; así lo veremos en el corpus que consta de 13 estrofas de 3 versos, pero su métrica es libre, está constituida con versos que van desde un bisílabo hasta un bidecasílabo.

Acerca de la concepción de un poema debo decir que el inicio me cuesta mucho trabajo, lo paso pensando en que sea distinto a los otros poemas que he escrito, nunca empiezo con la misma palabra, salvo que sea un artículo, y desde luego jamás con la misma idea, aunque sí me he enfocado en la temática porque es difícil agotarla o evitarla, ¿qué poeta dejará de hablar sobre la muerte, el amor, el desamor, el mar? Además me invade la necesidad de emplear imágenes, porque en ocasiones dicen más que escribir verso tras verso. No me preocupa demasiado el uso de las figuras retóricas o los tropos más que las imágenes que los componen. Mi intención es que valga la pena cada verso del primero al último. Procuro que el

final sea recordado, para eso llevo algunos en mi memoria durante varios días y los oigo, si en algún momento dejan de satisfacerme vuelvo al poema y hago lo que considero necesario, suprimir, cambiar, aumentar.

La emoción marca el ritmo. El lector debe sentir mi dolor y mi dicha. Pienso en el lector al final del poema, cuando corrijo, ojalá que cualquiera lo entienda y sea de su agrado, que se quede con un sabor de boca y de boca del alma. Paso a mi siguiente poema y a mi siguiente libro y a la poesía que vive en todo el mundo.

## CUNA DE LA IMAGEN

*La poesía se muestra en la forma  
modesta del juego. Sin trabas, inventa su  
mundo de imágenes y queda ensimismada  
en el reino de lo imaginario*

Martin Heidegger

En gran medida, mi poesía es imagen. Desde la educación preescolar, y para aprender cualquier idioma o arte, la enseñanza mediante imágenes es imprescindible. Para concebir como poeta y asimilar como lector de poesía una imagen poética, todavía tenemos que retroceder un poco más, justo donde Piaget nos ubica después de sus observaciones sobre la formación del símbolo en el niño, tras estudiar este fenómeno en sus hijos, porque la imagen no es, pues, la prolongación de la percepción como tal, sino de la actividad perceptiva, la cual es una forma elemental de inteligencia que deriva de la inteligencia sensorio-motora característica de los 18 primeros

meses de existencia.<sup>13</sup> De ahí que cobre una trascendencia indiscutible la maravillosa aportación del moravo Comenius, considerado el padre de la pedagogía, quien por órdenes del príncipe Rakoczi, fue el encargado de estructurar el sistema escolar húngaro hacia 1650. Entre muchas reformas integrales que realizó, es demostrativa la invención del abecedario presentada en 1654 dentro del *Orbis sensualium pictus* (Universo figurado de las cosas sensibles), en el que utiliza con finalidades didácticas las imágenes mnemónicas<sup>14</sup> para ilustrar cada letra del abecedario e insertarla de manera muy amena —como apreciamos en esta página, en sentido onomatopéyico—, cumpliendo así con el proceso mental y corporal que más tarde enunciaría Jean Piaget y que Paul Valéry ubica entre lo que llamamos el mundo exterior, lo que llamamos nuestro cuerpo y lo que llamamos nuestro espíritu, y requiere de cierta colaboración de esas tres grandes potencias.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Jean Piaget, *La formación del símbolo en el niño. Imitación, juego y sueño. Imagen y representación*, trad. José Gutiérrez, México, FCE, 1987, p. 105.

<sup>14</sup> Jorge Maza Reducindo, *Lecturas del curso de Cultura Científica y Humanística II*, México, Edere, 2008, pp. 334-335.

<sup>15</sup> Paul Valéry, *Teoría poética y estética*, trad. Carmen Santos, Madrid, Visor, 1998, p. 83.



Páginas 4 y 5 de la primera edición de 1654 (latín-alemán) del *Orbis sensualium pictus*, publicación de Comenius, referentes a la invención del abecedario.

Primero es la imagen, luego la palabra oral, después la palabra escrita. Para ello son necesarias las representaciones interna y externa que surgen de simbolizar, imitar, jugar y soñar, como ha sido

demostrado por la psicología en el niño, debido a que —explica Piaget— se emplea el término de representación en dos sentidos diferentes: en sentido amplio, la representación se confunde con el pensamiento; es decir, con toda inteligencia que se apoya en un sistema de conceptos o esquemas mentales y no simplemente en las percepciones y los movimientos (inteligencia sensorio-motora). En el sentido estricto, se reduce a la imagen mental o al recuerdo-imagen, es decir, a la evocación simbólica de realidades ausentes. Por lo demás, es claro que ambas clases de representaciones, amplias y limitadas, presentan relaciones entre sí: el concepto es un esquema abstracto y la imagen un símbolo concreto, pero, sin llegar a reducir el pensamiento a un sistema de imágenes, se puede decir que todo pensamiento se acompaña de imágenes, puesto que, si pensar consiste en relacionar significaciones, la imagen sería un significante y el concepto un significado,<sup>16</sup> tal como explica Raúl Ávila<sup>17</sup> la concepción del signo lingüístico hecha por Saussure como la asociación de una imagen acústica o significante y una imagen mental o significado, dado que el signo comprende dos partes: la

---

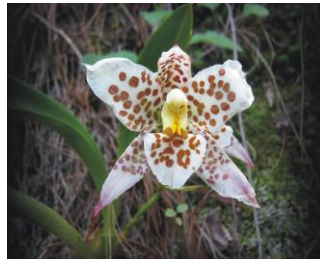
<sup>16</sup> Jean Piaget, *Ob. cit.*, p. 91.

<sup>17</sup> Raúl Ávila, *La lengua y los hablantes*, México, Trillas, 2007, p. 21.

primera, acústica, que se percibe por los sentidos, y la segunda, mental, que se representa gracias a la primera, por ejemplo:

Signo: Orquídea

Significado:



Significante: Orquídea

En las primeras aulas, por ejemplo, nos muestran la ilustración de un pollito en un libro y nos dicen de qué se trata la imagen y nos hacen pronunciar una palabra correspondiente, repetirla y escribirla. En nuestra mente se ha creado un ícono (del griego εἰκών, *eikon*: imagen), de ese modo entra en nuestro mundo iconográfico para siempre. Somos seres humanos cargados de imágenes. Sin embargo, como sentencia Baudrillard,<sup>18</sup> el arte se ha vuelto

---

<sup>18</sup> Jean Baudrillard, *El complot del arte*, trad. Irene Agoff, Buenos Aires, Amorrortu, 2007 (Col. Nómadas), p. 26.

iconoclasta. La iconoclastia moderna ya no consiste en romper las imágenes, sino en fabricarlas. Para la comprensión y aplicación de esto considero que una parte importante ha sido contribuida por el fundador de la lingüística moderna, Ferdinand de Saussure,<sup>19</sup> quien nos mostró un tipo de imagen acústica de carácter psíquico, revelándonos que lo que une el signo lingüístico no es una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica. La imagen acústica no es el sonido material, cosa que asimiló como puramente física, sino su huella psíquica, la representación que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos. Debemos entender esa imagen como sensorial, y si llegamos a llamarla material es solamente en este sentido y por oposición al otro término de la asociación, el concepto, generalmente más abstracto. El carácter psíquico de las imágenes acústicas aparece claramente cuando observamos nuestra lengua materna: sin mover los labios ni la lengua, podemos hablarnos a nosotros mismos o recitarnos mentalmente un poema, porque las palabras de la lengua materna son para nosotros imágenes acústicas, no tenemos la necesidad de pensar en los

---

<sup>19</sup> Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, trad., pról. y n. de Amado Alonso, Buenos Aires, Losada, 1945, pp. 91-92.

fonemas de que están compuestas. Este término, que implica una idea de acción vocal, no puede convenir más que a las palabras habladas, a la realización de la imagen interior en el discurso. Hablando de sonidos y sílabas de una palabra, evitaremos el equívoco, siempre y cuando recordemos de que se trata de la imagen acústica, tal como vemos en la siguiente reproducción de una imagen, según elementos lingüísticos desarrollados por Saussure:



La imagen acústica involucra una determinada musicalidad y esto es precisamente el elemento que Eugenio Montale<sup>20</sup> subraya en cuanto se refiere a la concepción establecida sobre las imágenes; durante su discurso pronunciado en la Academia Sueca, en la recepción del Premio Nobel de Literatura en 1975, dijo que en las primeras sagas de los Nibelungos y luego en las romanzas, la verdadera materia de la poesía era aún el sonido; pero no tardaría en surgir, con los poetas provenzales, una poesía dirigida a los ojos. Poco a poco la poesía se tornaría visual porque traza imágenes, pero también musical: así reúne dos artes en una. Del mismo modo, Roland Barthes<sup>21</sup> observa que en la imagen el objeto se entrega en bloque y la vista tiene la certeza de ello, al contrario del texto o de otras percepciones que dan el objeto de manera borrosa, discutible, y son capaces de incitar de esta manera a desconfiar de lo que uno cree ver. A veces es innecesario hablar para referirnos a algún objeto, es suficiente con dibujar la forma del objeto con nuestras manos para hacernos entender. Por ejemplo, los mimos se ganan la

---

<sup>20</sup> Eugenio Montale, *Sobre la poesía*, sel., trad. y n. Guillermo Fernández, México, UNAM, 2000 (Col. Poemas y Ensayos), p. 12.

<sup>21</sup> Roland Barthes, *La cámara lúcida*, trad. Joaquim Sala-Sanahuja, Barcelona, Paidós, 1989, p. 161.

vida de esa manera, su trabajo es pura representación de la vida. En muchas otras ocasiones, las imágenes están frente a nosotros desde que tenemos memoria y automáticamente nos creamos un concepto de ellas, llamándolas por su nombre, tocándolas, señalándolas.

Ducrot y Todorov<sup>22</sup> dicen que la ficción se vale, en gran medida, de las propiedades representativas de las palabras, y uno de sus ideales fue durante mucho tiempo el grado superior de evocación; de allí la costumbre de hablar de literatura en términos de atmósfera, acción, acontecimientos, etcétera, y afirman que los estoicos ya habían registrado esas oposiciones al distinguir tres relaciones de la parte perceptible del signo: con la cosa real (denotación), con la imagen psíquica (representación) y con lo decible (significación).

Es preciso apuntar que la imagen poética también puede ser solo uno de los elementos en un poema —cuando hay imagen—, y con esto me refiero a que existen poemas sin imágenes y que la imagen no lo es todo, pero cuando un poeta la utiliza adquiere

---

<sup>22</sup> Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, trad. Enrique Pezonni, Madrid, Siglo XXI, 1986, p. 124.

importancia. Según Piaget,<sup>23</sup> se trata de utilizarla como una manera de expresarse en su entorno sin otro objetivo específico más que el puramente comunicativo desde su formación mental hasta su aplicación en cualquier ámbito, quien emplea una imagen reproduce y prolonga lo real, lo ficticio y lo ambiguo a través del pensamiento y de las ideas, pues el símbolo imaginativo es un medio de expresión y de extensión.

---

<sup>23</sup> Jean Piaget, *Ob. cit.*, p. 180.

## LA METÁFORA CONTRA LA IMAGEN POÉTICA

*El hombre es mudo, es la imagen la que habla. Porque es evidente que la imagen sola puede sostenerse al mismo paso que la naturaleza*

Boris Pasternak

En el momento de presentar un sentido nuevo en la aplicación de una metáfora, según Aristóteles,<sup>24</sup> queda suplantado el sentido anterior, gracias a que se trata de la transposición del nombre de una cosa a otra, transposición que se hace del género a la especie, de la especie al género, de la especie a la especie o siguiendo una relación analógica. La metáfora está clasificada por la tradición retórica como un tropo de dicción. Según Piaget,<sup>25</sup> una metáfora es un símbolo porque entre la imagen empleada y el objeto al que se refiere existe una conexión, no impuesta por convención social sino

---

<sup>24</sup> Aristóteles, *Poética*, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, s.f., p. 33.

<sup>25</sup> Jean Piaget, *Ob. cit.*, p. 232.

directamente sentida por el pensamiento individual. Ezra Pound<sup>26</sup> cita a Aristóteles en cuanto a esta figura, nos dice que el uso adecuado de la metáfora, cuando logra ser la rápida percepción de relaciones, es la verdadera marca del genio. Esa abundancia, esa prontitud en la formación de figuras nos indica que la mente es llevada por la imaginación emotiva. Homero nos aclarará el panorama con una de aquellas metáforas kilométricas que acostumbraba, antes de continuar adentrándonos en nuestro simbólico camino; a continuación, a medio combate entre argivos y troyanos en la muralla del canto XII de *La Ilíada*, la figura prometida:

Cuan espesos caen los copos de nieve  
cuando en un día de invierno Zeus decide nevar,  
mostrando sus armas a los hombres;  
y adormeciendo los vientos,  
nieva incesantemente hasta que cubre las cimas  
y los riscos de los montes más altos,  
las praderas cubiertas de loto  
y los fértiles campos cultivados por el hombre;  
y la nieve se extiende por los puertos y playas del espumoso  
mar,  
y únicamente la detienen las olas,  
pues todo lo restante queda cubierto  
cuando arrecia la nevada de Zeus:

---

<sup>26</sup> Ezra Pound, *El arte de la poesía*, trad. José Vázquez Amaral, México, Joaquín Mortiz, 1983, pp. 40-41.

así, tan espesas, volaban las piedras por ambos lados,  
 las unas hacia los troyanos  
 y las otras de éstos a los aqueos,  
 y el estrépito se elevaba sobre todo el muro.<sup>27</sup>

El adverbio de cantidad *cuan*, tan poco usado en nuestras metáforas, ha sido sustituido en la actualidad por el adverbio de modo *como*; es decir, el uso es el mismo, digamos que es el pretexto para iniciar la construcción de la figura. Cuatro versos antes del final, Homero emplea el adverbio de modo *así* para denotar la comparación; hoy se utilizaría de esta manera pero se invertirían los adverbios y el esquema: *así, tan espesas, volaban las piedras por ambos lados... como espesos caen los copos de nieve...*

Sin duda, Colin Murray Turbayne,<sup>28</sup> es uno de los autores que más ha entendido el empleo de la metáfora y ha sabido ampliar su definición en los distintos sentidos en que se la requiere desde que lo hiciera Aristóteles; su punto de partida es el vínculo entre los sentidos literal y figurado que aquella aporta para desglosar sus componentes, y deja todavía más claro que el uso de la metáfora

---

<sup>27</sup> Homero, *La Ilíada*, trad. Luis Segalá y Estalella, México, Cumbre, 1979, p. 187.

<sup>28</sup> Colin Murray Turbayne, *El mito de la metáfora*, trad. Celia Paschero, México, FCE, 1982, pp. 26-131.

implica la suposición de que algo es cuando no lo es. Solo a veces determinado autor puede revelarnos que dicha suposición está implícita. El empleo de la metáfora implica tanto la conciencia de la dualidad de sentido, así como la simulación de que los dos sentidos diferentes son uno solo. Nos da dos ideas como si fueran una. También para Turbayne la invención de una metáfora llena de poder ilustrativo es el logro de un genio, como vimos que lo pensó Pound. Crear una metáfora significa crear en la negación de las antiguas asociaciones, es decir, a las cosas que constantemente han marchado juntas, las cosas ya clasificadas, y aceptando las nuevas asociaciones; pero es preciso reconocer que también es un triunfo interpretar una metáfora oculta, que se ha convertido en parte de la manera tradicional de clasificar los hechos, ya que también esto supone destruir antiguas asociaciones; algo parecido pensaban los poetas del siglo de oro, pues para ellos, cuanto más trabajo tuvieran sus lectores en interpretar sus metáforas ocultas, mayor sería el placer adquirido al conseguirlo. Las cosas que piensa la gente — según Turbayne— no están presentes en el pensamiento; pero sí lo están las palabras y determinadas imágenes, y a veces, únicamente

las palabras. Las metáforas constituyen un claro ejemplo de la impostura o engaño de las palabras, en el sentido de que se utilizan para decir algo distinto de lo que se pronuncia, sin embargo, lo dicho queda mejor explicado, aunque suene paradójico. Digamos que presentarse encubierta es parte de la condición metafórica. Cuando creamos o usamos una metáfora, estamos señalando una simple comparación entre dos cosas muy diferentes, o bien, indicando una comparación inventada por nosotros, pero no lo decimos: hablamos como si realmente fueran la misma cosa. El receptor es el que tiene que ver a través del disfraz, pues las metáforas se presentan con sus elementos ocultos; la prueba radica en que hemos sido engañados por las palabras cuando interpretamos una metáfora en sentido literal, pues siempre consta de más de un sentido y jamás se trata únicamente de un sentido literal. Una buena metáfora a veces nos permite aprender más, no solo acerca de la naturaleza de la cosa ilustrada, sino de la índole de su significación literal. Una mala metáfora crea confusión, malas o equivocadas interpretaciones y diferentes asimilaciones. Una buena metáfora es también una cosa engañosa. Una vez comprendida y aceptada, vemos la cosa ilustrada

a través de nuevos anteojos que, cuando se los ha usado por un rato, ya luego son difíciles de quitar. Por ejemplo, como receptores de noticias, escucharemos en los medios informativos el empleo de la metáfora *El muro de la vergüenza*, refiriéndose al muro que las autoridades estadounidenses han pensado construir en la frontera norte mexicana, hasta que haya una metáfora que nos ilustre de una manera más acertada o más precisa su significado, porque esta creación figurativa ha sido popularmente comprendida y aceptada.

J. Middleton Murry<sup>29</sup> asegura que en realidad es imposible utilizar una metáfora nada más para adornar una expresión, porque él percibe la metáfora como la expresión única de la perspectiva individual de un escritor. Longino<sup>30</sup> señala que las figuras son una parte clave de la retórica para crear un estilo original, un estilo sublime; siempre y cuando esto sea sometido a las distintas reglas a que él mismo se ha adherido. De acuerdo con este autor, el empleo de las figuras debe ser oportuno y natural, y debe agregar información, sin caer en algún tipo de redundancia; tampoco es

---

<sup>29</sup> J. Middleton Murry, *Ob. cit.*, p. 18.

<sup>30</sup> Longino, *De lo sublime*, trad., pról. y n. Francisco de P. Samaranch, Buenos Aires, Aguilar, 1980, pp. 44-151.

válida la suma de figuras para no crear confusión en el lector. Si las figuras son elaboradas de manera conveniente, pueden ser una parte importante de lo sublime, mientras se oculten para no notarse o se perciban dentro de su misma naturaleza para conservar la armonía. Agrega que el arte es perfecto en el momento en que parece ser la naturaleza, pues la naturaleza ha cumplido su misión cuando encierra el arte sin que ello se advierta. Los tropos modifican el estilo en un texto. Si la composición, el orden, la coherencia y la cohesión son eficaces, es muy probable que estemos ante un autor original. Por lo demás, como veremos adelante con Pelayo H. Fernández,<sup>31</sup> ser original es fácil cuando escribimos con emoción de nosotros mismos, tenemos nuestro propio universo y aportamos imágenes mediante figuras, conscientes de nuestros predecesores; al principio, los imitamos, después intentamos superarlos, no mediante un robo o un plagio, sino como advierte el mismo Longino, con una impronta de las buenas costumbres que ejemplifican las obras artísticas y que nos marca para la creación de obra propia.<sup>32</sup> También auxilia en buena medida la audacia del lenguaje, que es un desenlace normal

---

<sup>31</sup> Pelayo H. Fernández, *Estilística*, Madrid, José Porrúa Turanzas, s.f., p. 113.

<sup>32</sup> Longino, *Ob. cit.*, p. 85.

del trabajo creativo literario y es una especie de panacea en las acciones y emociones que son capaces de aproximarnos al éxtasis, algo similar a crear inspirado por la musa, lo contrario que sucede al abreviar porque rebaja la sublimidad y la extensión. Tal audacia del lenguaje es inconcebible si no agregamos imágenes al uso del tropo, según la lista de consejos y advertencias de Longino.

Montale<sup>33</sup> asegura que siempre habrá una diferencia entre el poeta que elimina cualquier nexo en una cadena de metáforas y el poeta que quiere decir y explicarlo todo; pero nunca faltará en las diversas operaciones el empleo de la razón. Sin embargo, los tropos y las figuras retóricas están limitados por su construcción; caso contrario a la elaboración o visualización de imágenes, donde el límite, si lo hay, reside en el lector o en el espectador que pueda imaginar más allá de lo que la imagen está aportándole o sea capaz de olvidarla. Paul Valéry<sup>34</sup> se preguntaba qué otra cosa sería una metáfora sino una suerte de pirueta de la idea cuyas diversas imágenes o diversos nombres se unían. También se cuestionaba si todas esas figuras de las que se servía como poeta y los medios que

---

<sup>33</sup> E. Montale, *Ob. cit.*, p. 337.

<sup>34</sup> Paul Valéry, *Ob. cit.*, p. 188.

componen un poema, como las rimas, las inversiones, las antítesis, qué serían sino los usos de todas las posibilidades del lenguaje, que lo separaban a él y a los demás poetas del mundo práctico para formarse, ellos también, su universo particular, concebido por él como un lugar privilegiado de la danza espiritual. Además es posible que el receptor de las imágenes, a primera vista, no las asimile en el momento. Esto se debe a que, según Gaston Bachelard,<sup>35</sup> las grandes imágenes tienen a la vez una historia y una prehistoria; son siempre a un tiempo recuerdo y leyenda. Este poeta-filósofo del lenguaje veía imposible vivir la imagen en primera instancia desde el momento en que se recibe, porque toda imagen grande tiene un fondo onírico insondable y sobre ese fondo el pasado personal pone sus colores peculiares; por lo tanto, ya está muy avanzado el curso de la vida cuando se venera realmente una imagen y descubre sus raíces más allá de la historia fijada en la memoria. Pensaba que en el reino de la imaginación absoluta se es joven muy tarde. Asimismo, la imagen está viva mientras pueda pensarse en ella; es decir, que quizá muera con el pensamiento si es que no alcanza a transmitirse.

---

<sup>35</sup> Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, trad. Ernestina de Champourcín, México, FCE, 2005, p. 64.

Cuando la imagen es nueva, continúa Bachelard, el mundo es nuevo. La imagen no está bajo el dominio de las cosas, ni tampoco bajo el empuje del subconsciente: flota, vuela, inmensa, en la atmósfera de libertad de un gran poema.

Así llegamos con Borges<sup>36</sup> a dos principales conclusiones. La primera es, por supuesto, que aunque existan cientos, y desde luego, miles de metáforas por descubrir, todas podrían remitirse a unos pocos modelos elementales. Pero esto no tiene por qué inquietarnos, pues cada metáfora es diferente: cada vez que usamos el modelo, las variaciones son distintas. Antes de abordar la segunda conclusión, quiero remitirnos a un modelo elemental, sin duda una de las primeras comparaciones y una de las últimas mientras haya poesía, la mujer y la flor, en un poema mío inédito titulado *La flor más bella*:

Olvídate de llevarme flores  
cuando muera

Sabes que de algún modo  
terminaré en el mar

---

<sup>36</sup> Jorge Luis Borges, *Arte poética*, trad. Justo Navarro, Barcelona, Crítica, 2000, p. 58.

Así que un ocaso cualquiera  
desnuda métete a nadar

Te prometo que en cielo mar y tierra  
que yo sepa que haya recibido un muerto  
la flor más bella tú serás

La segunda conclusión es que existen metáforas que no podemos remitir a modelos definidos. Las metáforas no exigen ser creídas, lo que verdaderamente importa es que respondan a la emoción del escritor. Para Borges, con eso es suficiente, su inclinación por la metáfora lo llevó a estudiar inglés antiguo; había leído en Lugones que todas las palabras eran propiamente metáforas y que éstas se habían convertido en el elemento esencial de la literatura, y aceptó que aquella idea podía ser cierta, así como también es verdad que, para comprender la mayoría de las palabras, hemos de olvidar el hecho de que sean metáforas;<sup>37</sup> por eso al pensar que nada hay nuevo bajo el sol, seguimos cautivándonos después de siglos de literatura por el trato que imprime cada autor a sus letras —por lo tanto, sí hay (siempre hay) algo nuevo bajo el sol—, valiéndose del estilo, asunto que trato en el capítulo siguiente.

---

<sup>37</sup> Jorge Luis Borges, *Ob. cit.*, p. 116-128.

Antes es preciso revisar la composición del tropo, ya que éste es una figura que interviene directamente en el significado de las expresiones, por lo que afecta el nivel semántico de la lengua — según lo define Helena Beristáin—,<sup>38</sup> gracias a que comprende palabras (tropos de dicción: metáfora, metonimia, hipálage, oxímoron o sinécdoque); y porque comprende oraciones (tropos de pensamiento: antítesis, paradoja, hipérbole, o lítote). La relación que existe entre ambas clases de tropos es que su significado sufre modificaciones respecto a los elementos (semejantes y desemejantes) que componen o comparten las figuras retóricas presentadas a continuación.

## TROPOS DE DICCIÓN

### ***Metáfora***

Helena Beristáin explica que la metáfora ha sido vista como una comparación abreviada, como una elipsis, como una analogía o una

---

<sup>38</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2008, pp. 495-496.

sustitución, o bien como un fenómeno de yuxtaposición o fusión; también ha sido considerada un fenómeno de transferencia o traslación de sentido; es decir, una expresión que significa algo distinto de lo que dice o se piensa como un mecanismo de interacción semántica.<sup>39</sup> Por ejemplo, en el poema *El viejo y el sol* de Vicente Aleixandre, encontramos los dos tipos de metáfora, en presencia y en ausencia:<sup>40</sup>

Como una roca que en el torrente devastador se va  
dulcemente desmoronando,  
rindiéndose a un amor sonorísimo,  
así, en aquel silencio, el viejo se iba lentamente  
anulando, lentamente entregando.<sup>41</sup>

Hay metáfora en presencia porque posibilita la unión de dos imágenes en una comparación que de manera independiente pertenecen a otra naturaleza, como una roca que se desmorona comparada (mediante el adverbio *así*) a un viejo que muere lentamente.

---

<sup>39</sup> Helena Beristáin, *Ob. cit.*, pp. 312-313.

<sup>40</sup> Helena Beristáin, *Ob. cit.*, p. 315.

<sup>41</sup> Vicente Aleixandre, *Noche cerrada*, Madrid, Unidad editorial, 1998, p. 39.

La metáfora en ausencia, en contraste de la precedente que está entre la comparación y la metáfora es, según la retórica tradicional, la verdadera metáfora, porque al entregar el nuevo sentido éste ya está sustituyendo al anterior, como vimos *en aquel silencio* sustituyendo la muerte del viejo. En el mismo poema hay otras metáforas en ausencia similares, referentes al sol (la muerte) que un par de veces muerde (mata) al viejo con suavidad y amor:

Se apoyaba en el tronco, y el sol se le acercaba primero,  
le mordía suavemente los pies...

Y yo veía el poderoso sol lentamente morderle con  
mucho amor y adormirle...<sup>42</sup>

Como aparece en la última estrofa del poema *No sabemos despedirnos* de la reina de la poesía rusa, Anna Ajmátova:

O nos sentamos en la nieve apisonada  
del cementerio, respirando tranquilos,  
mientras con tu bastón dibujas el palacio  
donde viviremos los dos para siempre.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> *Ídem.*

<sup>43</sup> Anna Ajmátova, *Antología*, Barcelona, Plaza y Janés, 1984, p. 101.

Donde en el tercer verso vemos que *el palacio* se refiere a la tumba dibujada en la nieve del propio cementerio, con esto entra a otro campo semántico.

Patrice Pavis da otra definición en su diccionario teatral, dado que la investigación sobre los signos lingüísticos considera el volumen escénico como material significativo que puede ser elaborado por una serie de imágenes conscientes o inconscientes, metáfora y metonimia (que veremos a continuación) son las dos figuras principales a partir de las cuales se realizará el estudio de la manera en que los sentidos inconscientes asimilan información.<sup>44</sup>

### ***Metonimia***

En la metonimia se sustituye un término por otro, y la relación que puede darse entre ambos se consigue mediante tres maneras: de la causa por el efecto (causal); del continente por el contenido (en

---

<sup>44</sup> Patrice Pavis, Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología, trad. Fernando de Toro, Barcelona, Paidós, 1996, p. 427.

cuanto al espacio); con base en una convención cultural (espacio y tiempo).<sup>45</sup>

El *Diccionario de retórica...*,<sup>46</sup> dice que mientras en la metáfora la relación entre los dos términos emparejados es sintagmática externa (es decir, que los dos términos pertenecen a campos semánticos distintos, como sucede con cabellos y oro), en la metonimia la relación es sintagmática intrínseca (del mismo grupo de palabras).

Un par de sustituciones de un término por otro, con base en una convención cultural, son ofrecidas por Leopardi en el poema *Angelo Mai*, quien fuera sacerdote, jesuita, historiador y humanista:

Ítalo audaz, ¿es que jamás te cansas  
de despertar de las tumbas  
a nuestros padres?<sup>47</sup>

En el tercer verso están sustituidos por nuestros padres los autores grecolatinos Petrarca, Sorón, Ariosto, Tasso y Alfieri. En el mismo poema, tres estrofas antes del final, está sustituido el laurel

---

<sup>45</sup> Helena Beristáin, *Ob. cit.*, p. 327.

<sup>46</sup> Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Ob. cit.*, p. 262.

<sup>47</sup> Giacomo Leopardi, *Los cantos*, Barcelona, Ediciones 29, 1978, p. 37.

por lo que representa, la victoria, la gloria:

¿O quién,  
si más aprecia el cálculo que la poesía,  
te ofrecería el laurel otra vez?<sup>48</sup>

### ***Hipálage***

Este tropo de dicción consiste en la unión de palabras que no se ordenarían en sentido sintáctico y en que las palabras empleadas pertenecen a campos semánticos diferentes. Para crear una hipálage, es necesario alterar gramatical y semánticamente el uso del adjetivo y el sustantivo, gracias a que el primero no concuerda gramaticalmente ni por su significado literal (sino por uno metafórico) con el segundo, aunque sea inmediato, sino con otro, u otros, ubicados en el mismo contexto,<sup>49</sup> como sucede a continuación en un fragmento extraído del poema *150.000.000* de Vladimir Maiakovski:

Nos asfixiamos de tanto viento y polvo,  
retorciéndonos en los raíles por estepas hambrientas.

---

<sup>48</sup> *Ídem*, p. 42.

<sup>49</sup> Helena Beristáin, *Ob. cit.*, p. 255.

Por dóciles kilómetros sin empedrar,  
 estamos hartos de arrastrarnos tras los presidiarios.  
 Queremos saturarnos de asfalto,  
 Ceder bajo el peso del expreso.  
 ¡Levantáos!  
     ¡Basta de dormir  
 carreteras mecidas por el polvo!  
 ¡Vamooos!<sup>50</sup>

En el tercer verso, Maiakovski atribuye el adjetivo dóciles al sustantivo kilómetros, en lugar de emplearlo en el verso siguiente, porque sería lo correcto en cuanto se refiere a semántica. Sucede lo mismo en el penúltimo verso, donde atribuye el adjetivo mecidas al sustantivo carreteras, dado que la semántica indica que dicho adjetivo pertenece a los versos anteriores.

Una definición parecida y un tanto más concisa, expresa que la hipálage es una figura sintáctica y semántica que consiste en aportar a un objeto el acto o la idea que concuerda con otro objeto cercano,<sup>51</sup> un par de ejemplos aparecen en la primera estrofa del poema *Himno entre ruinas* de Octavio Paz:

---

<sup>50</sup> Vladimir Maiakovski, *Poemas*, trad. Alexis Nogetz, Barcelona, Ediciones 29, 2002, p. 40.

<sup>51</sup> Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Ob. cit.*, p. 197.

Coronado de sí el día extiende sus plumas.  
 ¡Alto grito amarillo,  
 caliente surtidor en el centro de un cielo  
 imparcial y benéfico!  
 Las apariencias son hermosas en ésta su verdad momentánea.  
 El mar trepa la costa,  
 se afianza entre las peñas, araña deslumbrante;  
 la herida cárdena del monte resplandece;  
 un puñado de cabras es un rebaño de piedras;  
 el sol pone su huevo de oro y se derrama sobre el mar.<sup>52</sup>

En los versos segundo y penúltimo está clara la atribución del adjetivo a un sustantivo que concuerda con otros cercanos: alto y amarillo al grito, y la inversión del puñado y el rebaño con las piedras y las cabras.

### ***Oxímoron***

En esencia, este tropo es la articulación sintáctica de dos antónimos, el resultado puede parecer ilógico e incluso irónico, por lo que también se ha dicho que es a la vez una especie de paradoja y una especie de antítesis abreviada que sirve de base. Por lo general están involucradas dos palabras o dos frases; para crear una figura

---

<sup>52</sup> Octavio Paz, *La estación violenta*, México, Planeta/CONACULTA, 2002, p. 9.

de esta naturaleza es necesario ponerlas contiguas o próximas, a pesar de que una de ellas parezca excluir a la otra por su lógica, como hemos apuntado antes. Normalmente se utiliza mediante un sustantivo y un adjetivo que se relacionan en un contexto abstracto.<sup>53</sup> Se relaciona con la antítesis porque los significados de las palabras empleadas se contraponen, y con la paradoja porque en apariencia lo absurdo de la contigüidad sintáctica de las ideas son literalmente incompatibles por su contradicción. Así podemos verlo en el título de una novela de Dostoievski: *Noches blancas*, donde el adjetivo blancas posterior al sustantivo noches, genera el oxímoron, puesto que la cualidad de las noches es lo opuesto, es decir, unos antónimos como negras, oscuras, etcétera. Un tipo de oxímoron muy empleado en toda literatura es el que se relaciona con la vida y la muerte, y según Jakobson,<sup>54</sup> se remonta a la tradición medieval (muerte vital, por ejemplo). Además no exige recurrir al referente o al contexto para comprender que las palabras son disímiles.

---

<sup>53</sup> Helena Beristáin, *Ob. cit.*, p. 374.

<sup>54</sup> Roman Jakobson, *Ensayos de poética*, trad. Juan Almela, México, FCE, 1986, p. 244.

Marchese y Forradellas añaden que el oxímoron se puede crear también a través de la rima, colocando conceptos contrarios en cuanto a su relación:<sup>55</sup>

En mitad del camino de la vida  
me hallé en el medio de una selva oscura  
después de dar mi senda por perdida.

¡Ah, cuánto el descubrir es cosa dura  
esta selva salvaje, áspera y fuerte  
que en el alma renueva la amargura!<sup>56</sup>

En estos dos primeros tercetos dantescos, notamos que el sustantivo vida y el adjetivo perdida riman, pero en cuanto a su relación son contrarios, pues el sustantivo se refiere a la edad del poeta al iniciar la creación de *La divina comedia* y el adjetivo al exilio de Dante de la selva oscura —Florencia, sumida en un desorden político y moral—, que a su vez encadena esta rima y la entrelaza con la siguiente estrofa y los otros dos adjetivos dura y amargura.

Tristan Tzara, en el poema *Cae la nieve*, ofrece dicha articulación sintáctica de dos antónimos:

---

<sup>55</sup> Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Ob. cit.*, p. 304.

<sup>56</sup> Dante Alighieri, *La divina comedia*, trad. Cayetano Rosell, n. de Narciso Bruzzi Costas, México, Cumbre, 1979, p. 3.

No verán el fuego gélido que se desboca  
amenazando con llevarlo todo  
gira en la frialdad el color arena<sup>57</sup>

El oxímoron se da al calificar de gélido al fuego, adjetivo que parece ilógico, pues la naturaleza del fuego es exactamente lo opuesto, o sea lo caliente. Sucede lo mismo en el poema *El niño más viejo* del poeta yugoslavo-estadounidense Charles Simic:

Oh, niño tan viejo, Prometeo  
De algún helado fuego que ni siquiera puedes nombrar  
Por el que purgas una lenta condena  
Con el terror de esa polilla haciéndote compañía.<sup>58</sup>

Además del helado fuego que explicamos, por las mismas razones sintácticas está el oxímoron desde el mismo título y en el primer verso: *Oh, niño tan viejo...*

---

<sup>57</sup> Tristan Tzara, *Poesía*, trad. Ahmed el-Boab, México, Letras vivas, 2006, p. 17.

<sup>58</sup> Charles Simic, *Una boda en el infierno*, trad. y pról. Rafael Vargas, México, Breve Fondo Editorial, 1996, p. 40.

## ***Sinécdoque***

Pueden contarse dos clases de sinécdoque con base en la relación que guarda un todo y sus partes: la sinécdoque generalizante, que es deductiva, y la sinécdoque particularizante, que es inductiva. Como su nombre lo indica, en la primera se produce una deducción: por medio de lo general, manifiesta lo particular; por medio del todo, la parte; por medio de lo más, lo menos; por medio del género, la especie; por medio de lo amplio, lo reducido.<sup>59</sup> En la segunda, se produce lo contrario a la anterior, es decir, se emplea una inducción, donde lo amplio es formulado por lo reducido; por medio de lo particular se formula lo general; por medio de la parte, el todo; por medio de lo menos, lo más; por medio de la especie, el género; por medio del singular, el plural.<sup>60</sup>

Hace poco más de un siglo y medio, Walt Whitman publicó una parte de *Hojas de hierba*, donde incluyó *Canto de mí mismo*, en el que encontramos en la última estrofa del quinto poema, sinécdoques deductivas e inductivas:

---

<sup>59</sup> Helena Beristáin, *Ob. cit.*, p. 474.

<sup>60</sup> *Ídem.*

Velozmente eleváronse y me rodearon la paz y el  
 conocimiento que rebasan a todas las disputas de la tierra,  
 Y sé que la mano de Dios es la promesa de la mía,  
 Y sé que el espíritu de Dios es hermano del mío,  
 Y sé que todos los hombres que han existido son también  
 mis hermanos; y las mujeres, mis hermanas y amantes,  
 Y que el amor es el sostén de la creación,  
 Y que son innumerables las hojas rígidas o lánguidas de  
 los campos,  
 Y las hormigas morenas en sus pequeños pozos bajo las  
 hojas,  
 Y las costras mohosas del seto, las piedras hacinadas, el  
 saúco, el verbasco y la cizaña.<sup>61</sup>

En los tres primeros versos tenemos sinécdoques  
 generalizantes o deductivas, que mediante un todo están expresando  
 una parte: mediante la paz y el conocimiento se pronuncia por  
 encima de toda disputa terrena; mediante la mano y el espíritu de  
 Dios se pronuncia por su propia palabra y su espiritualidad. Y en los  
 versos siguientes tenemos sinécdoques particularizantes o  
 inductivas, que mediante lo particular se expresa lo general:  
 mediante los hombres y las mujeres se pronuncia por toda la  
 humanidad; mediante el amor se pronuncia por toda emoción;

---

<sup>61</sup> Walt Whitman, *Hojas de hierba*, Versión de Francisco Alexander, Barcelona, Novaro, 1974, p. 118.

mediante hojas, hormigas, costras, piedras, se pronuncia por toda la naturaleza.

Buena parte de la poesía de Whitman tiene estas características, podemos decir que su obra es en sí la gran sinécdoque de la literatura, siempre cantó a sí mismo como parte de un todo y como un todo de una parte, de una gota, de una piedra, de una ola, de un astro, de lo heterogéneo y de lo homogéneo, de lo finito y de lo infinito.

## TROPOS DE PENSAMIENTO

### ***Antítesis***

En la antítesis las ideas aparecen contrapuestas a otras; asimismo las cualidades, objetos, situaciones, y es muy frecuente que suceda mediante elementos abstractos que contienen ciertas afinidades. En el oxímoron y en la paradoja, por ejemplo, existen oposiciones semánticas entre elementos tales como el adjetivo o el sustantivo como apreciamos con anterioridad, y en la antítesis la contradicción

no se produce, por esto puede decirse que es un tropo que contiene coherencia, al contrario de aquellos, además de coordinación y subordinación. La creación de esta figura se lleva a cabo con antónimos.<sup>62</sup> Escribe en el poema *Tiempo gris*, Rainer Maria Rilke:

Todas las casas se iluminan.  
Claro y solemne suena  
el ángelus de la tarde.  
Los ancianos contemplan el cielo  
y los niños se sienten poderosos.<sup>63</sup>

Los elementos antitéticos en común son las personas, ancianos y niños, y al mismo tiempo se encuentran en situaciones opuestas, los primeros al final de la vida y los segundos al principio; me parece muy acertada esta antítesis por Rilke, en particular porque los niños se sienten poderosos y los percibo iluminados como las casas, y respecto a los ancianos que contemplan el cielo percibo que lo solemne es para ellos. Es grandioso. Tenemos luz, solemnidad, ancianos, niños, contemplación y poder.

---

<sup>62</sup> Helena Beristáin, *Ob. cit.*, p. 55.

<sup>63</sup> Rainer Maria Rilke, *Antología poética*, Sel. y pról. Nuria Parés, México, Oasis, 1964, p. 27.

En el poema *Siete días para la eternidad*, de Odysseas Elytis, leemos:

Martes.- Éxodo de números. Lucha del 1 con el 9 en una costa desolada, cubierta de guijarros negros, algas amontonadas, grandes osamentas de bestias sobre las rocas.<sup>64</sup>

Donde la *Lucha del 1 con el 9*, simboliza el principio y el fin de una década.

En *Soneto a causa del tercer viaje a Palestina*, poema de Carlos Pellicer, vemos dos contraposiciones de ideas en el primer verso del primer terceto:

La cuna y el sepulcro. Piedra y cielo.  
Paisajes de Israel. La sed fecunda  
la Samaria de piedra. Y desde el vuelo<sup>65</sup>

Cuna y sepulcro no dejan lugar a dudas en cuanto a un principio y un final, piedra y cielo me parecen más elaborados y

---

<sup>64</sup> Odysseas Elytis, *Seis y un remordimientos para el cielo*, trad. Nina Anghelidis y Nicolás Cócaro, Buenos Aires, Argonauta, 1983, p. 47.

<sup>65</sup> Carlos Pellicer, *Práctica de vuelo*, México, Planeta/CONACULTA, 2002, p. 9.

reflexivos pero que también se contraponen por pertenecer a distintas naturalezas, pues pertenecen a espacios diferentes.

### ***Paradoja***

En esta figura el creador literario junta dos ideas opuestas, entonces la lógica de la expresión se ve modificada y aparentemente estas ideas son incompatibles, dado que manifestarían un absurdo si se tomaran al pie de la letra para el sentido común o para las ideas preconcebidas, pero al notar su sentido figurado vemos que en realidad contienen coherencia. El efecto producido en el lector por este tropo de pensamiento es de desconcierto y un tanto sorprendente, por tales razones se combina con la ironía,<sup>66</sup> como aparece al final del poema *La violencia de las horas*, de César Vallejo:

Murió en mi revólver mi madre, en mi puño mi hermana y mi hermano en mi víscera sangrienta, los tres ligados por un género triste de tristeza, en el mes de agosto de años sucesivos.

Murió el músico Méndez, alto y muy borracho, que solfeaba en su clarinete tocatas melancólicas, a cuyo articulado

---

<sup>66</sup> Helena Beristáin, *Ob. cit.*, p. 387.

se dormían las gallinas de mi barrio, mucho antes de que el sol se fuese.

Murió mi eternidad y estoy velándola.<sup>67</sup>

Es notoria la modificación que sufre la lógica en este verso final, para empezar por la muerte de la eternidad, cuestión ambigua por sí misma, y si a ello agregamos que el poeta está velándola, solo es posible comprenderlo en sentido figurado, paradójico.

También en el poema *Cae la nieve*, Tristan Tzara nos da una paradoja:

Cae la nieve brama y urde  
el azur cae de un tonel de miseria  
cae muerto vigilen el cuarto  
miren el suelo en la cabecera del techo<sup>68</sup>

En el cuarto verso es notoria la paradoja, pues Tzara hace que miremos al suelo para ver algo que se encuentra arriba, como si contempláramos las nubes reflejadas en un lago, es paradójico pero de este modo lo comprendemos.

---

<sup>67</sup> César Vallejo, *Antología poética*, Barcelona, Ediciones 29, 1997, p. 94.

<sup>68</sup> Tristan Tzara, *Ob. cit.*, p. 17.

## ***Hipérbole***

Ante todo, la hipérbole es una exageración, y consiste en recalcar lo dicho con el objetivo descarado de rebasar los límites de la verosimilitud sacrificando credibilidad a cambio de agrandar y comunicarse con el lector, para ello es necesario ampliar el significado o reducirlo. Con frecuencia se combina con otras figuras como la metáfora, prosopopeya, gradación, eufemismo...<sup>69</sup> Marchese y Forradellas agregan que tal exageración puede ser por exceso o por defecto. Usualmente la hipérbole adquiere un sentido cómico, que patenta la desproporción entre las palabras y la realidad o la distanciaci3n ir3nica con que el autor describe algunos hechos.<sup>70</sup> Pondré un par de ejemplos tomados de momentos distintos en el poema *La primera infancia de Dominique*, de Paul Eluard, reduciendo y ampliando el significado, respectivamente:

La niña acaba de nacer la sombra de un pájaro  
 Pesa más que ella sobre la tierra gigante  
 Va de una hora a otra tranquilamente

---

<sup>69</sup> Helena Beristáin, *Ob. cit.*, pp. 257-258.

<sup>70</sup> Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Ob. cit.*, p. 198.

La penetra el buen tiempo con sus campanas de oro  
 El cántaro de la luna refresca su medula<sup>71</sup>

En esta primera estrofa, la exageración estriba en que algo sin peso alguno como una sombra posea mayor peso que una niña recién nacida, y al añadirle que se trata de la sombra de un pájaro la exageración aumenta, aunque el significado se reduzca.

Criatura del tamaño de un beso  
 Futuro para un niño futuro  
 Primer éxtasis del sol  
 Que va quemando la escarcha  
 Primera sed iluminada<sup>72</sup>

En esta segunda estrofa, la exageración estriba al contrario de la anterior, pues la criatura es del tamaño de un beso y también es el primer éxtasis solar, cuestión insondable desde mi punto de vista, el significado aumenta.

---

<sup>71</sup> Paul Eluard, *El ave fénix*, trad. Alaíde Foppa y Dominique Eluard, México, UNAM, 1990, pp. 33-34.

<sup>72</sup> *Ídem*, p. 35.

### **Lítote-ironía**

Este tropo consiste en disminuir, atenuar o negar precisamente lo que se intenta afirmar, de este modo la afirmación se realiza de una mejor manera, o sea, se dice menos para significar más. Marchese y Forradellas<sup>73</sup> dicen que es más frecuente la de la negación del contrario y que además de marcarse por la entonación puede ser también por el contexto. Varios autores la relacionan con la ironía porque atenta contra la lógica de la expresión,<sup>74</sup> y que consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria. Se trata de usar una frase en un sentido contrario al habitual, así revela su existencia y permite interpretar su verdadero sentido. En todos los casos interviene la entonación<sup>75</sup> ó la pronunciación para marcar la existencia de la ironía. El siguiente es un ejemplo que presentaré a modo de lítote: no

---

<sup>73</sup> Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Ob. cit.*, p. 249.

<sup>74</sup> Helena Beristáin, *Ob. cit.*, p. 305.

<sup>75</sup> Helena Beristáin, *Ob. cit.*, p. 277.

podría ser de alguien más que de Nicolás Guillén, de su poema *Tú no sabe inglés*:

Con tanto inglés que tú sabía,  
Vito Manuel,  
con tanto inglés, no sabe ahora  
decir: ye.<sup>76</sup>

Otro ejemplo podemos verlo en el poema *Ciudad tatuada*, de Charles Simic:

Un PINCHE CHARLIE, escrito con aerosol rojo,  
Apiñándome por las noches en un paso subterráneo  
Con otras desconocidas divinidades  
En busca de calor.<sup>77</sup>

La ironía es presentada mediante el adjetivo divinidades, porque la naturaleza de lo divino es estar por encima de lo terrenal y Simic nos muestra estas divinidades en un paso subterráneo, de esta manera intervienen en la creación de este tropo la contrariedad del uso habitual y la entonación.

---

<sup>76</sup> Nicolás Guillén, *Songoro Cosongo*, Buenos Aires, Losada, 1957, p. 47.

<sup>77</sup> Charles Simic, *Ob. cit.*, p. 22.

Un último ejemplo, desde las entrañas de *El Purgatorio*, al inicio de la última estrofa del Canto VI, el Dante ironiza también mediante la entonación, en referencia a la “gran cordura” del pueblo florentino como sociedad, previo contexto sobre la anarquía que reinaba en Italia a principios del siglo XIV:

Florencia mía,  
contenta puedes estar de esta digresión,  
que no te alcanza a ti, merced a tu pueblo,  
que procede con tan gran cordura.<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> Dante Alighieri, *Ob. cit.*, p. 206.

## ESTILO

*Algo se esconde detrás de la orgía de  
las imágenes*

Jean Baudrillard

El estilo es parte significativa en la poética del autor. Pelayo H. Fernández y J. Middleton Murry<sup>79</sup> definen el estilo de manera muy similar. Para éste último, estilo significa esa individualidad de expresión, gracias a la cual reconocemos a un escritor. El estilo es una fusión completa de lo universal y lo personal. Conseguir un estilo identificable entre muchos estilos, quiere decir que ha realizado una visión del mundo y que es capaz de expresarla de un modo particular y personal. Una manera fácil y efectiva de identificar el estilo de los grandes autores es mediante sus imágenes empleadas; por ejemplo, en la poesía de Tagore hay muchas aves, canciones, ríos, barcas, corazones; en todos los poetas tal vez encontremos algo parecido, pero en unos es más frecuente y enfatizado que en otros, en

---

<sup>79</sup> J. Middleton Murry, *Ob. cit.*, p. 13.

Maiakovski hay locomotoras, cañonazos, culatazos, fábricas, nieve y si hay canciones, son himnos de obreros; en Octavio Paz hay muchos árboles y aves; en Vallejo pan, frío, miseria, sufrimiento, y si hay aves, han muerto o agonizan.

Para el *Diccionario de retórica...*,<sup>80</sup> parece más adecuado considerar el estilo como un lenguaje en el que interactúan las formas del contenido y las formas de la expresión. El sistema formal (acerca del tema y acerca de la expresión) procede de elementos y códigos que desde siempre han estado determinados por escrituras que se entrecruzan en la creación estilística de la obra: una perspectiva semiológica está interesada, pues, en reconstruir y estructurar todos los lineamientos del texto y sus componentes y, en ocasiones, incluso puede señalar las variaciones específicas que pueda haber entre las relaciones y las instancias implícitas en la escritura o en el género al que se remite la obra. En la actualidad se introdujo el término de escritura para sustituir el término de estilo individual, con una señalada referencia al aspecto lingüístico, o sea, de las elecciones de los elementos que prefiere el escritor. Sin

---

<sup>80</sup> Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Ob. cit.*, pp. 144-148.

embargo, Marchese y Forradellas ven necesario precisar el carácter semiótico del concepto de escritura como un conjunto de rasgos literarios y que por lo tanto, pertenecen a la literatura y a sus códigos y subcódigos, debido a que se reflejan en el estilo de un autor. Es evidente que cuanto más personal es la realización estilística de un texto, tanto mayor ha sido la elaboración y la transformación del modelo de escritura en cuyo ámbito se ubica tanto la obra como la poética del escritor. Tampoco debemos dar poca importancia a la posibilidad de que un texto contenga varios estilos, según sean los personajes, narradores o autores que intervengan en determinada obra, pongo por caso a Alvaro de Campos, Alberto Caeiro y Ricardo Reis dentro de la poética de Fernando Pessoa, como una de muchas posibilidades derivadas de los estilos del autor y la obra o los autores y las obras. Al respecto, Roman Jakobson<sup>81</sup> dice que las incoherencias y contradicciones intencionales en los escritos de Pessoa en realidad han dejado ver el diálogo interno del autor, puesto que éste trata incluso de transformarse a la vez que integrarse a los tres poetas imaginarios: Alberto Caeiro y sus

---

<sup>81</sup> Roman Jakobson, *Ob. cit.*, p. 236.

discípulos Ricardo Reis y Alvaro de Campos, que nacieron en la imaginación del poeta y que dotó a cada uno de una biografía particular y de un ciclo de poemas muy personales a juzgar por sus estilos artísticos, así como por su filosofía.

Es de apuntar que Marchese y Forradellas<sup>82</sup> agregan una clasificación de los estilos considerada por la retórica antigua, distinguiéndolos en tres géneros: 1) gravis (sublime), que aborda temas elevados, de carácter heroico; 2) mediocris (mediano), trata temas realistas sin profundizar en el tema bajo y 3) humilis (bajo), relativo a temas realistas o cómicos.

Para Pelayo H. Fernández<sup>83</sup> el estilo se caracteriza por ser único, es la manera peculiar en que se expresa un escritor. Además hace una sinopsis de las ideas filosóficas de Miguel de Unamuno, al concordar en que el estilo es la persona, el que se descubre a sí mismo halla su estilo, el estilo es el papel que se representa en la historia. H. Fernández clasifica el estilo de una manera individual, refiriéndose a un autor, una escuela o una época. También designa

---

<sup>82</sup> Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Ob. cit.*, p. 148.

<sup>83</sup> Pelayo H. Fernández, *Estilística*, Madrid, José Porrúa Turanzas, s.f., p. 15-17.

el estilo en géneros literarios como el novelesco y el dramático y antepone cuatro principios básicos:

1) Carácter del escritor: estado anímico, temperamento, vivencias, etc.

2) Cosmovisión del autor: concepción de la realidad, de la que se desprenden dos posturas amplias; la primera es una visión realista, el retrato de la realidad, y la segunda es una visión estilizada, la realidad idealista y la realidad expresionista.

3) Lenguaje empleado: forma definitiva revestida por la obra.

4) Tono: resultado de la postura espiritual adoptada por el autor.

Sin embargo, Umberto Eco<sup>84</sup> se opone a esta clasificación, pues conlleva cierta imitación y adherencia a los modelos establecidos; añade que el hombre de estilo será el que tenga el ingenio, el valor y el poder social de comportarse transgrediendo la regla, es decir, mostrando que tiene el privilegio de poder transgredirla. Es una virtud humana el modo de disponer las estructuras narrativas, de bosquejar personajes, de articular puntos

---

<sup>84</sup> Umberto Eco, *Sobre literatura*, México, Océano, s.a., pp. 172-173.

de vista. Aquí es necesario decir que está de por medio la manera de ver el mundo tan particular a cada autor, quien se vale de imágenes que viven solamente dentro de su imaginación y pretende que así sean vistas por sus receptores. Por eso la preocupación literaria ha pasado a presentar más que a representar. Zamora Águila<sup>85</sup> se cuestiona si es lo mismo ser una imagen de algo que representarlo. La respuesta es que no siempre, porque hay imágenes que no representan, sino que presentan las cosas; que no valen como signos, sino sobre todo como presencias: hay imágenes que son cosas, y el asunto ahí no para, sino que son cosas vivas. El creador de imágenes sabe muy bien, y como pocos, que no es posible pensar por separado en estos tres aspectos de su obra: forma, materia y significado. Una forma conlleva una materia; una materia conlleva una forma; una materia y una forma conllevan un significado. Según Pelayo H. Fernández,<sup>86</sup> es indudable que existen cualidades deseables, y que a veces son necesarias, en toda

---

<sup>85</sup> Fernando Zamora Águila, *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*, México, ENAP-UNAM, 2007, pp. 73-145.

<sup>86</sup> Pelayo H. Fernández, *Estilística*, Madrid, José Porrúa Turanzas, s.f., p. 24-26.

expresión artística para apoyar la libertad estilística del escritor.

Señala siete cualidades de la lengua literaria:

- Claridad: la claridad busca evitar dificultades en la comprensión o errores de interpretación que produzcan ambigüedad y hagan poco inteligible la idea.

- Propiedad: uso de la palabra exacta que traduzca fielmente el pensamiento.

- Armonía: sonido grato que produce la distribución acertada y selecta de las palabras. Comprende vocablos melódicos, agradables por su combinación mediante acentos y pausas.

- Abundancia: estriba en la riqueza y variedad del vocabulario y la sintaxis. Con estos recursos expresivos, el lenguaje fluirá sin monotonía.

- Vigor expresivo: es la fuerza vital, la novedad de la expresión; la repetición acaba por desgastarla, vulgarizándola y restándole efecto.

- Corrección: sometimiento a las normas lingüísticas vigentes.

- Pureza: exige que las palabras y construcciones sintácticas sean propias de la lengua y no procedentes de otras lenguas.

Edgar Allan Poe<sup>87</sup> presume que requirió de once cualidades o componentes para escribir el poema *El cuervo*. Para empezar, desecha como irrelevante para el poema la circunstancia que dio origen a la intención de escribirlo ajustándose al gusto popular y al crítico. Sin embargo, con el fin de aclarar que en ningún momento se debió a la casualidad, la inspiración, el accidente o la intuición, subraya que su concepción avanzó paso a paso de principio a fin con la precisión y la rígida coherencia de un problema matemático:

- Extensión: Poe vislumbró un poema que dejara impresionado al lector bajo el efecto de leerlo completo de un tirón, para evitar que intervinieran los asuntos del mundo si se leyera de dos tirones, y llegó a la conclusión de que la longitud adecuada sería de unos cien versos. Terminó en ciento ocho.

- Dominio: la belleza es el único dominio legítimo del poema. Es imposible negar que la belleza se alcance más fácilmente en el poema. Poe encuentra el placer más intenso, más elevado y más puro en la contemplación de lo bello.

- Tono: la melancolía es el más legítimo de los tonos poéticos,

---

<sup>87</sup> Edgar Allan Poe, *Escritos sobre poesía y poética*, versión española de María Condor y Gustavo Falaquera, Madrid, Hiperión, 2000, pp. 127-142.

porque la belleza, en su desarrollo supremo, incita a las lágrimas. El tono tendría que ser triste.

- Estilo: una vez que determinó los puntos anteriores, necesitaba un eje en torno al cual giraría el poema. Estructuró el poema en estrofas que concluyeran con un estribillo breve, pues era el efecto artístico mundialmente empleado, y escogió la palabra *nevermore* (nunca más).

- Personaje: debido a que resultaría monótono pronunciar el estribillo para un ser humano, Poe pensó en un ser no racional como el loro, pero de inmediato lo superó un cuervo, también capaz de hablar y mucho más acorde con el tono.

- Tema: siempre tuvo presente que su poema fuera mundialmente apreciable, y al preguntarse cuál era el tema más melancólico, la muerte fue la respuesta; y al preguntarse cuándo se volvía más poético, cuando se agregaba belleza fue la otra respuesta. Entonces había encontrado el tema: la muerte de una mujer hermosa de labios de un enamorado que la había perdido.

- Variación de la aplicación: combinó las ideas anteriores, la del enamorado lamentando la muerte de su amada y la del cuervo

pronunciando el estribillo, en función de que variaría la aplicación cada vez que el enamorado se lamentara, porque debía considerar que la respuesta del cuervo era la misma. Así el poema tiene su principio en el final, donde deben empezar todas las obras de arte.

- Originalidad: el primer objetivo fue ser original en la versificación, para encontrarla hay que buscarla muy trabajosamente. El autor se decidió por innovar desde la métrica: el primer verso es trocaico; el segundo es octámetro acataléctico, alternado con heptámetro acataléctico repetido en el estribillo del quinto verso y terminado con tetrametro acataléctico (acatalécticos porque no les falta ni pie ni sílaba). Es decir, los pies usados en el poema tienen una sílaba larga seguida de una breve; el primer verso de la estrofa tiene ocho de estos pies; el segundo de siete y medio; el tercero de ocho; el cuarto de siete y medio; el quinto igual; el sexto de tres y medio. Claro que estos versos habían sido empleados antes, pero nunca con esta combinación métrica en una estrofa compuesta de sextetos con versos de 16 sílabas con cesuras (pausas métricas entre los hemistiquios, o sea las mitades —aquí en la octava sílaba—) y pie quebrado (verso con menos sílabas que sus predecesores) en

el estribillo con rima en los versos segundo, cuarto, quinto y sexto, éstos con terminación en –ór.

- Escenario: circunscripción de espacio cerrado, necesario para aislar el incidente. Eligió la habitación del enamorado.

- Contraste: elementos ambientales exteriores e interiores que contrastarían con la escenografía y los personajes; es decir, la noche tempestuosa en contraste con el interior de la habitación, y el mármol del busto de Palas en que se posa el cuervo en contraste con su plumaje, acentuado con el revuelo y aleteo de su entrada a escena.

- Desenlace: agrega una mayor seriedad, el ambiente se torna aún más lúgubre, usa la primera expresión metafórica del poema cuando el enamorado pide al cuervo que saque el pico de su corazón y cuando al final el cuervo es considerado un emblema del recuerdo lastimoso e inacabable.

Ahora solo era cuestión de mezclar dos factores: seguir estas cualidades y ser Edgar Allan Poe:

*Prophet, said I, thing of evil! prophet still if bird or devil!  
By that heaven that bends above us —by that God we both  
adore,*

*Tell this soul with sorrow laden, if within the distant Aidenn,  
It shall clasp a sainted maiden whom the angels name  
Lenore—*

*Clasp a rare and radiant maiden whom the angels name  
Lenore.*

*Quot the raven Nevermore*

¡Profeta!, —dije—, ¡ser maligno!, ¡profeta en todo caso, seas pájaro o diablo!

Por ese cielo que se cierne sobre nosotros, por ese Dios que los dos adoramos,

Di a esta alma abrumada de aflicción, si en el remoto Edén,  
Abrazará a una doncella santificada a quien los ángeles llaman  
Lenora,

Abrazará a una rara y radiante doncella a quien los ángeles llaman Lenora.

Dijo el cuervo Nunca más

Después de revisar los elementos que forman parte de un estilo y una obra literaria, hemos constatado que las figuras retóricas son utilizadas para resaltar la idea preconcebida, la emoción, el sonido, siempre a favor de la creación literaria. Para ejemplificarlo, J. Middleton Murry<sup>88</sup> dice que cuando el estilo es sólido en sentido metafórico, puede expresar diversas cosas: perfecta economía, perfecta precisión y, por encima de todo, da a entender que lo escrito se ha separado por completo del espíritu del autor. Uno de los principales medios para alcanzar esta solidez es la facultad de

---

<sup>88</sup> J. Middleton Murry, *Ob. cit.*, p. 88.

descubrir una imagen concreta o símbolo que exprese la cualidad individual de la emoción o pensamiento que el escritor trata de comunicar.

En este mismo tenor, Johannes Pfeiffer<sup>89</sup> recomienda que no esquivemos por más tiempo la siguiente pregunta: ¿Con qué derecho estamos tomando el poema lírico como ejemplo de la poesía en general? A eso responde que el poema lírico tiene una generalidad ejemplar, en el sentido de que en él aflora la ley esencial de toda creación poética, lírica o no. ¿Y por qué? Porque en el poema lírico el qué, el contenido objetivo, con todo lo que tiene de materialidad y exterioridad, se ve absorbido por el cómo, por la manera como está configurado, por la forma verbal templada por el estado de ánimo; en una palabra, por el estilo.

Tenemos así —afirma Borges—,<sup>90</sup> dos maneras de escribir poesía. La gente habla de dos estilos, el llano y el recargado, lo que nos hace pensar que esto es un error, porque lo que importa, lo verdaderamente significativo, es el hecho de que la poesía esté viva

---

<sup>89</sup> Johannes Pfeiffer, *La poesía. Hacia la comprensión de lo poético*, trad. Margit Frenk Alatorre, México, FCE, 1966 (Col. Breviarios, No. 41), p. 42.

<sup>90</sup> Jorge Luis Borges, *Ob. cit.*, p. 109-111.

o muerta, no que el estilo sea llano o recargado, y eso es un asunto que depende del poeta, porque está claro que es posible encontrar poesía verdaderamente notable escrita de un modo llano, y no por esta condición dicha poesía deja de ser admirable; de hecho, a veces sucede que es más admirable que la otra. Sin embargo, lo más probable es que sí haya muchas maneras de hacer poesía, algunas opuestas, pero uno de los modos del poeta es emplear palabras usuales y convertirlas de alguna manera en inusuales: extraer magia de ellas. Para muestra, dos poemas, el primero, poema 23, de Agustín Monsreal:

Sucumbo en la trampa, mujer, de adjetivarte  
 cuánto nos fatigo zumbo en vez de injertar  
 duelos míos en tu boca y en tus senos  
 forjar marcas y a muerte lenta barrenar  
 tus entrañas con vocación de cementerio.<sup>91</sup>

El segundo poema, *Para hacer una pradera*, de Emily Dickinson:

---

<sup>91</sup> Agustín Monsreal, *Cantar sin designio*, México, UAM, 1995, p. 29.

Para hacer una pradera  
toma un trébol  
y una abeja.

Trébol y abeja toma,  
y un sueño.  
Pero si abejas faltan,  
con un sueño te basta.<sup>92</sup>

Es verdad que tal vez sean incomparables este par de poemas anteriores, pero en una librería o en un puesto de libros en la calle, el lector común y corriente puede encontrarse estos poemas o casos más desiguales todavía uno junto a otro y adquiere el poemario que más lo conmueve o aquel que sea capaz de comunicarle alguna imagen, alguna emoción, algo. Monsreal rebusca y se cierra, parece que no quiere al lector más allá del segundo verso, y lo consigue. Dickinson remite a la infancia con palabras que entiende cualquier lector, entrega emoción, imágenes y un sueño.

Roland Barthes<sup>93</sup> apunta el gran valor que tiene la imagen preconcebida en la escritura, con esto me parece que queda claro que un autor no toma una imagen al vuelo, sino que es parte de su

---

<sup>92</sup> Emily Dickinson, en *Antología de la poesía norteamericana*, Sel., versión y pról. Agustí Bartra, México, UNAM, 1988, p. 105.

<sup>93</sup> Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, Ob. cit., p. 54.

poética, a la que ha llegado tras un desarrollo de su estilo, mediante búsquedas y hallazgos, porque la escritura no solo es un instrumento de comunicación, o la vía abierta por donde solo pasaría una intención del lenguaje. Es más que eso, es todo un desorden que se desliza a través de la palabra y le da ese ansioso movimiento que lo mantiene en un estado de eterno aplazamiento. La escritura es un lenguaje endurecido que vive sobre sí mismo y de ningún modo está encargado de confiar a su propia duración una sucesión móvil de evocaciones, sino que, por el contrario, debe imponer, en la unidad y la sombra de sus signos, la imagen de una palabra construida mucho antes de ser inventada. Lo que opone la escritura a la palabra es el hecho de que la primera siempre parece ser simbólica, introvertida, y que notoriamente se dirige hacia un significado que debemos buscar en el lenguaje, como descifrar la intención de una figura; mientras que en la palabra lo único que tenemos son signos que hasta que los vemos en movimiento podemos apreciar su significado. El mismo Barthes,<sup>94</sup> haciendo alusión a las imágenes fotográficas, argumenta que en el fondo —o en el límite—, para ver bien una foto, vale más

---

<sup>94</sup> Roland Barthes, *La cámara lúcida*, *Ob. cit.*, p. 115.

levantar la cabeza o cerrar los ojos, y que la condición previa de la imagen sea la vista, como le decía Janouch a Kafka, y éste, sonriendo, respondía que la fotografía existía para ahuyentar las cosas del espíritu y que sus historias eran una manera de cerrar los ojos. Lo que Barthes había observado al principio, de forma separada, lo descubría ahora de nuevo, como algo nuevo, arrebatado por la verdad de la imagen. André Langaney,<sup>95</sup> hablando acerca de las imágenes prehistóricas, dice que el arte existe desde que el hombre transforma la realidad mediante la imagen mental que de ella se hace, pues el poder de las imágenes, en muchas civilizaciones, equivalía a la realidad. También es una manera de ver la realidad, en momentos que pueden ser irreales o de otras naturalezas, eso es parte de la realidad, lo apunto enfocándome a la tipología de la imagen que presento en el siguiente capítulo.

Gaston Bachelard,<sup>96</sup> en su libro *La poética del espacio*, trata a la imagen poética desde el punto de vista fenomenológico y psicológico; pero a la vez consciente de la función de la imagen

---

<sup>95</sup> André Langaney, Jean Clottes, Jean Guilaine y Dominique Simonnet, *La historia más bella del hombre*, trad. Óscar Luis Molina, Barcelona, Anagrama, 1999, pp. 62-86.

<sup>96</sup> Gaston Bachelard, *Ob. cit.*, pp. 32-163.

poética dentro de la poesía. Para él la imagen poética es un resaltar súbito del psiquismo: no está sometida a un impulso, no es el eco de un pasado. Es más bien lo contrario: en el resplandor de una imagen, resuenan los ecos del pasado lejano, sin que se vea hasta qué profundidad van a repercutir y extinguirse. En su novedad, en su actividad, la imagen poética tiene un ser propio, un dinamismo propio. Al emplear una imagen en un poema, el poeta entra en contacto de inmediato con el lector sin necesidad de ningún antecedente, como debe suceder en buena parte de la narrativa; es decir, que la imagen poética es un puente que comunica directo al alma, de la experiencia del poeta a los ojos abiertos del lector. Así tenemos que aunque el poeta no confiera el pasado de su imagen o nos relate una historia acerca de sus imágenes empleadas, éstas arraigan en seguida en el lector. El poeta, en la novedad de sus imágenes, es siempre origen del lenguaje; pero para una simple imagen poética, no hay proyecto, no hace falta más que un movimiento del alma. En una imagen poética el alma nos cuenta su presencia. Por su novedad, una imagen poética pone en movimiento toda la actividad lingüística. La imagen poética nos sitúa en el origen

del hablante. Es una emergencia del lenguaje, está siempre un poco por encima del lenguaje significante. Un gran verso puede tener una gran influencia sobre el alma de una lengua, porque despierta imágenes borradas. Y ya no nos parece paradoja decir que el sujeto que habla está entero en una imagen poética, porque si no se entrega a ella sin reservas, no penetra en el espacio poético de la imagen. De ahí que nos sintamos dueños de los poemas de otros: el poeta define su mundo y al mismo tiempo me muestra el mío, me regala sus imágenes y yo las acepto. Nos comunicamos con el escritor porque nos comunicamos con las imágenes que yacen guardadas en el fondo de nosotros mismos. Las imágenes tienen entonces una raíz. Siguiéndolas, nos adherimos al mundo, nos enraizamos en él. Muy claramente la imagen poética trae una de las experiencias más simples del lenguaje vivido. Pero la poesía está allí, con sus miles de imágenes en surtidor, imágenes por las cuales la imaginación creadora se pone en su propio dominio. Me es imposible dejar de lado el poema *Fuente*, de Octavio Paz, solo permítanme citar los dos últimos versos:

En el centro de la plaza la rota cabeza del poeta es una fuente.  
La fuente canta para todos.<sup>97</sup>

Continúa Bachelard diciéndonos que la conciencia poética está tan totalmente absorta por la imagen que aparece sobre el lenguaje, por encima del lenguaje habitual (pues habla, con la imagen poética, un lenguaje tan nuevo), que ya no se pueden considerar con provecho las relaciones entre el pasado y el presente. El oficio del poeta está en la tarea reflexiva de asociar imágenes. La vida de la imagen está toda en su fulguración, en el hecho de que la imagen sea una superación de todos los datos de la sensibilidad. La imagen lo es todo, menos un producto directo de la imaginación. O sea que la imagen proviene de la observación, tiene también un sentido filosófico que se manifiesta después de la contemplación, aunque el poeta lo transmite en un sentido (y con un fin) poético. Las imágenes no se acomodan a las ideas estáticas, tampoco a las ideas definitivas. La imaginación imagina sin cesar y se enriquece con nuevas imágenes. Pero el objetivo, no importa de qué naturaleza provenga, será siempre poético.

---

<sup>97</sup> Octavio Paz, *Ob. cit.*, p. 20.

Para eso ya habrá limpiado su imaginación de toda apariencia ajena a la poesía y podrá, casi sin percibirlo, aportar imágenes sobre imágenes en la construcción de un mundo sobre otro mundo. Es su realidad poética. Y esto lo consigue con base en las imágenes ambiguas, reales y ficticias tomadas de su realidad. Aunque lo parezca, aquí no hay paradoja. Las figuras retóricas y los tropos entran después de la concepción de imágenes. La emoción y el ritmo no tienen que pedir permiso para presentarse en un poema o ante el poeta, solo aparecen en el orden necesario para el poema o para el poeta.

En *La poética de la ensoñación*, Bachelard<sup>98</sup> nos aclara una parte importante de la realización y concepción de imágenes poéticas, puesto que la imagen poética nueva —una simple imagen— llega a ser de esta manera, sencillamente, un origen absoluto, que surge del pensamiento. En las horas de los grandes hallazgos, una imagen poética puede ser el germen de un mundo, el germen de un universo imaginado ante las ensoñaciones de un poeta. Se diría que la imagen poética, en su novedad, abre un futuro

---

<sup>98</sup> Gaston Bachelard, *La poética de la ensoñación*, *Ob. cit.*, pp. 148-194.

del lenguaje. Una imagen poética da testimonio de un alma que descubre su mundo, el mundo en el que quisiera vivir, donde merece vivir. La metáfora se vuelve entonces origen, el origen de una imagen que actúa directa, inmediatamente. Una imagen que podamos crear en nosotros, una imagen a veces singular, nos lleva a soñar en profundidad. El poeta ha dado en el clavo. Su emoción nos conmueve, su entusiasmo nos anima. Qué alegría entonces tomarle la palabra al poeta, soñar con él, creer lo que nos dice, vivir en el mundo que nos ofrece al poner el mundo bajo el signo del objeto, de un fruto del mundo, de una flor. Algo similar pensaba Vicente Huidobro,<sup>99</sup> en el sentido de que el poeta es aquel que sorprende la relación oculta que existe entre las cosas más lejanas, los ocultos hilos que las unen, y decía que la tarea del poeta era tocar aquellos hilos como las cuerdas de un arpa, y producir una resonancia que pusiera en movimiento las dos realidades lejanas. La imagen es el broche que las une, el broche de luz. Y su poder reside en la alegría de la revelación. La imagen constituye una revelación.

---

<sup>99</sup> Vicente Huidobro, *Ob. cit.*, pp. 148-149.

## TIPOLOGÍA DE LA IMAGEN

*¿Hay que partir de la imagen y conocer la verdad de la que es imagen, o de la verdad para conocerla en sí misma, y ver al mismo tiempo si su imagen está bien lograda?*

Crátilo

Es imposible concebir una metáfora bien lograda sin imágenes de por medio. Bachelard<sup>100</sup> dice que la metáfora es una falsa imagen, puesto que no tiene la virtud directa de una imagen productora de expresión, formada en el ensueño hablado. Sin embargo, además del valor que merece ser asignado a la imagen, me parece preciso clasificarla, gracias a que las imágenes no están compuestas de la misma naturaleza y desde luego a que persiguen distintos fines dentro de la oración o dentro de la figura retórica que se pretenda emplear, en especial en la escritura contemporánea. Incluso el

---

<sup>100</sup> Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, Ob. cit., p. 110.

mismo Middleton Murry<sup>101</sup> quiso reducirla de categoría, argumentando que partiendo de sus breves consideraciones sobre la naturaleza de la metáfora, le parecía bien claro que la imagen visual exacta tenía en ella una parte muy pequeña. Lo que pasaba, así le parecía, era que una cualidad percibida en una especie de existencia se transfiere para definir una cualidad en otra especie de existencia.

Por tales motivos, el objetivo de este texto es el de tipificar las imágenes en cuanto a los ingredientes que las componen, o sea de acuerdo con su contenido, y dejar en claro que ningún tipo es más importante que los demás, el tipo solo depende de la esencia de las figuras retóricas. Y de ninguna manera la imagen es una parte muy pequeña, dado que, como dije al principio de este capítulo, una metáfora sería impensable sin imágenes. De este modo, la tipología de la imagen que presento a continuación puede prestarse para llevar a cabo un análisis sobre cualquier autor y sobre cualquier obra de carácter literario o visual, puesto que toda fotografía o toda imagen, como dice Barthes,<sup>102</sup> es un certificado de presencia, este certificado es el nuevo gen que su invención ha introducido en la

---

<sup>101</sup> J. Middleton Murry, *Ob. cit.*, p. 90.

<sup>102</sup> Roland Barthes, *La cámara lúcida*, *Ob. cit.*, p. 134.

familia de las imágenes. Debo indicar que existen tipologías de imagen de otra naturaleza, tales como sensoriales (visuales, táctiles, etcétera), mentales, abstractas, geométricas, virtuales, publicitarias, cinematográficas (imagen-tiempo e imagen–movimiento, analizadas por Gilles Deleuze), por citar algunas de las más importantes. El presente trabajo está limitado a la tipología de la imagen poética de la que nadie se había ocupado.

Los tipos de imágenes que pueden contener una figura retórica o un símbolo visual son tres: imágenes ambiguas, imágenes reales (con la variante de imágenes reales creadas), e imágenes ficticias.

### **1) IMÁGENES AMBIGUAS**

Las imágenes ambiguas se componen de elementos intangibles dentro de la creación literaria o visual. Por ejemplo:

El día trae a la cadera una canasta con esqueletos

Las imágenes de la cadera, la canasta y los esqueletos son tangibles, pero el día es intangible, por consiguiente la imagen se torna ambigua. Podemos ver otra imagen ambigua en el primer verso de *Himno entre ruinas*, de Octavio Paz:

Coronado de sí el día extiende sus plumas<sup>103</sup>

La imagen ambigua es aportada por las plumas del día y su extensión.

## **2) IMÁGENES REALES**

Las imágenes reales están compuestas con elementos ya existentes en la vida cotidiana que son sujetos a la realidad y que es posible verlos. Ejemplo:

El esqueleto de un cisne con el cuello roto

---

<sup>103</sup> Octavio Paz, *Ob. cit.*, p. 9.

Todos los elementos existen y se pueden ver y tocar: el esqueleto, el cisne, el cuello del cisne. Y es posible que se rompa el cuello de un cisne. Si el verso fuera:

El esqueleto de un cisne con el cuello de la noche

Estaríamos hablando también de una imagen ambigua por el elemento de la noche, que aunque existe la noche, no es posible que los cisnes tengan el cuello de la noche, en sentido literal. Esto solo es posible en sentido figurado y ambiguo.

### *Imágenes reales creadas*

Aunque toda imagen poética es creada, las imágenes reales creadas también se componen de elementos reales y es posible verlos, pero adicionándoles algún elemento figurativo y no ambiguo de creación literaria del autor. Ejemplo:

El pobre adquirió a pagos  
El esqueleto de un árbol joven  
Para engañar al hambre con el llanto de sus hojas

En sentido figurado, puede entenderse el esqueleto del árbol como el centro o núcleo o esencia de éste; el árbol y sus hojas son elementos reales, pero sujetándonos al sentido literal, las hojas no lloran; eso es creación literaria en sentido figurado y no ambiguo.

También es posible definirla con Vicente Huidobro<sup>104</sup> como creacionista, digamos en parte, ya que el poema creacionista se compone de imágenes creadas, de situaciones creadas, de conceptos creados; y no escatima ningún elemento de la poesía tradicional, salvo que en él dichos elementos son íntegramente inventados, sin preocuparse en absoluto de la realidad ni de la veracidad anteriores al acto de realización. El propio Huidobro explica que cuando escribe: “El pájaro anida en el arco iris”, presenta un hecho nuevo, algo nunca antes visto y que jamás se verá, pero que nos gustaría ver. Un pájaro es real, un arco iris también, y anidar es una acción real, pero la situación creada es que el pájaro anide en un arco iris, imagen real creada que nunca se diría sin el poeta.

---

<sup>104</sup> Vicente Huidobro, *Poética y estética creacionistas*, sel. y pról. Vicente Quirarte, México, UNAM, 1994, p. 163.

### 3) IMÁGENES FICTICIAS

Las imágenes ficticias están compuestas con elementos irreales.

Ejemplo:

El niño rompió su alcancía  
Y consiguió el esqueleto sin cráneo  
De su amigo imaginario

Existen los esqueletos, existen los cráneos, pero un amigo imaginario es inexistente, ficticio, asimismo el cráneo del amigo imaginario, o sea un producto de la mente solo de quien puede imaginarlo y no verlo en la vida diaria como se mira cualquier objeto real. De *Puntos de partida hacia el poema*, también de Paz:

Árbol inmenso de follaje invisible<sup>105</sup>

Invisible es el elemento que convierte en ficticia esta imagen.

---

<sup>105</sup> Octavio Paz, *Voz viva de México*, México, UNAM, 2005, p. 39.

## METAMORFOSIS DE LA IMAGEN

Algunas imágenes sufren una metamorfosis al agregar un elemento de otra naturaleza, de otro tipo de imagen; si habláramos de un estado de la materia sólido como el hielo, al exponerlo al sol cambiaría su naturaleza hasta pasar a un estado líquido. Así una imagen que empezó siendo real podría sufrir una metamorfosis y volverse ambigua, por ejemplo:

La granicera lanzó una súplica al crepúsculo [imagen real]  
Y amarraría con púas al esqueleto del día [imagen ambigua]

En este caso se considera la imagen como termina siendo, es decir, ambigua. Para ejemplificar esta tipología de la imagen, pongo uno de mis poemas como *corpus* en el que aparecen los tipos de imágenes sugeridos y su metamorfosis, considerando en todo momento, como dice Jean Baudrillard,<sup>106</sup> que las imágenes han pasado a las cosas. Ya no son el espejo de la realidad: han ocupado el corazón de la realidad transformándola en una hiperrealidad en la

---

<sup>106</sup> Jean Baudrillard, *Ob. cit.*, p. 28.

cual, de pantalla a pantalla, ya no hay para la imagen más destino que la imagen. La imagen ya no puede imaginar lo real, puesto que ella es lo real; ya no puede trascenderlo, transfigurarle ni soñarlo, puesto que ella es su realidad virtual. En la realidad virtual, es como si las cosas se hubieran tragado su espejo.

Michel Leiris<sup>107</sup> utiliza metáforas con pertinentes imágenes a lo largo de todo su libro para definir la tauromaquia; dice que ésta revestirá el aspecto de uno de esos acontecimientos reveladores que proyectan una luz reveladora sobre algunas zonas oscuras de nosotros mismos donde actúan, en virtud de una especie de simpatía o semejanza, cuya potencia emotiva busca lo que ellos, los aficionados, a manera de espejos, ocultan: la imagen misma ya objetivada y como prefigurada de nuestra emoción. Pero dejando a la imagen poética sola, e imaginando que se mira a un espejo, ¿qué vería la imagen? La imagen sola. Porque solo en fotografía las imágenes tienen un fondo. En un poema, las imágenes aparecen, y son vistas, solas. A menos que el autor aporte un fondo. Si yo digo árbol, veo un árbol sin algo de fondo. En cambio, si fotografío un

---

<sup>107</sup> Michel Leiris, *Espejo de tauromaquia*, trad. Pedro Romero de Solís y Álvaro Martínez Novillo, Madrid, Turner, 1987, pp. 27-28.

árbol, sin que éste abarque todo el espacio de la foto, algo habrá de fondo: quizá otros árboles, tierra, cielo o alguna persona, objeto o cosa. O si no se distingue el fondo o aparece algo borroso o nada, el fondo es eso que no se distingue o es algo borroso o la nada también puede ser el fondo, que aquí ya sería algo: nada.

Un verso puede ser solo emoción: somos felices odiándonos; puede estar en una sola imagen ambigua: mi musa y yo besamos una aurora sombría; en una imagen ficticia: mi musa y yo besamos una mejilla del alebrije; en una imagen real: mi musa y yo nos besamos dentro de un féretro.

En el corpus aparecen entre paréntesis las iniciales correspondientes al tipo de imagen de cada verso o estrofa.

## CORPUS

**El día trae a la cadera una canasta con esqueletos [IA]**

La gente

Enamorada de la mercancía

Compra sin dudar de su procedencia [IA]

El pobre adquirió a pagos

El esqueleto de un árbol joven

Para engañar al hambre con el llanto de sus hojas [IRC]

La prostituta se hizo de siete esqueletos

Abandonados en la adolescencia

Por niñas que no alcanzaron a crecer en la noche [IR]

El policía invirtió la ganancia de la tarde

En un esqueleto de reptil

Que su pareja hizo polvo de un pisotón [IR]

El sacerdote pellizcó la limosna del domingo  
Por el esqueleto de una manzana  
Y lo depositó sobre la cabeza del cristo de su habitación [IR]

La confinada a quinientos años de cárcel  
Pidió como única voluntad  
El esqueleto de un cisne con el cuello roto [IR]

El dueño de varios países  
Confiscó para su gabinete  
Once esqueletos perforados de guerrilleros [IR]

El niño rompió su alcancía  
Y consiguió el esqueleto sin cráneo  
De su amigo imaginario [IF]

La granicera lanzó una súplica al crepúsculo  
Y amarraría con púas al esqueleto del día

Hasta que sobre la tierra lloviera dos veces [IA]

El drogadicto envolvió en papel arroz

Al esqueleto del pueblo y se lo fumó

Alucinando que se quemaba en libertad [IA]

La musa obtuvo a cuenta del poeta

El esqueleto de una elegía perdida

En la quebradiza arena de los caracoles [IA]

El poeta recibió a cuenta de sus regalías

El esqueleto sin cuencas

De una musa que no aprendió a llorar [IR]

La flor se estiró

Protegiendo al esqueleto del canto

Y pasó el invierno ardiendo en Poesía [IA]

## PÁJARO DE IMÁGENES

*A veces las imágenes son mucho más  
cercanas e intensas que la misma realidad*

Haruki Murakami

Antes de la imagen el poeta  
Los primeros poetas de la historia nunca escribieron  
Mientras más poesía estudiaba  
Vicente Huidobro  
más creía en ella y menos creía en los poetas  
Las verdaderas dotes de poeta son de lo más escaso que  
existe  
pensaba  
Y no le daba aquí al vocablo poeta el sentido íntimo que tenía  
para él  
sino su sentido habitual

pues para él nunca ha habido un solo poeta en toda la historia  
de nuestro mundo

El poeta lleva una doble vida  
la que adquiere al nacer  
y la que descubre y canta  
En la primera  
se llena de experiencias y sensaciones  
en la segunda va tejiendo una red  
de imágenes y emociones  
para atraparse descifrar lo indescifrable  
asir vida por lo menos en un poema  
arrancado a la poesía  
Incapaz de inventar  
El poeta toca el mar las olas la marea la corriente  
los peces la sal los colores  
pero se hace a un lado  
cruza los brazos para observarlo todo  
¿qué otra cosa puede hacer?

Atisba entonces dentro de sí mismo  
se asegura de quedar en trance espiritual  
consigo

De morir y revivir de salvarse a ello  
vuelve a cantar

Crea

Solo crea

Es un cazador al acecho de su bestia creadora  
del animal metafórico que definía Nietzsche  
como el instinto que impulsa a hacer metáforas

Federico García Lorca

hablaba a veces de la Poesía

pero de lo único que no podía hablar era de su poesía

Y no porque fuera un inconsciente de lo que creaba

Al contrario si era verdad que era poeta por la gracia de dios —

o del demonio—

también lo era por la gracia de la técnica y del esfuerzo

y de darse cuenta en absoluto de lo que era un poema

Por eso el poeta anda solo entre el bosque  
cuidando cada movimiento  
no quiere equivocarse  
y errar una palabra vela hasta el amanecer  
para que no escape al calor de una llamarada  
quiere iluminarse  
sabe que nadie hará algo por él  
Regresa presumiendo presas valiosas  
como el amor la soledad la muerte  
su trabajo ha sido compensado  
¿Por qué pretende conocer la oscuridad y la luz?  
La poesía es algo más que los poetas  
dice George Sand  
Explora en despoblado  
Se desnuda Se despelleja  
A músculo vivo palpitante avanza al ritmo del día  
cambia de dirección para no llegar  
al mismo sitio del que partió  
No hay marcha atrás

Es posible que se detenga un momento  
un instante maravilloso  
como lo haría Pushkin  
no hay por qué preocuparse  
Intenta sacudirse sanguijuelas de su cerebro  
y borrar los caminos a la vista  
o los aprovecha para estar pronto  
con lo que queda cuando al poema  
se le quita todo lo que no es poesía como apuntaba Guillén  
Nicolás claro

Mira un volcán de seis mil metros  
en sus faldas se abriga para la ocasión  
sujeta a sus botas los crampones  
cubre rostro y nuca hasta el cuello  
con un pasamontañas vistoso  
asegura que sus ojos se descubran al aire  
a lo mucho usa unos lentes de color claro  
olvida la bufanda lleva agua para dos días

poca comida dulces

Empieza el ascenso

escucha el metal sujeto a sus pies hiriendo la nieve

el sudor sazona las pisadas que habrá de dar por otras

no aguanta más pero no se detiene no puede

su corazón es chicharra de cartero

sus piernas calientes de frío avanzan

recoge un pedazo de hielo

mastica hasta derretirlo entre lengua y paladar

escucha el aire sin miedo

aprovecha el sonido

abre la boca

sus orejas se congelan

están amoratadas

El poeta es poeta únicamente porque se ve rodeado de figuras

que viven y actúan ante él y en cuya esencia más íntima

él penetra con su mirada

Para ser poeta basta con tener la capacidad de estar viendo

constantemente un juego viviente

y vivir rodeado de continuo por muchedumbres de espíritus  
como los que veía Nietzsche  
Estira el cuello con la velocidad de las nubes  
escapando del cráter  
De pronto huele a azufre  
se siente en casa  
es posible que la retórica de Satán el astuto decano  
compañero fiel de Baudelaire  
dicte cerca de su oído los versos para la eternidad  
por los que tanto ha padecido  
en tercas pesadillas de aguacero  
Walcott prende la mecha en el ojo del huracán  
el don de la poesía lo había convertido en uno de los elegidos  
que toda experiencia era combustible para el fuego de la Musa  
en medio de una isla caribeña:  
Al final de esta frase empezará a llover  
Y al filo de la lluvia una vela  
Lentamente la vela perderá de vista las islas...  
En blandito se acuesta una llama en la pólvora

y Ramón López Velarde se quemaba  
mientras su carne era combustible y su conciencia parda  
efímeras y agudas refulgían sus pasiones

El poeta ha llegado a la cumbre  
aunque eso no lo contenta del todo  
René Pereyra discípulo de Lee Strasberg  
afinador del Método de Stanislavski  
decía que la ligera insatisfacción del artista  
nunca debe fugarse por las tablas

El poeta busca en remolinos de lava  
el poema perfecto para gritarle a la vida sin ecos  
en el regazo ignorado de la angustia kafkiana  
bajo la máscara de cada persona viva  
sobre el velo de las amadas inmóviles

Al cuarto tictac del segundero  
la realidad pega como tres cachetadas  
su rostro es de mandarina desgajada

Con una mano adelante y la otra atrás  
sabe que debe iniciar desde la inocencia  
creer en robachicos y en el Coco  
dejarse educar por el amor  
y por el dolor de perder algo más que amor

Desde la altura que ha conquistado  
la humanidad es de juguete  
Entonces sacude vestigios pestilentes  
empieza el descenso hacia ríos zarcos:  
cigarras azulinas que devoran miel de su intestino  
revolotear de mariposas luchando por el final del túnel  
serpientes que tratan de ponerse la piel que habían cambiado  
lagartijas buscando las trampas locas donde quedó  
moviéndose su cola  
pies derretidos por la transminación del hielo entumido

Un último vistazo a la cima  
Por lo regular el cielo se abre

para darle oportunidad a los rayos de castigar a las ramas  
en donde envolvió la alegría inusitada  
Rueda una piedrita  
y el poeta cree que se descarrila un tren  
En su nariz se pega una pelusa de nieve  
y asegura que aspira al nevado entero  
Los relámpagos traen mensajes que aprende a la primera  
se cubre entre rocas enterradas  
mientras Michel Foucault gotea de una caverna  
pan pianito:  
Lo nuevo no está en lo que se dice  
sino en el acontecimiento de su retorno  
Él se complica solo el descenso nada puede ser tan fácil  
Llena su cantimplora y sus pulmones de aire para pesar más  
y caer pronto  
Los poemas son los únicos que silba como si fueran livianos  
O eso percibe:  
típico árbol de sus primeros esbozos  
chuecas manzanas pálidas con rabillo marchito

acompañadas de flores de ocho pétalos  
junto a la casa con caída de dos aguas y ventanas  
cuadrículadas

a las que sonrío un sol desde la esquina de la vida

Un alud de recuerdos lo fustiga sin piedad

esquiva uno a uno y los mira vencidos a su espalda

De pronto se topa con Whitman en un enorme poema

que Rulfo digiere con serena dificultad

Tagore flota ante su maestro como una metáfora

Octavio Paz en la copa de un árbol

se pasa la tarde espiando a Pound

Yeats hace lo propio con Hanrahan el Rojo

Neruda susurra que la noche austral del mundo descendía

mientras come uvas y viento de Rulfo

y García Lorca jala la herbosa barba de Whitman

Todos se miran a los ojos

recuerdan el espejo del alma

entran por los ojos a morirse juntos entre sus manos

Forman un círculo para abrazarse  
escuchan en el descanso de la erupción la voz de su dios  
de Shakespeare:  
No vengo amigos míos a robarles el corazón  
pero alcáncenme si pueden  
Tagore se trepa a uno de sus pájaros perdidos  
el ave trina que  
la muerte es de la vida igual que el nacer  
como el andar está lo mismo en alzar el pie que en volverlo a la  
tierra  
desapareciendo entre un vapor de alas  
Rulfo toma una foto de la niebla y los demás piensan  
que la instantánea se ha velado  
No pueden estar reunidos más noches  
cada uno escoge el sendero largo  
a su ritmo  
  
Otra vez solo el poeta en el punto de partida  
se instala junto al ruido del río que parecía lejos de su alcance

se viste con su nueva piel  
sentado en una piedra resbalosa no se tambalea  
piensa día tras día al son del agua como Carpentier  
en la tarea adánica de darle a cada cosa su nombre

El agua no moja su cuerpo todavía  
sigue conformándose con el sonido puro  
manso y desobligado del día  
es el momento de arrojar una piedra pulida  
por el conocimiento de la montaña que la trajo bajo sus pies  
para que se tropezara la infancia compartida los hermana  
la libera de sus manos como tinta indeleble  
Al caer salpica dos gotas en sus pómulos  
se talla los ojos como queriendo ver

Entonces Antonio Machado...

¿qué hace aquí el poeta?

No es el yo fundamental eso que busca el poeta sino el tú  
esencial

Tu profecía poeta

—Mañana hablarán los mudos: el corazón y la piedra

Algo sucede en el nido de los cernícalos el río crece furibundo

los peces huyen golpeándose entre ellos

en picada libre se acercan minúsculas a las mayúsculas

de a caballito

de a mamache

de a tamemes

de dos en dos

el poeta retrocede unos cuantos pasos bien calculados

agarra vuelo jamás pierde de vista a las vocales

se arroja a ellas

las consonantes lo pican empiñadas bracea apresurado  
hasta tocar la orilla

sale de inmediato agitado con agua en las orejas se pega en  
las sienes

brinca

medita un tanto la estrategia infalible

empuja un tronco seco perpendicular al cauce  
con absoluta tranquilidad alegre  
recoge y llena sus manos de varias letras  
no distingue cuál es cuál  
las tiende largo rato sobre tierra de hojas de piedra como  
mujeres al sol

El piso de letras no ayuda mucho por sí mismo  
son símbolos nomás son objetos  
agarra una p minúscula y se limpia los dientes  
con una M mayúscula se mesa el cabello;  
aburrido se pone una O mayúscula como salvavidas y se deja  
a la corriente

En esta imagen buceó Óscar Oliva

Durante el trayecto río abajo  
el panorama se aclara un poco  
toca su médula con un alfiler de obsidiana

Presiente el mar al final la tierra después del mar

entonces decide desviarse por un brazo hídrico  
Toca tierra camina halla una caverna entra  
pierde de vista la luz que hacía sombra la negrura lo rodea  
Palpa su cuerpo poro a poro  
conecta vello a vello soplos de vida en las paredes de la cueva  
es engañado por aves rapaces  
carcajadas oscuras atemorizan sus sueños cuando sigue sin  
dormir

está sitiado por las tinieblas  
un fósforo titila dentro suyo  
¿cómo dar a luz? ¿qué sueño dice la verdad?  
¡cuántas interpretaciones llenas de sentidos!  
...ésa es precisamente la obra del poeta  
observar e interpretar sus sueños  
...la ilusión más verdadera del hombre  
se le manifiesta en el sueño:  
todo arte poético y toda poesía  
no es más que interpretación de sueños que dicen la verdad  
¿cómo dar con los maestros cantores?

¿de qué remota tierra ha de venir a iluminarlo el chamán con  
faro en mano?

El poeta se entigrece  
sus párpados se cierran con suavidad  
las pestañas felinas embonan a la perfección:  
pescuezos de grullas gaznates de flamencos  
manzanas en alta mar  
Tiene por delante un derrumbe taponando la salida  
una fosa común vuelta cenizas  
apenas señala el paso con sus garras ni el polvo se inquieta  
se pone en guardia a cuatro patas salta que da miedo  
El sol afuera está esperándolo  
lame su rostro en el punto culminante del impulso  
lo arroja en seco sobre la tierra  
¡Ay que entre el mundo de la idea y el de la forma existe un  
abismo  
que solo puede salvar la palabra!  
se dolía Bécquer

Ahora se acostumbra a la tarde limpia su rostro a dos patas  
anda ansioso en busca de la ciudad  
atraviesa pastizales plantaciones de maíz  
un claro donde pacen y se olean las vacas un canal de agua  
puerca  
un basurero municipal un aeropuerto internacional  
al adentrarse en la metrópoli primero sufre el tráfico los  
cláxones  
mil conjugaciones de leperadas la mierda de perro sobre el  
chapopote  
nada de eso importa está en la ciudad tiene sed  
encuentra una alameda bebe de una fuente vomita vuelve a  
beber  
la ciudad lo humaniza  
se sienta en una banca a convivir con los pájaros  
no es que mi canción suene más alto  
o más dulcemente que la de cualquier otro sino que

soy un poeta que debe beber vida como pocos hombres beben  
vino

canta Pound dentro de una burbujita que escapó de la fuente

El poeta se dirige a una tienda de abarrotes

musita dos o tres sinfonías a cambio de agua embotellada

y un cigarro suelto

La tendera apunta los poemas en la libreta de morosos

sonríe conmovida abre el refrigerador lo auxilia

El poeta está solo pasa el día y la noche hablando y  
escribiendo loco

en voz alta y a veces quedito

nadie en la calle da un peso por su vida

gentíos pasan sin mirarlo a los ojos

algunos cruzan la acera para no respirar el mismo aire

o se ocultan en un café para quitarse el sabor a maldad

a profecía

que sin percibirlo se han llevado a sus hogares

a su sangre ya ennegreciendo de pies a cuellos:  
rostros de velatorios bibliotecas quemadas  
vidrio soplado bajo esponjas humedecidas

Los niños ríen por la verdad que los gemela  
ríen por ellos y por él  
ríen porque no saben hablar igual que él como él  
ríen ante el juguete nuevo  
¿cómo desarmar las piezas hasta destruirlas?

Ambos lloran consiguen todo sin resentimientos ni crudas  
morales

desenfadados sueltan complicidades

Piden el mundo por lo menos dominan la lengua que los demás  
olvidan

hacen un berrinche a puños a escupitajos en la mejilla de la  
normalidad

Si se les da una palmada en la espalda de súbito eructan un  
verso

se recuestan sonriendo en el pecho medular a tener sueños  
prenatales

augurios precisos de vueltas y viajes y vueltas y viajes

en las borracheras de la vida

Que el verso sea como una llave

Que abra mil puertas

Solo para nosotros

Viven todas las cosas bajo el Sol

Muchas gracias amantísimo Huidobro

¿quién será el guapo que habrá de lanzarte el dardo filudo

a un costado de tu paracaídas en pleno vuelo?

Otro poeta Nadie más se atrevería

Tienes la desventaja del silencio lapidario

donde cavas el fondo del mar

El poeta arremete como el milenio desesperado por entrar a  
escena

Las cosas han cambiado Las generaciones perdidas regresan  
más rápido

Es un hecho que el mundo está siendo descubierto hasta las  
entrañas

¡Qué osadía Vicente pensar en una especie de Creacionismo!

El poeta es un pequeño Dios

Es la misma gata pero alimentada gorda

El adjetivo cuando no da vida mata

No te preocupes ya nadie recuerda eso

ahora estamos a las órdenes de los dueños de las letras

los mejores postores quienes saben sacar la cartera en el  
momento adecuado

comprar el punto y aparte imponer el punto final el sustantivo

Descansa viajero y mago yo me ocuparé de mis asuntos

El poeta es algo alado y sacro

y no puede crear sin sentir antes la inspiración

salir fuera de sí y perder el uso de la razón

¿Quién te habló a ti Platón? ¿no andabas arruinado?

No puedo decir algo que entiendas con total claridad

así que nomás por no dejar ya que has venido a vernos

debes creer que la inspiración también se trabaja y talla  
como piedra dura sin piedad perdiendo o no la razón  
Incluso hay academias para cultivar y cosechar poesía y  
narrativa

(cosa que no te explicaré); es verdad no te rías ni te enfades  
con nadie

Dejémoslo aquí no quiero verte enojado Saludos a tus  
contemporáneos

El poeta prefiere la ciudad de noche  
Lo atormenta por eso la ama y la odia  
la mañana se la pasa dormido  
Solo de noche considera el soplo diabólico que hace más  
natural

el comportamiento de la gente y los animales  
el descanso de las ramas sobre los árboles  
de los aullidos a monóxido de carbón de los pelafustanes

Cuidado con el poeta inspirado

lleno de ardor en los nervios  
sin escribir la manera de ver todo y nada  
tonada  
da todo  
nonada  
nonato  
todote

Precaución:

Poeta amando

Trazos con gis negro en la entrada a los hogares y  
coyotes sangrando por los ojos encegueciéndose

Poeta dolido Solo

Ser poeta no es una ambición mía es mi manera de estar solo

Ay Pessoa ¿quién de los cuatro o nueve dijo eso?

Fuiste el único poeta de la historia que nunca lloró solo

Dejemos las cosas en su sitio

a lo mucho mandemos unas montañas a los desiertos

las pirámides mar adentro  
la tumba 7 dentro de la hoguera del Caribe  
las fronteras al bajío  
donde vivirán los últimos hombres  
a la muerte de los insectos  
¿Y si la muerte es la muerte  
qué será de los poetas  
y de las cosas dormidas  
que ya nadie las recuerda?  
García Lorca estoy en camino de saberlo a nada  
si el poeta es el poeta ¡pobre muerte!  
ya no amenaza seres vivos  
¡pobrecita nuestra!  
tan dejada

La majestuosa muerte alborota los nervios del poeta  
quiere escuchar cantos al oído ama el réquiem  
El poeta en el fondo la respeta  
Entonces el poeta se condena a no presenciar su eternidad

Eso debe lastimar miles de segundos en la curva de un rayo

El papel debe ser la espalda de un hombre fugitivo

fácil de atrapar

sin cargar cruces con rueditas

sino tamañas piedras para guarecerse del diosote odio altísimo

¡ya déjenme tranquilo!

Perfecto

vivan y mueran los poetas

que nos despida del mundo

no de la Poesía

Neruda para

Que amen como yo amé mi Manrique mi Góngora

mi Garcilaso:

fueron

titánicos guardianes armaduras

de platino y nevada transparencia

que me enseñaron el rigor y busquen

en mi Lautréamont viejos lamentos  
entre pestilenciales agonías  
Que en Maiakowski vean cómo ascendió la estrella  
y cómo de sus rayos nacieron las espigas

Un día sin ver la luz  
un mar pintado de rojo y otro de negro  
un cielo ácido  
un río sin tierra  
un fondo en el pecho  
una flor de nalgas al suelo  
un telescopio en el espacio  
Los focos fundidos quién los repara  
y ahorra inviernos en la carne  
Los fusibles achicharrados desde un helicóptero  
cómo se compensan con alimento básico  
Hacia dónde jalar el interruptor para tumbar iglesias  
y brotar pirámides de maíz sin esconder la mano ni mover un  
dedo

Cuál es la fábrica de botones rojos  
donde máquinas artesanales trabajan a toda capacidad  
tripleteando turno por el sueño pesado de las medallas  
al honor al lobo al valor al zorro a la dentadura postiza

García Lorca

concluye tú desde la muerte

desde el origen de la Poesía háblanos apúrale

Pero ¿qué voy a decir yo de la Poesía? ¿Qué voy a decir de  
esas nubes

de ese cielo? Mirar mirar mirarlas mirarle y nada más

Aquí está: mira Yo tengo el fuego en mis manos

Yo lo entiendo y trabajo con él perfectamente

pero no puedo hablar de él sin literatura

Yo comprendo todas las poéticas

podría hablar de ellas si no cambiara de opinión cada cinco  
minutos No sé

Puede que algún día me guste la poesía mala muchísimo

como me gusta (nos gusta) hoy la música mala con locura

Quemaré el Partenón por la noche  
para empezar a levantarlo por la mañana  
y no terminarlo nunca  
Oye Vallejo ¿verdad que  
siempre habrá poetas que nunca escribirán poesía?  
Entonces remátalos mi dulce dolor de mi dolor  
a manera de coda  
con un verso suelto:

Ser poeta hasta el punto de dejar de serlo

## Bibliografía

- AJMÁTOVA, Anna, *Antología*, Versión de José Raúl Arango, Barcelona, Plaza y Janés, 1984.
- ALEIXANDRE, Vicente, *Noche cerrada*, Madrid, Unidad editorial, 1998.
- ALIGHIERI, Dante, *La divina comedia*, trad. Cayetano Rosell, n. de Narciso Bruzzi Costas, México, Cumbre, 1979.
- ANTOLOGÍA DE LA POESÍA NORTEAMERICANA, Sel., versión y pról. Agustí Bartra, México, UNAM, 1988.
- ÁVILA, Raúl, *La lengua y los hablantes*, México, Trillas, 2007.
- BACHELARD, Gaston, *La poética de la ensoñación*, trad. Ida Vitale, México, FCE, 2004.
- BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*, trad. Ernestina de Champourcín, México, FCE, 2005.
- BARTHES, Roland, *El grado cero de la escritura*, Madrid, Siglo XXI, 1997.
- BARTHES, Roland, *La cámara lúcida*, trad. Joaquim Sala-Sanahuja, Barcelona, Paidós, 1989.

- BAUDELAIRE, Charles, *El pintor de la vida moderna*, trad. Julio Azcoaga, Córdoba, Alción, 2005.
- BAUDRILLARD, Jean, *El complot del arte*, trad. Irene Agoff, Buenos Aires, Amorrortu, 2007 (Col. Nómadas).
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2008.
- BORGES, Jorge Luis, *Arte poética*, trad. Justo Navarro, Barcelona, Crítica, 2000.
- DUCROT, Oswald y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, trad. Enrique Pezonni, Madrid, siglo XXI, 1986.
- ECO, Umberto, *Sobre literatura*, México, Océano, s.a.
- ELIOT, T. S., *Criticar al crítico*, trad. Manuel Rivas Corral, Madrid, Alianza, 1967.
- ELUARD, Paul, *El ave fénix*, trad. Alaíde Foppa y Dominique Eluard, México, UNAM, 1990.
- ELYTIS, Odysseas, *Seis y un remordimientos para el cielo*, trad. Nina Anghelidis y Nicolás Cócaro, Buenos Aires, Argonauta, 1983.
- GUILLÉN, Nicolás, *Songoro Cosongo*, Buenos Aires, Losada, 1957.

- H. FERNÁNDEZ, Pelayo, *Estilística*, Madrid, José Porrúa Turanzas, s.a.
- HOMERO, *La Ilíada*, trad. Luis Segalá y Estalella, México, Cumbre, 1979.
- HUIDOBRO, Vicente, *Poética y estética creacionistas*, sel. y pról. Vicente Quirarte, México, UNAM, 1994.
- JAKOBSON, Roman, *Ensayos de poética*, trad. Juan Almela, México, FCE, 1986.
- LANGANEY, André, Jean Clottes, Jean Guilaine y Dominique Simonnet, *La historia más bella del hombre*, trad. de Óscar Luis Molina, Barcelona, Anagrama, 1999.
- LEIRIS, Michel, *Espejo de tauromaquia*, trad. Pedro Romero de Solís y Álvaro Martínez Novillo, Madrid, Turner, 1987.
- LEOPARDI, Giacomo, *Los cantos*, trad. Juan Bautista Bertrán, S.J., Barcelona, Ediciones 29, 1978,
- LONGINO, *De lo sublime*, trad., pról. y n. Francisco de P. Samaranch, Buenos Aires, Aguilar, 1980.
- MAIAKOVSKI, Vladimir, *Poemas*, trad. Alexis Nogetz, Barcelona, Ediciones 29, 2002.

- MARCHESE, Angelo y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, versión castellana de Joaquín Forradellas, Barcelona, Ariel, 2000.
- MAZA Reducindo, Jorge, *Lecturas del curso de Cultura Científica y Humanística II*, México, Edere, 2008.
- MIDDLETON Murry, J., *El estilo literario*, trad. Jorge Hernández Campos, México, FCE, 1975 (Col. Breviarios No. 46).
- MONTALE, Eugenio, *Sobre la poesía*, sel., trad. y n. Guillermo Fernández, México, UNAM, 2000 (Col. Poemas y Ensayos).
- MONSREAL, Agustín, *Cantar sin designio*, México, UAM, 1995.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, trad. Fernando de Toro, Barcelona, Paidós, 1996.
- PAZ, Octavio, *La estación violenta*, México, Planeta/CONACULTA, 2002.
- PAZ, Octavio, *Voz viva de México*, México, UNAM, 2005.
- PELLICER, Carlos, *Práctica de vuelo*, México, Planeta/CONACULTA, 2002.

- PFEIFFER, Johannes, *La poesía. Hacia la comprensión de lo poético*, trad. Margit Frenk Alatorre, México, FCE, 1966 (Col. Breviarios, No. 41).
- PIAGET, Jean, *La formación del símbolo en el niño. Imitación, juego y sueño. Imagen y representación*, trad. José Gutiérrez, México, FCE, 1987.
- POE, Edgar Allan, *Escritos sobre poesía y poética*, versión española de María Condor y Gustavo Falaquera, Madrid, Hiperión, 2000.
- POUND, Ezra, *Disfraces*, trad. Javier Calvo, Madrid, Mondadori, 1999.
- POUND, Ezra, *El arte de la poesía*, trad. José Vázquez Amaral, México, Joaquín Mortiz, 1983.
- RILKE, Rainer Maria, *Antología poética*, Sel. y pról. Nuria Parés, México, Oasis, 1964.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, trad., pról. y n. de Amado Alonso, Buenos Aires, Losada, 1945.
- SIMIC, Charles, *Una boda en el infierno*, trad. y pról. Rafael Vargas, México, Breve Fondo Editorial, 1996.

- TAGORE, Rabindranath, *Obra escogida*, trad. Zenobia Camprubí de Jiménez y pról. de Agustín Caballero Robledo, Madrid, Aguilar, 1956.
- TURBAYNE, Colin Murray, *El mito de la metáfora*, trad. Celia Paschero, México, FCE, 1982.
- TZARA, Tristan, *Poesía*, trad. Ahmed el-Boab, México, Letras vivas, 2006.
- VALÉRY Paul, *Teoría poética y estética*, trad. Carmen Santos, Madrid, Visor, 1998.
- VALLEJO, César, *Antología poética*, Barcelona, Ediciones 29, 1997.
- WHITMAN, Walt, *Hojas de hierba*, Versión de Francisco Alexander, Barcelona, Novaro, 1974.
- ZAMORA Águila, Fernando, *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*, México, ENAP-UNAM, 2007.

## **Agradecimientos**

A Elvira

A la Academia de Creación Literaria  
de la Universidad Autónoma  
de la Ciudad de México  
en especial a Xhevdet Bajraj

A mi papá y a mi mamá

A mi tío Víctor

A Rosina Conde,  
mi directora de trabajo recepcional

A la beca ICyTDF-UACM  
para concluir este trabajo  
y a la Coordinación de Servicios Estudiantiles  
de la UACM para imprimir este trabajo

A mis compañeros de poesía

