

# UACM

Universidad Autónoma  
de la Ciudad de México

---

*Nada humano me es ajeno*

COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN CREACIÓN LITERARIA

**Lo inefable como recurso poético en mi obra y  
Bajo la espesura de los días (Poemario)**

TRABAJO RECEPCIONAL

PARA OBTENER EL TÍTULO DE

**LICENCIADA EN CREACIÓN LITERARIA**

PRESENTA:

**MARÍA DE LOURDES PEDRAZA VARGAS**

DIRECTORA

**Dra. Iliana Magdalena Rodríguez Zuleta**

Ciudad de México, marzo de 2019

## 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.

Dedico este trabajo recepcional a:

Dios y a la vida por permitirme continuar...

Mi abuelo Gabriel Pedraza Álvarez que se encuentra con Dios.

Mi madre y abuela Josefina Domínguez Gonzáles y a mi padre Ramiro Pedraza Domínguez por su apoyo incondicional. Quienes han puesto las circunstancias necesarias para que yo pudiera estudiar y terminar mi licenciatura.

Agradezco a:

La Universidad Autónoma de La Ciudad de México por el apoyo otorgado para la impresión y/o empastado de este trabajo recepcional.

La Dra. Iliana Rodríguez por haberme dirigido este trabajo recepcional, por ser mi profesora y la poeta que ha inspirado mis estudios.

Mis lectores y sinodales: Adriana Jiménez García (Por aceptarme en sus clases y brindarme asesorías y consejos), Héctor Contreras Carreto (Por ser de mis primeros profesores en poesía), Xhevdet Bajraj (Por brindarme asesorías para acrecentar el primer borrador del poemario) y Miguel Ángel Rocha (que estuvo asesorándome desde que llegué a la universidad y me orientó para decidirme por la licenciatura en Creación Literaria).

Mis profesores de la Academia de Creación Literaria: Hugo Hiriart, Rosina Conde, Mónica Lavín, Isaí Moreno, Tere Dey, Carmen Ros...

Al Rector de la UACM, el Dr. Galdino Morán que fue mi profesor desde que ingresé a la Universidad y por quién descubrí mi pasión por la corrección de estilo y el área editorial.

Al profesor José Luis Badillo Hernández por sus asesorías y consejos.

Al Dr. Ian Fabio Báez Wendrell por sus consultas médicas y consejos.

A mis tías María Elena e Irma por siempre apoyarme y aconsejarme.

A mis amigas: Yolanda Zarate, Elena Mendoza y Abril Albarrán.

Sin embargo, la palabra del derviche, aunque insuficiente e inadecuada,  
como toda palabra que pretenda decir lo inefable,  
es de otra índole, pues nace, justamente, de sus silencios.

Y es que el silencio es el alma de la palabra.  
La palabra que no nace del silencio no vale nada.

Según el relato islámico de la creación,  
el sentido del oído fue creado antes que el habla;  
es decir, el silencio precede a la palabra.

HALIL BÁRCENA

# Índice

Bajo la espesura de los días .....	8
I Tiempo hinchado.....	9
II .....	13
III.....	15
IV .....	16
V .....	17
VI Inmensidad .....	18
VII Manto estrellado .....	19
VIII .....	22
IX Silencio.....	23
X Cruzamos el silencio.....	24
XI Tiempo nocturno .....	25
XII .....	26
XIII Esperanza.....	27
XIV Derramándose en la nostalgia.....	28
XV Fugaz .....	29
XVI.....	33
XVII .....	34
XVIII .....	35
XIX.....	36
XX .....	37
XXI Otoño.....	38
XXII .....	40
XXIII Inconsciencia .....	41
XXIV Todo es igual .....	43
XXV Tiempo marchito.....	45
XXVI Hielo .....	47
XXVII.....	48

XXVIII .....	49
XXIX Callemos.....	52
XXX .....	53
XXXI.....	54
XXXII.....	55
XXXIII .....	56
XXXIV .....	57
XXXV .....	58
XXXVI.....	62
XXXVII.....	63
XXXVIII .....	65
XXXIX .....	67
XL.....	71
XLI .....	73
XLII.....	74
XLIII.....	75
NOTAS.....	76
Lo inefable como recurso poético en mi obra .....	77
Introducción .....	78
1. Antecedentes .....	80
1.1 Génesis: Creación, palabra, silencio.....	80
1.2 Griegos: El Crátilo de Platón.....	82
1.3 La Cábala y el Golem de Borges .....	83
1.4 Místicos españoles: palabra e inefabilidad .....	85
1.5 Tao: Creación, palabra, nombrar .....	86
2 Lenguaje y silencio.....	89
2.1Lo inefable en el lenguaje.....	93
2.2 Steiner: la palabra, el silencio y el mutismo .....	95
2.3 Adorno: El silencio y la ética .....	96
2.4 Javier Sicilia, Carmen Aristegui, Javier Valdez: El silencio impuesto .....	98
2.5 Juan Villoro: Silencio acordado .....	100

3 Las figuras del silencio en la poesía .....	102
3.1 Expresión (forma): .....	104
3.1.1 Metaplasmos (palabras) o metagrafos: anulación y blanco .....	104
3.1.2 Metataxis (frases): elipsis, zeugma, supresión de la puntuación, espacios en blanco en la poesía contemporánea y visual, pausa métrica, cesura, neologismos, invención de palabras .....	107
3.2 Contenido (sentido) .....	110
3.2.1 Metasemas (palabras): sinécdoque generalizante, metáfora, metáfora en presencia, símbolo, sinécdoque particularizante, metáfora en ausencia, metonimia .....	110
3.2.2 Metalogismos (frases): lítote, reticencia, silencio, hipérbole, silencio hiperbólico, eufemismo .....	114
4 Reflexión sobre mi obra .....	117
4.1 Creación poética: palabra y silencio .....	118
4.2 Lo inefable: significación poética del silencio y del lenguaje .....	120
4.3 Figuras relacionadas con el silencio en mi obra .....	121
4.4 Significado del silencio en mi obra .....	133
Conclusión.....	138
Anexo .....	139
Cuadro 1. Metáforas para el análisis del silencio en la poesía.....	140
Bibliografía.....	147

# **Bajo la espesura de los días**

## **(Poemario)**

## I Tiempo hinchado

1

Ayer

la luna nos llenó

de noche

no me preguntes

de las siluetas que fuimos

velando

las estrellas

no me preguntes

por qué

nos cobijamos

con los silencios

no me preguntes

por qué

2

Hoy

nos sobra un tiempo

de siempre

un otoño

que cae

como hojas

putrefactas

te alejas

te acercas

te alejas

vas como la vida

vienes como la muerte

Cómo se vive la muerte

Cómo se muere la vida

Cómo

3

Te necesito, te espero...

te busco

como mar entre las olas

como flores sin olor

como cielos sin blancos

sin negros

ni azul

Ahora

escucho al polvo

4

Empezamos el diálogo

del cielo creciente

y su sol

oculto

bajo los ojos recubiertos de oro

blanco

palpitantes

Espera

¿Oyes el silencio?

nos mira la brisa

nos refresca la luna

somos los sueños que nos sueñan

**II**

Nos volvemos sombras

en el pavimento

del atardecer

somos sombras

que caminan

con la gente

corren

tropiezan

confundidas

somos el polvo

de sol

que entra por la ventana

somos

pieles que se visten

con la noche

el desvelo

de nuestras miradas

somos

siluetas confusas:

las ramas se entrelazan  
y el frondoso verdor resplandece  
mientras las nubes juegan  
se juegan

**III**

## A las nubes

No se abrasen más del sol

diáfanas sábanas del cielo

Se esconden

cuando ennegrecen...

borrascosas

Danzan

coloridas

**IV**

Miro las nubes

donde el tiempo aparenta

suspenderse

donde el cielo parece impenetrable

Tres aves

se posan

en las ramas

frente al sol

se vuelven sombras

de contraluz

El viento ausente de murmullos

arrastra los silencios

que se quiebran

como olas burbujeantes de las nubes

**V**

Quiero recostarme

en la tierra

ver las nubes

buscar sus formas: nombrarlas

Quiero que me lleven

al pasado...

donde aún tenemos...

los días cuando jugábamos a las escondidas

entre las flores

y los gritos de los niños

una tarde con aroma

a chocolate

quiero saber si todavía existe

lo que fuimos

## VI Inmensidad

Luces anaranjadas

las que se desprenden del sol

en el ocaso

como cintas

cálidas

del cielo

que abrasa y...

Despierta

con el eco

de los grillos

Para recostarnos en los sueños

## **VII Manto estrellado**

**1**

Las aves del ocaso

dejan al declinar

el manto estrellado del silencio

Silencio

de los vivientes al soñar

el mausoleo del tiempo

**2**

Silencios que se escuchan como voces

Luces que se vuelven

sombras

Silencios

que se confunden con los ataúdes

Silencios que se confunden con cadáveres

Silencio astrológico

de la cúpula oscura

con granizos

como estrellas

Silencio

Ecos que se vuelven sombras

Sombras que se vuelven ecos

**3**

Silencio esperanzador de la capa

ígnea

del canto

de un nuevo comienzo

**VIII**

Si las palabras

fueran la noche

si los silencios

el día

podríamos separarlos

como el sol

y la luna

dividen

el tiempo

Callemos

Concluyamos

como

la tormenta

## **IX Silencio**

## **X Cruzamos el silencio**

como el sol

frío

del alba

que se oculta

en nuestros cuerpos

como el vacío

de la noche

sin luna

## **XI Tiempo nocturno<sup>1</sup>**

O pensamos que perduramos

en el tiempo

Amanece

Atardece

Anochece

Siempre los mismos

siempre tan viejos

siempre tan muertos

**XII**

Recomenzar

como estatuas

temporales

¿Qué pasaría

si nos convertimos

en estatuas?

Quizá

nuestros labios

no se marchitarían

y sabríamos que nada nos limita

y que no hay nada

recomenzar

para convertirnos

en estatuas

### **XIII Esperanza**

No quiero levantarme  
todos los días a las ocho  
para verme en el espejo

No quiero levantarme  
para ir con el mismo vestido  
por las calles

No quiero  
tomar el camión de las diez

No quiero  
que me digas que vas a llegar a las dos  
y esperarte a las tres

No quiero  
revestirme

No quiero  
usar ropas envejecidas

No quiero...

## **XIV Derramándose en la nostalgia**

Las horas

son como la fotografía

donde nunca estamos

Las horas

son como las flores

rancias

en la habitación

desteñida

Las horas

son en una tarde

llorosa

de flores húmedas

Todo parece revivir  
desde la semilla  
que se desflora con los días

## XV Fugaz<sup>2</sup>

1

Pídeme las flores que adornan mi pecho

Tú

Fugaz dicha

no te muestres distante

porque perdura

la ausencia

crece

crece

en las grietas del corazón

que hacen daño al que espera siempre

Al que recibe migajas del tiempo sol

un tiempo nublado

Mejor muestra

las horas

que se vuelven un laberinto de recuerdos inventados

donde todo vuelve al mismo lugar

a esperanzas sin futuro

Solo el pasado puede revelarnos la dicha

el renacer en el otro dentro de nosotros

2

Nos faltan las horas

calladas

ausentes de palabras

para mirarnos de nuevo

para vivir las tardes y escuchar nuestros cuerpos

en el silencio

para escuchar

Nos faltan las horas

y pulsan más que el corazón

y se persiguen

y se acompañan

y nos quitamos el aire para podernos mutuamente anestesiarnos

para postergarnos

**3**

El olvido

que nunca llega

ni llegará

El olvido

se coloca en la memoria

y vive de pasados

y se recudece

hasta que es imposible recordar

desdibujarse

**XVI**

L	L	L	L	L	L	L
L	L	L	L	L	L	L
U	U	U	U	U	U	U
E	E	E	E	E	E	E
V	V	V	V	V	V	V
E	E	E	E	E	E	E
L	L	L	L	L	L	L
L	L	L	L	L	L	L
U	U	U	U	U	U	U
E	E	E	E	E	E	E
V	V	V	V	V	V	V
E	E	E	E	E	E	E
L	L	L	L	L	L	L
L	L	L	L	L	L	L
U	U	U	U	U	U	U
E	E	E	E	E	E	E
V	V	V	V	V	V	V
E	E	E	E	E	E	E
L	L	L	L	L	L	L
L	L	L	L	L	L	L
U	U	U	U	U	U	U
E	E	E	E	E	E	E

**XVII**

Parece que nuestros cuerpos  
se estancan en el charco  
de esta tarde

Parece que  
llovizamos  
al mirar por la ventana

Parece que  
la noche se seca  
con la humedad  
de la aurora

**XVIII**

Las palabras

caen

como hojas

en otoño

se desprenden

del pasado

y se quiebran

con nuestras pisadas

Sólo deja que se rompan las palabras

¿No ves que las perdimos?

Acompañémonos

Deja que se detenga el tiempo en ésta, tu soledad compartida

Renazcamos en el silencio

**XIX**

La habitación se extiende

sobre nosotros

como una sábana

de pétalos

lozanos

**XX**

P

É

T

A

L

O

S

P

É

T

A

L

O

S

P

É

T

A

L

O

S

¿Otoño?

## XXI Otoño

1

Si tus labios fueran del olor de la primavera  
con sabor a mandarina

no tendrían el encanto del otoño

se escurrirían como el recuerdo que se olvida  
poco a poco

se irían

con un viento dorado

de hojas rotas

2

No necesito que me abracés de pasado  
sólo dime qué es verdad  
qué es aquello que nos salva de la rutina  
de una tarde  
que entra por la ventana  
como brisa que abrasa  
nuestros cuerpos  
convertidos  
en oscuridades  
que se doran  
bajo el sol  
y caen

como flores que han perdido

brillantez

**XXII**

Cuando nos creemos francos

mentimos

y somos libres

del instante

Entonces

tu mirada rejuvenece

al ver mis ojos

Me busco en ellos

encuentro mi sombra

No tengo cordura ni existencia ni yo

Se agrandan nuestros labios

nos perdemos

## **XXIII Inconsciencia**

**1**

Sólo la gota que recorre el rostro...

te sabe

pero duermes

en la mudez del crepúsculo

que abrasa

como pesadilla

tu sueño

Cuando vislumbras los días

vives en la historia

y nada más

2

Finges una pasión

en la oscura claridad de los días

y en la claridad oscura de las noches

Cuando te ves en el cristal

quedas absorto

mas no eres tú:

## XXIV Todo es igual

Aquí

todo es igual

Los vestigios

se detienen en el corazón invierno

¿Seremos distintos?

Cuando despertamos

y vemos siempre

el mismo sol

calentando las persianas

las mismas paredes

con el mismo azul

Cuando dormimos

en el hubiera

y deseamos reinventarnos

y decimos lo que no pasó

Cuando estamos

solos

Todo es igual:

El invierno se estanca

**XXV Tiempo marchito**

el de una tarde sin luces

amarillas

opaca

el de un rostro

con el maquillaje maltratado

impregnado por el aliento

que no viene de unos labios

afectuosos

el de un jardín

de hojas quebradas

húmedas

el de un tiempo dorado

que sobra

duele...

nos embriaga consume deleita llena de angustia carcome

envejece

olvida

borra

nos...

**XXVI Hielo**

Efímero fuego

que carcome

y se nutre

con destellos oscuros

con atisbos

de fulgor

en una noche ciega

ciega

ciega

Ladran los perros

**XXVII**

Callarse los ojos

y con ellos las palabras

que se renuevan

en el silencio

Las palabras

renacen

en el mutismo

no se muestran

más que para ser tragadas

para ser eclipse

sombra

luz

nada

**XXVIII**

Dibujo

un árbol

para que crezcan

las esperanzas

Para que caigan

marchitas

las mentiras

los engaños

Dibujo

raíces

que permanecen

y se enraízan de arrebatos

Dibujo

un tronco

fuerte

como los deseos

consumados

Dibujo

ramas

que sostienen

lo humano

Dibujo

hojas

que renacen

que mueren

junto al viento

Dibujo

pasto

para saber que siempre está allí

el reverdecer

junto al sol

ausente

Dibujo

un paisaje

libre de trasfondos

libre de emociones

culposas

Para recordar que aún  
existen las cosas buenas

## **XXIX Callemos**

del silencio nace la música

callemos

**XXX**

Me he prometido

postergarte...

¿Quién está del otro lado

del espejo?

Mírame

refleja en ti...

Duplica

a través

de tus ojos

nuestros cuerpos

refleja en ti...

refleja

nuestra habitación

con las cortinas rosas

en lugar de azules

refleja

nuestras lágrimas tristes

de unos ojos que han perdido

su reflejo

**XXXI**

Sentada

en una mesa

del café

escribo

tu poema

Sentada

en una mesa

del café

**XXXII**

Beso el perfume

de tus labios

viejos

**XXXIII**

Aquel viejo hombre

descansa

en el mar

con la mirada puesta en el horizonte

junto a la barca de papel

desvaneciéndose

**XXXIV**

Resguárdame

como aquellos primeros días

soleados

como aquellas primeras noches

de invierno

No permitas que entre en mí

el viento de la noche lluviosa

el glaciador

que sabes

recorre mi cuerpo

ahora

somos distintos: somos el hielo que nos quema

el frío que carcome

nuestra piel

Ahuyenta la escarcha

de tus años

para reencontrarnos

**XXXV****1**

Bebo

las horas

que se escurren

en las paredes

de mi habitación

no veo nada

que no sea el cielo

con sus días

oscuros

Bajo la espesura de los días

no veo nada

que no sean

las estrellas

llenas de mar

no veo nada

que no sea

tu piel húmeda

por unos labios que prueban

tu olor

a libros viejos

con café amargo

2

Déjame

embriagar mis sentidos

y tocar con mis labios

tu perfume

De nuevo ese aroma...

A tiempos viejos

Bajo estos días

esposos de nubes

llorosas

Bajo la espesura de los días

La habitación

está desnuda

y no guarda

el eco

de tu silueta

3

Nos visten

los sonidos

de la calle

Nos visten

como ruidos

de viento

hojalata

Nos viste

la calle

con su gente

con su ruidos

de murmullos

con sus voces

como sombras

de palabras

con sus recuerdos

como retratos

viejos

**XXXVI**

Las ropas se desgastan

junto a la piel

plisada

de la vida

Los tiempos desteñidos

de recuerdos

viajan

en la memoria

Las horas

como hojas blancas

sin tinta

han perdido

sus palabras

El color

ha pintado

de noche

el firmamento

**XXXVII**

No me cortes

más

el alma

con tus palabras

No me cortes

como el nudo

gordiano

que no podré unir

las piezas

como hojas que se lleva el viento

como pétalos que se van

con la brisa

no cortes las palabras

que no podré unir las

son pétalos

sin rosas

son hojas

girando

son palabras

guardadas

en el silencio

**XXXVIII**

Atesorando

retratos

me pregunto

qué será de nosotros

en esas fotos

donde no posamos

cómo podremos

detenernos

en el tiempo

sin ese papel

que captura

lo que fuimos

porque

no estamos

en la memoria

de un papel

fotográfico

en una foto

digital

no podremos

mirarnos

para comprobar

el tiempo en nuestros ojos

en nuestra piel

no seremos

capaces

de encontrarnos

con las mismas ropas

olvidaremos

nuestros rostros

nuestros cuerpos

no podremos

buscarnos

mirarnos

seremos

humo de tiempo

**XXXIX****1**

Si pudiéramos

ser distintos

cambiar por un nosotros

y no por un ellos

distanciados

y volver a sentir

nuestra primera vez

todas las veces

y volver a sentir

nuestros oscuros cuerpos

mojados

seríamos nosotros

serían nuestros labios

la lluvia

que muere

2

Si pudiéramos volver

a soñar

la vida

Si pudiéramos

estar en nuestras habitaciones

de colores distintos

ajenas

a nosotros

Si pudiéramos

disfrazarnos de silencios

mas no de promesas

Si pudiéramos

fragmentar el tiempo

el nuestro

sería

néctar

desabrido

amargo

**3**

Si pudiéramos vivir

cada vez más

nuestra muerte

sucedríamos

auténticos,

sobreviviríamos

cada día

con ahínco

nos convertiríamos

en los recuerdos

que nos encuentran

cuando caminamos

solos

4

Si pudiéramos

mantener

el aroma

de inocencia

como el viento

del campo

con su perfume

a hierbas

frescas

si pudiéramos...

**XL**

No sé dónde se oculta

la luna

cada amanecer

espera

el reencuentro

al caer el rocío

al humedecerse

el alba

al enfriarse

nuestras ganas

No sé dónde se oculta

la noche

con su vestidura

como luminarias

No sé dónde se oculta

el día

con su sol

de polvo dorado

No sé dónde se ocultan

las nubes

con su licor

No sé dónde te ocultas

**XLI**

He de encontrarte

en las hojas pintadas de sol

que se quiebran

con los juegos de los niños

en las sombras

de una calle

de las doce

arbolada

en los papeles

mancillados

con las tintas

de palabras

en la tarde

que se ensucia

de colores cálidos

en la noche fría

de humedad

**XLII**

No eres más  
que ruidos  
de lluvia

Te iluminas

No eres más que sombra

Te iluminas

El fantasma de un relámpago

Te iluminas

El eco  
de vidrios rotos

Te iluminas

El hueco  
de un cuadro sin fotografía

**XLIII**

Qué caro sale

a la poeta

ser poeta

mancharse

con la tinta de la noche

que salpica

de palabras

una cascada de sonidos

de letras

desbordándose

del papel

impregna

nuestros dedos

## NOTAS

<sup>1</sup> “Tiempo nocturno”, poema seleccionado para la publicación con el título: “Bajo la espesura de los días”. Con un breve cambio en el primer verso: “Y pensamos que perduramos”; y otras correcciones para este trabajo, el 29/08/16, en: en II Concurso de Poesía “Poetas Nocturnos” de Diversidad literaria, en España. <http://www.diversidadliteraria.com/info-concursos/resultados-concursos/poetas-nocturnos-2/>

Poema publicado en: Tiempo Nocturno, poema de Lourdes Pedraza, grabado para la revista literaria Monociclo y el Maratón de lectura #LeoGpeReyes de la @BRIGADACULTURAL. <https://www.youtube.com/watch?v=GnON5frIesw> Publicado el 02 enero 2017. El poema ha sido corregido para el presente trabajo recepcional.

<sup>2</sup> “Fugaz. 1” con cambios para el presente trabajo recepcional, publicado en: Fugaz, poema de Lourdes Pedraza, grabado para la revista literaria Monociclo y el Maratón de lectura#LeoGpeReyes de la @BRIGADACULTURAL. [https://www.youtube.com/watch?v=g\\_mh8ZqmIx4](https://www.youtube.com/watch?v=g_mh8ZqmIx4) Publicado el 29 diciembre 2016.

<sup>3</sup> Los poemas “Fugaz. I, II, III”, “XLI”, “Manto estrellado. I, II, III” y “XI Tiempo nocturno” los di a conocer en la *Lectura de poesía de estudiantes de la licenciatura en Creación literaria de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México Plantel del Valle*; que organizó la profesora Iliana Magdalena Rodríguez Zuleta, se llevó a cabo en La casa del poeta Ramón López Velarde, el 20 de septiembre del 2018, en la Ciudad de México.

## **Lo inefable como recurso poético en mi obra**

## Introducción

Elegí el tema de “La inefabilidad poética” porque me interesa indagar qué es lo que está más allá del silencio poético, del espacio en blanco del papel que no contiene palabras escritas. Esto me permitió plantear la tesis de mi trabajo recepcional: “Lo inefable es un modo de expresión del poeta”. Y el tema de mi poemario: “El silencio como tema para el análisis de mi obra”. Elegí el título de *Lo inefable como recurso poético en mi obra*.

Para adentrarme en la investigación, formulé las siguientes preguntas: ¿qué es lo inefable en la poesía?, ¿cuándo y cómo predomina el silencio sobre la palabra?, ¿cuáles son las fronteras de las palabras en poesía?, ¿qué hay más allá de esas fronteras?, ¿qué es ese silencio que no se dice?, ¿qué es el silencio como palabra poética?, ¿qué se calla cuando no se dice pero allí está? y ¿cómo puedo abordar el tema de lo inefable en la poesía sin que sea lo que ya se ha dicho?

Junto con estas preguntas, propuse conceptos (que pondré en cursivas) como *decir sin decir* (*decir callando*), *decir diciendo*, *lo inefable como lo que no se puede decir (con palabras)* y como *lo que se dice (con silencios)* y la constante tensión que establezco entre *lo que no se puede decir* y *lo que se dice*. Mismos que explico y ejemplifico a lo largo de este trabajo.

Para sustentar mis ideas, utilizo teóricos literarios y de varias disciplinas (psicología, sociología, filosofía, gramática, lingüística, retórica y ensayo literario) con el objetivo de enriquecer más mi investigación y mi obra creativa.

Todo esto va relacionado con cómo el poeta crea a partir de la nada, del silencio, de la hoja en blanco, qué es lo que no se dice con palabras. Además de usar el espacio en blanco del papel porque el silencio también se significa con los espacios en blanco y el acomodo de las palabras. Por eso es que para analizar el tema del silencio, la palabra y la inefabilidad, me enfoqué en estudiar a partir de los clásicos para buscar la raíz del tema y poderlo aplicar en mi obra.

Este trabajo consiste en dos partes: la teórica y la creativa. La parte teórica versa sobre el silencio y la palabra, a partir de lo inefable. Cómo es que el poeta usa las palabras y el silencio para expresarse. Toda la investigación teórica será aplicada a mi obra poética. En la parte teórica sustento mi obra creativa. La parte creativa es un poemario donde utilizo y significo con palabras y silencios-espacios en blanco. Uso el blanco del papel como silencio e inefabilidad poética.

## 1. Antecedentes

El tema del silencio y las palabras ha pasado por varias culturas como motivo de creación. Por eso en el primer capítulo abordo el silencio como antesala de la creación. Cómo es que dios (y posteriormente el hombre-poeta) crea a partir del silencio las palabras que darán origen al mundo. Desde el primer capítulo, reflexiono en el silencio desde el origen de la palabra y su influencia en la creación de obras como el Génesis (La creación), el Crátilo, el Golem, la mística y el taoísmo. En ellas se ve el silencio como medio para acercarse a la palabra.

Todo esto es fundamental para entender de dónde es que el poeta puede nombrar, puede crear y re-crear el mundo por medio de la poesía. Pero más que crear a partir de la palabra, usa el silencio como el espacio en blanco para escribir todo un mundo poético. Para esto, me remonté a los orígenes de la creación. Para comprender cómo es que todo viene desde un espacio sin luz, sin palabras. Silencioso, en tinieblas. A partir del silencio-noche, se crearon las palabras-luz.

Sin embargo, el poeta también crea con los silencios y desde el silencio. Porque éste es el origen. Es el caos que hay que nombrar y ordenar con las palabras. El poeta crea a partir del mundo y lo representa, re creándolo al re nombrarlo.

### 1.1 Génesis: Creación, palabra, silencio

El silencio es iluminado por las palabras del poeta cuando crea poesía. Porque a partir del nombrar, surge el mundo. Dios, con el lenguaje, ordena el mundo, ya no es un todo caótico, se ordena a través de las palabras. Así como “Dios creó el cielo y la tierra”<sup>1</sup> de la nada, de las tinieblas, del silencio. Como un dios del lenguaje, el poeta nombra la nada, nombra el silencio con palabras para crear un mundo poético. Pero también crea a partir del silencio que hay entre

---

<sup>1</sup> Gen 1:1

las palabras. Donde nada existe, únicamente el silencio, y del silencio el poeta logra atisbar el lenguaje como luz creadora para nombrar.

El poeta dice esto y no dice aquello, mas lo dice. Nombra de un modo y no del otro, mas lo nombra; lo crea, crea cosas de la nada. Nombra para saber las cosas, para conocerlas, para hacerlas, para decirlas, para callarlas, para apropiárselas. Dice y dice, nombra y nombra como un dios que “llama” o “nombra” las cosas, les da significado para “su creación”, asemejándose a un dios: “Dios llamó al suelo seco ‘Tierra’ y a la masa de agua ‘Mares’”.<sup>2</sup> Es así como sigue nombrando y creando: “Dijo Dios: Produzca la tierra pasto y hierbas que den semilla y árboles frutales...”<sup>3</sup>

No olvidemos que, según la Biblia, Dios creó al hombre a su imagen y semejanza, dándole el don de la palabra, del nombrar y del mandar a las demás especies. El poeta “crea palabras y crea con las palabras. [...] El acto de hablar, que define al hombre, ¿no lo constituye también un rival de Dios?”<sup>4</sup>

El poeta dios es un creador de mundos, de palabras, de silencios, de nombres, de poesía. A través del lenguaje, ordena el mundo, ya no es un todo caótico porque lo nombra. “El poeta [...] guarda y multiplica la fuerza vital del habla [...] El poeta procede inquietamente a semejanza de los dioses”<sup>5</sup>

Sin embargo, con la palabra, el nombrar y la creación, viene el maldecir, lo maldito.<sup>6</sup> La maldición es la forma negativa del decir. Es muy poderosa porque queda maldito lo que es

---

<sup>2</sup> Gen 1:10

<sup>3</sup> Gen 1:11

<sup>4</sup> Steiner, George, *Lenguaje y silencio*, p. 56.

<sup>5</sup> *Ibidem.*, p. 56-57.

<sup>6</sup> Maldito: “4. Adj. Que va contra las normas establecidas, especialmente en el mundo literario y artístico.”, Real Academia Española, Diccionario de la Lengua Española, “Maldito”, edición del tricentenario, [en línea], <http://del.rae.es/?id=OOix6WQ>, [Fecha de consulta el 10 junio del 2017].

nombrado, es la palabra que se pronuncia, pero al mismo tiempo es el acto de maldecir. Cuando la serpiente se vale de la palabra para convencer a la mujer para que coma del árbol prohibido (que es el árbol del conocimiento, de la sabiduría, del bien y del mal, de la palabra) ella también se vale de la palabra y convence al hombre. Ambos adquieren la noción del bien y del mal; comienzan a ser un dios, un dios juzgador.

En ese momento, Dios maldice a la serpiente, a la mujer y al hombre. Viste a la mujer y al hombre y, antes de que ellos comieran del árbol de la vida, los expulsa del paraíso.<sup>7</sup>

## 1.2 Griegos: El Crátilo de Platón

Platón, en el Crátilo, dialoga sobre el acto de nombrar. Cómo es que el hombre ya es dueño del nombrar y lo utiliza para re-nombrar las cosas, el mundo; pero lo hace a partir de la esencia de las cosas porque como afirma el Crátilo: “las cosas tienen el nombre por naturaleza”<sup>8</sup> y el nombre le pertenece a la cosa, de manera inherente.

Sin embargo, no cualquiera puede nombrar, según Platón debe ser un legislador que conozca el arte de nombrar porque los nombres deben ser exactos al nombrar: “el artesano de los nombres no es cualquiera, sino sólo aquél que se fija en el nombre que cada cosa tiene por naturaleza y es capaz de aplicar su forma tanto a las letras como a las sílabas”.<sup>9</sup> Por lo tanto, el significado de los nombres y su exactitud significan el nombre. El nombre revela claramente lo que quiere significar porque el nombre está a la medida. Por ejemplo: Agamenón es “admirable”, tiene “perseverancia”; es un atreo “implacable”, “audaz” y “funesto”. Y esas características van junto a su valentía en la guerra de Troya. Otro más: Poseidón, como alguien que inspira “miedo”

---

<sup>7</sup> Gen 3: 22-23

<sup>8</sup> Platón; “Crátilo”, en: *Diálogos*, p. 542 (389c).

<sup>9</sup> *Idem*.

y “temor”.<sup>10</sup> Pues es uno de los dioses griegos más temidos. Por otro lado, el hombre es capaz de embellecer las cosas con el nombre.

Si la cosa ya tiene un nombre por naturaleza, entonces ¿qué ocurre cuando el poeta re-nombra esa esencia, esa naturaleza, ese mundo? Crea nuevas realidades para esas palabras o nuevas palabras para esas realidades. Porque el acto de nombrar en la poesía es cómo ve y nombra el poeta con base en lo que ve, en cómo percibe el mundo y lo expresa con palabras que son inventadas precisamente para mostrar el mundo, para re-nombrarlo, para nombrarlo, para recrearlo y darle esa característica poseedora de nombre propio con base en su propia característica, pues aquí el poeta funge como nominador de su propia obra al crear palabras, realidades y mundos nombrados por esas palabras. Porque el acto de nombrar en la poesía es crear imágenes nuevas a partir de las palabras que adquieren nuevos significados.

### **1.3 La Cábala y el Golem de Borges**

El hombre es un ser de palabras y Borges nos lo demostró en “El Golem” al hacer un recorrido a través de referentes culturales que han indagado sobre el nombrar: Crátilo, el Génesis (Creación), los cabalistas, Judá León, la metafísica y lo sacro en Scholem, así como en la historia de la humanidad y sus distintas facetas. Por tal motivo, “El Golem” puede verse como la concepción de la palabra poética, como esa palabra imperfecta que hay que saber usar, nombrar y no-nombrar.

Para que el poeta nombre correctamente, debe hacerlo con cuidado porque el nombrar y el no-nombrar pertenecen a Dios y por lo tanto está cifrado, en clave y se debe cuidar la grafía. El “que podamos encontrar el nombre o los nombres depende de las múltiples maneras en que se combinen las letras y los nombres o atributos; para los cabalistas, las posibles combinaciones de

---

<sup>10</sup> Cf. *Ibidem.*, p. 548 (394e-395b).

las letras son infinitas”.<sup>11</sup> Por tal motivo, en el poema de Borges, cuando Judá Leon quiso asemejarse a Dios, creó un ser y lo nombró “Golem”. Sin embargo, no lo nombró correctamente y dio como resultado un ser tosco, que no aprende y no habla: “A pesar de tan alta hechicería / no aprendió a hablar el aprendiz del hombre”.<sup>12</sup> Al no articular palabras, no puede nombrar, es más que imperfecto.

El nombrar y el no-nombrar también pertenecen al poeta que nuevamente asemeja a Dios. Y no sólo eso, lo conoce, y el conocer a dios por medio del lenguaje (ya que a dios se le conoce por medio del nombre y del no nombre) es tener una relación entre “lenguaje-existencia” y “creación-lenguaje”, ya que por medio del lenguaje es como se crea, se existe y se significa.

Esto tiene su origen en la Cábala. La Cábala “aspira a conocer la divinidad por medios lingüísticos”<sup>13</sup> y permite nombrar a Dios, y tratar de entender qué quiere decirnos por medio de símbolos; por tal motivo, el “objetivo de la cábala [...] es el conocimiento del nombre de Dios [...] y de su naturaleza”.<sup>14</sup> Pero no sólo aspira al conocimiento de Dios por medio del lenguaje, sino que también se interesa por conocerlo en lo blanco que hay entre las palabras, en los silencios del lenguaje, en el *no decir*. Debemos interpretar lo blanco, no las palabras. Lo blanco entendido como lo que hay más allá de las palabras, en la nada, en el silencio, en el trasfondo de las palabras, entre las palabras. Lo que no se dice porque ya está dicho en lo blanco, y para eso hay que saber interpretarlo y no cualquiera puede. Debe ser un iluminado por Dios para encontrar en los silencios el lenguaje velado.<sup>15</sup>

El mundo divino está regido por las letras infinitas y sus combinaciones también infinitas. Esto permite que se nombre de manera infinita al mundo. Pero hay que tener cuidado, porque si

---

<sup>11</sup> Silva, Carmen, *Umbral de la mística*, p. 106-107.

<sup>12</sup> Borges, Jorge Luis, *Obras Completas*, p. 264.

<sup>13</sup> Silva, Carmen, *op cit.*, p. 103.

<sup>14</sup> *Ibidem.*, p. 104.

<sup>15</sup> *Cf. Ibidem.*, p. 101-125.

no, se nombra mal y las cosas no salen bien. Quien logra acercarse al nombrar correctamente, ha encontrado la clave. Sin embargo, el único que puede hacerlo es Dios, quien es inasequible. Esto mismo quiso representar Borges en su poema “El Golem”: un hombre que quiere acercarse a la divinidad al crear un Golem que sale mal al combinar mal las letras y por eso, la voz lírica dice: “Tal vez hubo un error en la grafía /O en la articulación del Sacro Nombre”.<sup>16</sup>

El que “podamos encontrar el nombre o los nombres depende de las múltiples maneras en que se combinen las letras y los nombres o atributos; para los cabalistas, las posibles combinaciones de las letras son infinitas”.<sup>17</sup> Pues la creación del mundo, para los cabalistas, “fue posible por la combinación de las veintidós letras del alfabeto hebreo”.<sup>18</sup>

#### **1.4 Místicos españoles: palabra e inefabilidad**

El místico está en constante camino, contemplación, conocimiento de Dios por medio de la palabra porque “contempla y medita la palabra”.<sup>19</sup> Con la Mística se calla para llegar al misterio, porque “se expresa siempre con un lenguaje peculiar, metafórico, simbólico, preferentemente erótico”<sup>20</sup> para estar en contacto con Dios. Parece que es un lenguaje erótico, pero más bien, los místicos usan las alegorías y las metáforas para hablar de Dios como un amante. Emplean las representaciones sexuales para aspirar a sentir y estar en contacto con Dios. Es distinto al deseo.

Esta aspiración se limita en el silencio: “la inefabilidad es la imposibilidad de expresar exactamente las sensaciones percibidas durante el estado místico”,<sup>21</sup> es decir, el hombre, al acercarse a Dios no puede nombrar con símbolos. No puede expresarse con palabras. Está muy cerca de hacerlo con lo inefable, con lo espiritual. Y no puede nombrar con palabras ni con

---

<sup>16</sup> Borges, Jorge Luis, *Obras Completas*, p. 264.

<sup>17</sup> Silva, Carmen, *Umbral de la mística*, p. 106-107.

<sup>18</sup> *Ibidem.*, p. 108-109.

<sup>19</sup> Santiago, Miguel de, *Antología de poesía mística española*, p. XVIII.

<sup>20</sup> *Ibidem.*, p. XIX.

<sup>21</sup> *Ibidem.*, p. XVIII.

símbolos porque las palabras son humanas. Las palabras ya no son parte de la voz, ya no dicen porque ya no son armónicas. La palabra que no se dice porque dice el silencio, y más que el silencio, lo inefable.

Para los místicos, lo inefable es la experiencia mística. Es la unidad en lo Divino. Hay una dualidad con el sujeto que ve con el objeto contemplado. El sujeto que ve ya no es él mismo. Se ha hecho uno con la Divinidad, sin embargo, hay dualidad al separarse. Por eso no se puede explicar con palabras. También hay una realidad que trasciende todos los conceptos humanos. Por eso es inefable, porque no se puede expresar con palabras lo no humano, lo Divino. El místico ha declarado inefable lo que no puede expresar con palabras y ha optado por el silencio.<sup>22</sup>

Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz son los máximos representantes del misticismo español.<sup>23</sup> Ellos desean salir de lo humano, su poesía –su obra en general– es la aspiración. Quieren poner a Dios más allá de lo inefable. Se lamentan de la parte humana. Aunque esta parte humana los haga escribir poesía y estar en comunicación con los hombres.

### **1.5 Tao: Creación, palabra, nombrar**

Para los taoístas, el tao es el génesis, el origen del universo, de todas las cosas y todos los seres, del mundo. Dao es lo mismo que “Camino”, “Método”, “Sentido de decir, hablar”. El dao no puede ser nombrado porque ningún nombre lo puede designar. Es inmutable, inefable, universal. El dao es ser y no-ser. Es inmutable, indecible, impronunciable, está oculto, es invisible, inaudible, impalpable. Es el origen del universo material. “El dao es inalcanzable y se mueve en la dicotomía, en la dualidad del sujeto-objeto”,<sup>24</sup> porque:

---

<sup>22</sup> Cf. Velasco, Juan Martín, *El fenómeno místico*, p. 342.

<sup>23</sup> Menéndez Pidal, Ramón (Dirigida), *Místicos españoles*, p. 7.

<sup>24</sup> Preciado Ydoeta, Juan Ignacio (Trad.), “Prologo”, p. XXIX.

el dao engendra al uno, el uno engendra al dos,  
 el dos engendra al tres, el tres engendra a los diez  
 mil seres  
 el dao engendra (a los seres)  
 (el dao) se manifiesta como antepasado de dios  
 (el dao es) anterior al cielo y a la tierra... se le  
 puede considerar el origen del mundo<sup>25</sup>

Con base en esta concepción del dao, hay dos libros del taoísmo filosófico: *Chuang tsé* y *Lao zi*. El *Lao zi* es una obra literaria y filosófica china del emperador Xuan Zong.<sup>26</sup> Mientras que Chuang Tse (Maestro Zhuang) escribió *Chuangtsé*.

A Chuang Tse le conoce también como Chuang tsé, Zhuang zi y Chuang Tzu, aunque su verdadero nombre era Zhou. De él se conoce muy poco. Nació en Meng. Fue filósofo y poeta. Trabajó con el lenguaje y usó personajes históricos para re-nombrarlos, creó mundos, personajes y nombres. Juega con las palabras, creando un sinfín de significados; y por tal motivo es muy difícil su traducción. Su obra principal es *Chuangtsé* y reúne varios poemas.

Octavio Paz también habla sobre Chuang Tse cuando escribe sobre la dualidad e identidad de los contrarios, de los opuestos:

Chuangtsé explica así el carácter funcional y relativo de los opuestos: “No hay nada que no sea esto; no hay nada que no sea aquello. Esto vive en función de aquello. Tal es la doctrina de la interdependencia de esto y aquello. La vida frente a la muerte. Y viceversa. La afirmación lo es frente a la negación. Por tanto, si uno se apoya en esto, tendría que negar aquello. Mas esto posee su afirmación y su negación y también engendra su esto y su aquello”.<sup>27</sup>

Para el Taoísmo, el conocimiento es una verdad incomunicable: “lenguaje que sea algo más que lenguaje: palabra que diga lo indecible. Aunque Chuang tsé jamás pensó en la poesía como un lenguaje capaz de trascender el sentido de esto y aquello y decir lo indecible”.<sup>28</sup> Es por eso que, en Chuang Tse, poesía y pensamiento se entretajan.

---

<sup>25</sup> *Ibidem.*, p. XLIV.

<sup>26</sup> *Ibidem.*, p. XXII.

<sup>27</sup> Paz, Octavio, *El arco y la lira*, p. 102-103.

<sup>28</sup> *Ibidem.*, p. 105.

Encuentro cierta similitud con Octavio Paz, para quien “las palabras [...] tienen un valor. El valor de las palabras reside en el sentido que esconden. Ahora bien, este sentido no es sino un esfuerzo para alcanzar algo que no puede ser alcanzado realmente con las palabras [...] los objetos están más allá de las palabras”.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Paz, Octavio, *op cit.*, p. 105.

## 2 Lenguaje y silencio

El poeta cree que el lenguaje le fue concedido para que se explique el mundo. Por medio de él, el poeta puede plasmar el mundo en palabras. El lenguaje es “la única forma de intentar abarcar la realidad”<sup>30</sup> para interiorizarla y hacerla suya. El poeta quiere explicarse el mundo para entenderlo y comprenderlo, por eso es que lo representa con el lenguaje.

Gonzalo Celorio<sup>31</sup> dice que el lenguaje y el silencio tienen historia en México desde la época de la Conquista. Los poetas escribieron en un tono menor, en un tono bajo, susurrante, pudoroso. El tono susurrante es lo que yo podría identificar como *decir callando* porque “la poesía mexicana tiene un tono lírico, menor, susurrante”.<sup>32</sup> Xavier Villaurrutia dice que “El mexicano es silencioso, si no sabe hablar muy bien, sabe en cambio callar de manera excelente”.<sup>33</sup> Menciona la poesía tiene un tono menor, subordinado, reflexivo. Pero que no por eso es callada. Es crepuscular, nocturna, silente.

La relación entre el silencio y la palabra es fundamental para el poeta, y Sor Juana nos lo demuestra cuando habla del silencio como “tema y ejercicio poético”.<sup>34</sup> Ella sabe cuándo y cómo callar y “dice con palabras, que las palabras no sirven para nada”.<sup>35</sup> De este modo crea su poética del silencio contenida en sus lirás que expresan lo ausente. Ella tuvo que someterse al silencio impuesto por la iglesia, pero no por ello tuvo que callar, al contrario, *dijo callando* por medio de su obra poética.

---

<sup>30</sup> Mateu Serra, Rosa Ma. “Consideraciones en torno al silencio y la palabra”, p. 662.

<sup>31</sup> Gonzalo Celorio, *Silencio y pudor en la poesía mexicana 1.1 Introducción I*.

<sup>32</sup> *Idem*.

<sup>33</sup> *Idem*.

<sup>34</sup> Gonzalo Celorio, *Silencio y pudor en la poesía mexicana 2.2 Varios autores*.

<sup>35</sup> *Idem*.

Ricoeur habla del “Querer decir como significado y referencia”. Dice que en un discurso, el “qué” es el significado y el “acerca de qué”, la referencia que relaciona al lenguaje con el mundo.<sup>36</sup> Esto es importante porque para Ricoeur “el lenguaje no es un mundo propio, no es ni siquiera un mundo”.<sup>37</sup> Tiene sus límites. Y esos límites se encuentran en la referencia porque ésta se obtiene solamente cuando se usa.<sup>38</sup> Es decir, lenguaje y mundo se relacionan por la referencia. De este modo, cuando el poeta aplica sus palabras a la realidad, crea significados para las referencias. Así, simboliza el mundo, lo representa y lo dota de significados.

Wittgenstein afirma que “la única función del lenguaje es representar los hechos del mundo, reflejarlos.”<sup>39</sup> Por eso dice que “el primer paso será descubrir cómo es la relación entre el lenguaje y el mundo, y en qué se basa”.<sup>40</sup> Se debe decir y mostrar. Para decir y mostrar debe haber una relación entre la palabra y el mundo representado. La imagen y su representación deben corresponderse con la realidad. Por eso es que por medio de las palabras, el poeta representa y significa al mundo.

Luis Villoro dice que “el hombre, con la palabra, creó un instrumento para sustituir el mundo vivido y poder manejarlo en figura”.<sup>41</sup> Para él, significar el mundo “En sí” es el lenguaje discursivo y significarlo “para nosotros” es el lenguaje de la poesía y del silencio.

Pero ¿Qué ocurre cuando no hay lenguaje para representar el mundo?

El poeta llega al borde del lenguaje. Y ese borde se llama silencio, página en blanco. Un silencio que es como un lago, una superficie lisa y compacta. Dentro, sumergidas, aguardan las palabras. Y hay que descender, ir al fondo, callar, esperar.<sup>42</sup>

---

<sup>36</sup> Ricoeur, Paul, *Teoría de la interpretación Discurso y excedente de sentido*, p. 33.

<sup>37</sup> Cf. *Ibidem.*, p. 34.

<sup>38</sup> Cf. *Ibidem.*, p. 34-35.

<sup>39</sup> Lanza González, Henar, *Wittgenstein. Los límites de nuestro lenguaje son los límites de nuestro mundo*, p. 66.

<sup>40</sup> *Ibidem.*, p. 64.

<sup>41</sup> Villoro, Luis, *La significación del silencio y otros ensayos*, p. 53.

<sup>42</sup> Paz, Octavio, *El arco y la lira*, p. 147-148.

Si la poesía está hecha de palabras, también lo está de silencios. El poeta se vale de las palabras para crear, para nombrar, para decir y no decir; para significar y crear figuras, símbolos y artefactos verbales. El poeta al nombrar, usa las características de las palabras para musicalizar, para dotarla de aroma, de colores, de olores, de emociones. De este modo, las palabras nos presentan sus características.

Hugo Hiriart nos habla de los artefactos verbales como un juego para crear poesía por medio de las características de las palabras; porque las palabras nombran, imitan la cosa, son como la cosa, se mueven como la cosa, dicen lo que es la cosa, hacen lo que hace la cosa:

La palabra, a veces, hace lo que hace la cosa, como en «parpadear» [...] En hebreo, mariposa se dice *parpar*, palabra que se abre y se cierra, como las alas del animal, y como el parpadeo. [...] Es interesante cuando la palabra imita la cosa. Alargado (*long*) se alarga, en español; en cambio corto (*short*) se achica.<sup>43</sup>

Hablaré un poco sobre las discrepancias entre Octavio Paz y Hugo Hiriart con respecto al uso de las palabras, que me parece bastante interesante. Hiriart dice que hay que jugar con las palabras, agarrarlas desprevenidas, sorprenderlas. Paz dice en su poema “Las palabras” que las palabras son el instrumento del poeta y por tal motivo, él debe y puede usarlas a su antojo. El poeta debe darles “la vuelta, / cogerlas del rabo”.<sup>44</sup> Al usar palabras como “ínflalas”, “sórbeles”, “sécalas”, “cápalas”, “písalas”<sup>45</sup> le habla al poeta para que él pueda entender y darse cuenta de que las palabras son para usarse de manera cruda y violenta, no blanda ni dulce. El poeta tiene que hacerlas, crearlas, usarlas, inventarlas, tragárselas y vomitarlas para crear nuevas realidades poéticas. Tiene que encontrar todas las posibilidades de las palabras, y para eso, debe perderles el respeto. Es un tragarse las palabras para luego vomitarlas para reflejar la realidad humana vista a través del poeta que las hace poesía.

---

<sup>43</sup> Hiriart, Hugo, *Cómo leer y escribir poesía*, p. 14.

<sup>44</sup> Paz, Octavio, *Libertad bajo palabra Obra poética (1935-1957)*, p. 59-60.

<sup>45</sup> Cf. *Idem*.

Mientras que Hiriart nos habla de sorprenderlas, de agarrarlas desprevenidas. Porque las palabras tienen individualidad, tienen sonido, tienen aroma, historia, recuerdos, personalidad. Son altas, chaparras, largas, redondas, flacas, cortas... y transmiten sensaciones, olores, colores, estaciones; incluso, las palabras hacen lo que hacen la cosa. Esto nos recuerda al *Crátilo* porque la cosa radica en la palabra. Hiriart nos pone de ejemplo la palabra mandarina que alude a la primavera porque es de “color delicado” y “sabor peculiar”, es “musical”. Es por eso que el poeta tiene que mirarlas y sorprenderlas, para ver cómo son y poder crear poesía con ellas. A diferencia de Paz, Hiriart dice que hay que jugar con las palabras de manera estética. Hay que conocerlas, usarlas, escucharlas, sentirlas, hacerlas propias para poder usarlas.

Paz sorprende a las palabras. Porque las palabras son el instrumento del poeta y es él quien debe encontrar todas las posibilidades de las palabras para transgredirlas, para usarlas, para matarlas, para crear poesía. Por eso es que el poeta no debe limitarse, no debe tener temor en utilizar a las palabras. Porque la poesía está en el interior del poeta y lo provocan las palabras, por eso el poeta no puede dejar de decir, no puede dejar de usar las palabras. Pero también el silencio provoca porque está lleno de palabras. Como la poesía está llena de silencios y de palabras, de hablar o de callar.

Así es como el poeta se vale de las palabras para crear, pero también se vale de los silencios para *decir sin decir*, para expresar *lo inefable como lo que no se puede decir (con palabras)* y *como lo que se dice (con silencios)*; para *decir sin decir (decir callando)*, *decir diciendo*.

## 2.1 Lo inefable en el lenguaje

El poeta-dios del lenguaje debe hacer uso de los signos y símbolos para transmitir su mensaje al lector. El poeta debe decir, nombrar, usar un lenguaje entendido, compartido, transmite al lector el mensaje poético por medio de las palabras y los silencios.

El poeta dota de significados nuevos al significante. Significado y significante adquieren una nueva relación de sentido.<sup>46</sup> Es decir, el poeta da muchos significados al significante. El poeta, para decir, nombrar, usar el lenguaje, pone enfrente lo que ve, plasma su mundo conforme él lo percibe ahora, lo hace por medio del excedente de sentido. El excedente de sentido, para Paul Ricoeur, “es el residuo de la interpretación literal”.<sup>47</sup> En el excedente de sentido en un símbolo se oponen dos interpretaciones al mismo tiempo, es decir, dos niveles de significación: literal y figurado. El literal es el que nos permite ver si hay más sentidos, por medio de éste se entiende el figurado. Esto nos conduce a la significación simbólica como medio para llegar al excedente de sentido porque con esta significación simbólica podemos llegar de una significación primaria a una secundaria.<sup>48</sup>

Significado y significante se requieren para formar una nueva imagen, la que el poeta puede transmitir a su lector para crear una nueva relación de significados por medio de símbolos,<sup>49</sup> que serán de mutuo entendimiento. El poeta usa los símbolos para dar intención poética al mensaje que quiere transmitir. Por lo tanto, “una palabra o una imagen es simbólica cuando representa

---

<sup>46</sup> El signo lingüístico une el concepto (significado) y la imagen acústica (significante) de manera arbitraria y recíproca. No se debe olvidar que la sociedad se rige por una misma convención en cuanto a significados y significantes, porque ella misma crea esos vínculos para poderse comunicar entre sí. Cf. Saussure, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, p. 99-108.

<sup>47</sup> Ricoeur, Paul, *Teoría de la interpretación Discurso y excedente de sentido*, p. 68.

<sup>48</sup> Cf. *Idem*.

<sup>49</sup> El símbolo es la unión de dos significados, uno primario y otro secundario, el primario le da sentido al secundario. A partir de la realidad, se crea una nueva realidad dando como resultado que los símbolos posean varios significados. Porque “los símbolos están confinados dentro del universo sagrado: los símbolos sólo acuden al lenguaje en la medida en que los elementos del mundo se hacen transparentes”. Cf. Ricoeur, Paul, *op cit.*, p. 74.

algo más que su significado inmediato y obvio”,<sup>50</sup> porque el símbolo está en los sueños, rituales, cultura... por eso en la poesía, las palabras son simbólicas, porque expresan algo más que el significado que se lee en una primera lectura. Y por ende, tiene una nueva intención de significado. Un significado literal y uno o más, simbólicos e interpretativos.

El poeta, con imágenes, representa el mundo. De este modo, “por obra de la imagen se produce la instantánea reconciliación entre el nombre y el objeto, entre la representación y la realidad”.<sup>51</sup> El poeta hace la nueva relación al jugar con los significantes. Con esta relación, el poeta crea metáforas vivas, resignifica y amplía los sentidos, esto se da cuando hay tensión entre las palabras y surge el sentido literal y figurado.<sup>52</sup> Se apropia las palabras y la relación de significantes entra en un juego propuesto por el poeta.

El poeta, al nombrar, al significar, al dotar al significante de nuevos significados, es portador de símbolos porque los crea; se rige por medio de ellos porque el mundo, la poesía, el hombre mismo... son símbolos: “El lenguaje es simbólico porque trata de poner en relación dos realidades heterogéneas: el hombre y las cosas que nombra”.<sup>53</sup>

El poeta significa el mundo a partir del silencio para recrearlo. Para Wittgenstein, “lo inefable: lo más valioso es aquello sobre lo que debemos guardar silencio”.<sup>54</sup> A partir de lo inefable es como entendemos no sólo las palabras, sino lo que se encuentra entre las palabras, en los espacios en blanco.

---

<sup>50</sup> Jung, G. Carl, *El hombre y sus símbolos*, p. 20.

<sup>51</sup> Paz, Octavio, *El arco y la lira*, p. 109.

<sup>52</sup> Cf. Ricoeur, Paul, *op cit.*, p. 65.

<sup>53</sup> Paz, Octavio, *El arco y la lira*, p. 247.

<sup>54</sup> Lanza González, Henar, *Wittgenstein. Los límites de nuestro lenguaje son los límites de nuestro mundo*, p. 111.

## 2.2 Steiner: la palabra, el silencio y el mutismo

Al decir de Steiner, “lo inefable está más allá de las fronteras de la palabra”.<sup>55</sup> Aquí es donde le corresponde al poeta crear, porque al salir de las palabras para comunicarse, llega a expresarse con los silencios.

Así como el poeta llega a expresar sus emociones con los silencios, con los espacios en blanco, con el trasfondo de las palabras; llega a decir sin palabras. Este expresarse con los silencios se encuentra también en las filosofías orientales como el budismo, el taoísmo, el judaísmo. Los judíos consideran que en la Torá, la palabra de Dios está en los espacios en blanco, el blanco que se encuentra entre las letras escritas. Por su lado, los taoístas consideran que estar en silencio, en paz interior, es una manera de comunicarse con Dios. Ambos aluden a que Dios se encuentra en el silencio, y más que Dios, su palabra, lo divino.

Steiner, al igual que Paz, pone de ejemplo estas filosofías. Ambos coinciden en que las acciones del espíritu, para comunicarse, están enraizadas en el silencio. Al llegar a un estado de silencio profundo, se puede entrar a lo inefable. Sin embargo, no cualquiera puede llegar a ese estado. Pues está limitado por los dioses.

El abandono de la palabra es un entrar en el silencio. Es desprenderse del lenguaje con palabras para llegar al lenguaje sin palabras, con silencios. Primero, el hombre se acercó a dios con el lenguaje, después quiso ser dios con el silencio. De allí que el poeta sea un creador desde lo inefable. Por tal motivo:

Hablar, adoptar la singularidad y soledad privilegiadas del hombre en el silencio de la creación, es algo peligroso. Hablar con el máximo vigor de la palabra, como hace el poeta, lo es más todavía. Así, incluso para el escritor, y quizá más para él que para los demás, el silencio es una tentación, es un refugio cuando Apolo está cerca.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> Steiner, George, *Lenguaje y silencio*, p. 29.

<sup>56</sup> Steiner, George, *op cit.*, p. 58.

Sin embargo, el poeta dice menos con palabras y más con el silencio, y mucho más en el *decir sin decir*, con lo inefable. El lenguaje del poeta parte del silencio.

### **2.3 Adorno: El silencio y la ética**

El poeta se protege de lo indecible ante una sociedad consumista que se esfuerza por ponerle precio a todo, sin excluir al arte que se ve valorizado por la era del consumo, del vacío, por la sociedad líquida donde todo es desechable y reemplazable.<sup>57</sup> De este modo, la economía va en contra de la calidad en una sociedad consumista, donde el arte queda desvalorizado y sometido a consumo, costo, valor monetario.

Según Adorno, en esta desvalorización, el crítico juzga el arte sin conocerlo, sin entenderlo; sometiéndolo a valor de mercancía. Se ve sesgada la libertad del escritor por el precio monetario. Su libertad de expresión, de decir, de no decir se ve limitada y condicionada a una sociedad de consumo de “cosas” y “objetos”. Sin embargo, también dice que el arte es raro y por eso adquiere valor comercial.

Según Adorno, la comercialización del arte afecta al individuo porque no le queda otra que entrar a la compra-venta. Comienza a haber un arte preformado, sujeto a. Existe una “apariencia de libertad”, mas no “libertad” porque ya la libertad de palabra y expresión están condicionadas por los grupos de poder del momento histórico y cultural.

Esa “libertad” está condicionada para los escritores y el artista en general. Entendamos artista como generador de arte genuino y no sólo un esclavo de modelos a seguir. Es entonces,

---

<sup>57</sup> Lipovetsky y Bauman, en sus libros *La era del vacío* y *Amor líquido*, respectivamente, hablan sobre el consumismo en una sociedad donde se han reemplazado los valores humanos por los valores monetarios y de consumo porque todo tiene un costo. Sin excluir las relaciones ni sentimientos humanos porque se han convertido en desechables o de bolsillo como las nombra Bauman. De este modo, la sociedad ha perdido su esencia humana porque el sentimiento es inferior al costo-beneficio que da el vivir en una sociedad que tiene sus fundamentos en el capitalismo. Esto da como consecuencia que todo se vaya o se escurra de entre las manos. Y no es de extrañar que Saramago haya escrito su *Ensayo sobre la ceguera* para hablar de una sociedad que está ciega ante la decadencia de los valores humanos. Como se ve, son autores que se relacionan por el tema afín, aunque sus áreas de estudio sean lo social o lo literario (que representa a lo social).

cuando Adorno dice que entramos en “me es útil”, “no me es útil”. Y se crea el “lenguaje de la mercancía- se entrega a la voluntad del mercado”.<sup>58</sup> Un lenguaje de la mercancía donde el “arte cosificado” se vuelve mero objeto de compra-venta y consumismo-conservadurismo en la crítica cultural.

De este modo, la crítica lleva al irracionalismo de la crítica de la cultura, dando como resultado la cosificación de la humanidad. Todo está cosificado para una sociedad de consumo vacío. Las palabras ya no dicen sin decir, ya son superfluas y vacías. Ya no esconden palabras entre los espacios en blanco ni en los silencios; no existe la inefabilidad. Porque todo es literal y sin sentido. Quien quiere salir de eso es acusado de atentar contra el propio arte porque no es entendido ni comprendido; simplemente por no pertenecer a un arte materializado ni cosificado.<sup>59</sup> La crítica cultural depende del sistema económico. Al igual que la cultura. Al mismo tiempo que el arte y la cultura se convierten en rarezas, también caen en el sistema consumista.

Al ver todo este panorama, me pregunto: ¿dónde queda el poeta frente a su obra?, si está claro que él se ve influido por toda una sociedad cuyas bases se centran en el costo monetario más que en el valor humano. Y si es que el arte se ha deshumanizado, dejando el artista de crear arte con valor humano. Y por el otro lado, depende del poeta si quiere o no que su obra entre al sistema; arriesgando su calidad como portador de las palabras y los silencios, de la inefabilidad poética.

No es de extrañar que en una sociedad mercantil donde se cosifica al arte y al ser humano que ha perdido su valor de humano (que ha adquirido un nuevo título de esclavo consumista) quede deshumanizado el arte a tal grado de que el poeta ya no puede escribir porque no hay

---

<sup>58</sup> Adorno, Theodor. W., Prismas. *La crítica de la cultura y la sociedad*, p. 14.

<sup>59</sup> Cf. *Ibidem.*, p. 16.

humanidad. ¿Nada se puede decir ya con palabras, se silencia con la muerte, ya no es ético escribir después de tantas masacres humanas, después de tantas guerras, de tantos Auschwitz?

## **2.4 Javier Sicilia, Carmen Aristegui, Javier Valdez: El silencio impuesto**

Así como la historia y lo cultural marcan al arte, también marcan los significados de las palabras, los silencios y lo inefable. Con la sociedad que se resiste ante el silencio impuesto, surgen nuevos significados para lo inefable. Lo inefable es lo “que no se puede explicar con palabras”.<sup>60</sup> Como ya señalé en la introducción, me refiero a la constante tensión entre lo que *no se puede decir* y lo que *se dice*.

En el 68, las palabras negadas, prohibidas, censuradas adquieren nuevos significados en el silencio. Para decir sin palabras, los estudiantes hicieron una marcha del silencio el 13 de septiembre. Después, el gobierno acalló las palabras con la muerte, surgió el silencio como “un silencio impresionante, un silencio conmovedor, un silencio que expresa nuestro sentimiento y a la vez nuestra indignación”.<sup>61</sup> Los estudiantes lograron resignificar el silencio como más que silencio, más que palabras. Dijeron sin decir lo inhumano, lo que se dice a través del silencio, de lo sin palabras. En el 2018, se cumplieron 50 años en que los estudiantes resignificaron al silencio como “más elocuente que las palabras que acallaron las bayonetas”<sup>62</sup> en la marcha que realizaron del Museo Nacional de Antropología a la Plaza de la Constitución.<sup>63</sup>

La censura ocurre cuando no hay libertad de expresión, cuando acallan y callan lo que se tiene que decir: “aquí estamos ante un intento de censura, ante un intento de acallar lo que ese

---

<sup>60</sup> Real Academia Española, Diccionario de la Lengua Española, “Inefabilidad”, edición del tricentenario, [en línea], <http://dle.rae.es/?id=LSIt5ow>, [Fecha de consulta el 30 marzo del 2018].

<sup>61</sup> Fernández, Oscar, “A 48 años del Movimiento Estudiantil del ‘68. 13 de septiembre de 1968: la ‘marcha silenciosa’ que calló al gobierno”, [Fecha de consulta el 13 de septiembre del 2016].

<sup>62</sup> *Idem*.

<sup>63</sup> A50del68, 13 septiembre 2018, [en línea], <https://mobile.twitter.com/a50del68/status/1040253249692020736?s=12> Tuit y vídeo, A50del68, @a50del68, [Fecha de consulta el 13 septiembre del 2018].

libro tiene que decir”.<sup>64</sup> Estamos ante el silencio de periodistas como Carmen Aristegui. Un silencio forzado por la no libertad de expresión; un silencio provocado por la censura al prólogo de su libro *La casa blanca de EPN*, pero que provoca más palabras, porque las palabras han traspasado el límite del silencio para *decir diciendo*.

*Decir diciendo* es hablar más fuerte cuando hay silencio con la censura como aviso de muerte y como la muerte misma. Valdez lo dijo cuando asesinaron a Miroslava porque “la mataron por lengua larga. Que nos maten a todos, si esa es la condena de muerte por reportear este infierno. No al silencio”.<sup>65</sup> *Decir diciendo* es hablar más fuerte cuando hay silencio con la censura como símbolo de muerte y como la muerte misma.

Hay que *decir sin decir* lo que uno se ve forzado a callar porque en el mundo no hay libertad de expresión. El *decir callando* surge de la censura a partir de la muerte de escritores que se atreven a decir. El callar ocurre por obligación, por querer y por convicción. Se ha llegado al límite de las palabras con la muerte, con el silencio, con lo inefable. Ahora el silencio dice más que las palabras. Porque ya no se escribe sobre lo blanco ni sobre el vacío, sino que la palabra se ha unido con el silencio. La nada y el silencio son un todo que *dice sin decir (dice callando)*: “El mundo ya no es un mundo de la palabra. Nos la ahogaron adentro”,<sup>66</sup> escribe Sicilia porque para él se calla cuando hay muerte. El silencio dice más que las palabras, por eso, tras la muerte de su hijo, se le ahogaron las palabras. Solo por el silencio se puede decir.

Así es como la Historia, la Cultura, el Estado y el Pueblo imponen el silencio como límite para la libertad de expresión, para no callar y dejarse acallar con la muerte. No queda más que hablar en el silencio y con los silencios... acudir a lo inefable.

---

<sup>64</sup> Fierro, Juan Omar, “Nos piden que retiremos el prólogo de *La Casa Blanca de EPN*”: Penguin Random House”, [Fecha de consulta el 18 Mayo del 2017].

<sup>65</sup> Valdez, Javier, @jvrvaldez *Tuit*, [Fecha de consulta el 18 mayo del 2017].

<sup>66</sup> Tonantzin, Pedro, “Luto por su hijo muerto; Javier Sicilia leyó el último de sus poemas”, [Fecha de consulta el 27 de abril del 2017].

## 2.5 Juan Villoro: Silencio acordado

Luis Villoro escribió textos filosóficos sobre el silencio, mientras que Juan Villoro, su hijo, escribió un poema. Ambos escribieron sobre el silencio pero desde una perspectiva y un momento diferentes. Sin embargo, ambos se conjuntan en este apartado porque los dos tratan al silencio acordado desde dos disciplinas distintas. Luis Villoro habla del silencio como “una posibilidad del habla que, de realizarse, suprimiría al habla misma: es la posibilidad de su propia imposibilidad. Pero es una posibilidad que constituye al habla, de la que ésta no puede prescindir”.<sup>67</sup> Significa al silencio como negación de toda palabra. Porque si un silencio se reemplaza por una palabra y ésta no dice nada, entonces el silencio significa. Sin embargo, el silencio no se puede separar de las palabras, porque sin éstas el silencio no dice nada. El lenguaje muestra los límites de la palabra y el silencio, los del lenguaje.<sup>68</sup>

Los símbolos nacen en determinados momentos históricos. Se deben crear para significar y resignificar las realidades para cargarlas de connotaciones como la esperanza, la ayuda, la solidaridad, la humanidad, la muerte, el tiempo. Para crear símbolos, el poeta busca las palabras exactas para decir lo que quiere. Para ser cómplice de su misma sociedad, para ser revelador de lo que ocurre no solo con él como escritor, si no para mostrar lo que sucede en la sociedad por medio de la poesía. Por eso es que Juan Villoro logró decir con palabras y silencios, con símbolos, lo que para él significó el haber vivido los terremotos del 19 septiembre.

Entonces, “el lenguaje [es] una “proyección” de la realidad que, al figurarla en una estructura distinta, podría reemplazarla. Y la lógica [es] el conjunto de reglas que rigen esa

---

<sup>67</sup> Villoro, Luis, *La significación del silencio*, p. 76.

<sup>68</sup> Cf. *Ibidem.*, p. 59-77.

proyección”.<sup>69</sup> Por tanto, en la creación están un conjunto de palabras y silencios, de lenguajes y símbolos. El poeta, interpreta la realidad y crea otro mundo.

Juan Villoro tomó el símbolo del puño en alto y el silencio para escribir su poema “El puño en alto”. El puño en alto es el símbolo del silencio, indica a las personas que se encuentran en la zona cero (la zona de desastre, de los derrumbes provocados por un desastre natural y en donde se encuentran personas y/o cuerpos atrapados) que deben guardar silencio para que los rescatistas puedan escuchar si hay alguien gritando para pedir ayuda. Con el puño en alto, las personas gritan sin palabras: silencio. Es el símbolo del silencio acordado. Es un silencio positivo. Es el silencio pactado en una sociedad que se encuentra en “donde la tierra se abre/ y la gente se junta”.<sup>70</sup> Se reúnen en silencio, sin palabras, con palabras y con símbolos.

Se recrea y se reinventa a la sociedad, a las personas pero a partir de los símbolos que nacen del silencio para manifestarse en palabras poéticas, en los silencios acordados con el puño en alto. Se levantó el puño “para escuchar / si alguien vivía”,<sup>71</sup> para escuchar al otro, pero también para recordarse, para reinventarse, para silenciarse. Se levantó el puño en alto que simboliza el silencio, pero también lo que está detrás del silencio: *lo que no se puede decir (con palabras) y como lo que se dice (con silencios) lo que se calla, lo que se acalla...*

---

<sup>69</sup> *Idem.*

<sup>70</sup> Villoro, Juan, “El puño en alto”, 22 de septiembre 2017. [Fecha de consulta el 18 mayo del 2017].

<sup>71</sup> *Idem.*

### 3 Las figuras del silencio en la poesía

El poeta utiliza figuras retóricas para crear poesía. Para crear nuevas palabras e inventar nuevos significados y significantes, expresiones, contextos, metáforas y neologismos, artefactos verbales, juegos con palabras y con silencios, en el silencio. La poesía está hecha de palabras, pero también de silencios.

El poeta, para hacer poesía, emplea todo lo que sabe para crear artefactos verbales que le son de utilidad para plasmar el mundo como él lo percibe. Se sabe dios de las palabras y de los silencios. Es el artesano de las palabras y los silencios, se sabe dios-poeta: creador de universos poéticos fundados en la inefabilidad.

El poeta usa estos universos poéticos a partir de la musicalidad de las palabras, de cómo dice, de cómo calla, de cómo *dice sin decir (dice callando)*, de cómo *dice diciendo*, de cómo se vale de la inefabilidad poética *como lo que no se puede decir (con palabras)* y *como lo que se dice (con silencios)* para crear estos artefactos que le serán de utilidad para su creación.

El poeta *dice con palabras* y *dice con silencios*, calla lo que ahí está, sugiere con palabras una cosa y se dice otra, pues “importa tanto en ellos lo que dice como lo que no dice el poeta, lo que calla y no declara pero está presente. [...] No es lo mismo hablar que gritar; [...] hablando tranquilamente, pensando, se hace la poesía”.<sup>72</sup>

Para hacer poesía, el poeta debe restringirse, limitarse, recurrir a los silencios y a los espacios en blanco. En los espacios en blanco y en los silencios está lo que no se dice con palabras. La poesía y el mundo poético son creados a partir del silencio. Porque el silencio nace del caos, de la nada. El poeta ordena el caos para crear y recrear. Pero a partir de la inefabilidad poética como recurso estilístico y poético para simbolizar, significar y resignificar. La poesía está

---

<sup>72</sup> Hiriart, Hugo, *Cómo leer y escribir poesía*, p. 35.

llena de significados. Por eso, el poeta debe callar adrede, debe declarar lo sugerido por medio de las figuras retóricas:

La retórica tradicional llamó figura a la expresión ya sea desviada de la norma, es decir, apartada del uso gramatical común, ya sea desviada de otras figuras o de otros discursos, cuyo propósito es lograr un efecto estilístico, lo mismo cuando consiste en la modificación o redistribución de palabras que cuando se trata de un nuevo giro de pensamiento que no altera las palabras ni la estructura de las frases.<sup>73</sup>

Los significados y las figuras retóricas nos llevan al lenguaje figurado. El lenguaje figurado es el lenguaje del poeta.

Las figuras del lenguaje se agrupan en dos: 1. Forma de expresión: fónico o gráfico que incluye los rasgos distintivos. 2. Formas del contenido: Sentido que incluye los semas.<sup>74</sup> La forma de expresión comprende los metaplasmos y las metataxis; y las formas de contenido, a los metasemas y metalogismos.

Por consiguiente, el presente capítulo está ordenado con base en el cuadro del anexo: “Cuadro 1. Metábolos para el análisis del silencio en la poesía”. Estas figuras del silencio se encuentran definidas y ejemplificadas para una mayor comprensión. Además, el cuadro sirve para ubicar mejor las figuras del silencio.

---

<sup>73</sup> Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, p. 211.

<sup>74</sup> Semas o merismas: desde el punto de vista fonético, no tienen expresión como tal. Son las unidades mínimas de sentido. La suma de semas produce un efecto de sentido o semema. Cf. Grupo  $\mu$ , *Retórica general*. p. 102 y 159.

### **3.1 Expresión (forma):**

Contiene a los metaplasmos y a las metataxis.<sup>75</sup> Son las figuras que actúan gramaticalmente, en la expresión. Es decir, operan en el código.

#### **3.1.1 Metaplasmos (palabras) o metagrafos: anulación y blanco**

Los metaplasmos son las “figuras que actúan sobre el aspecto sonoro o gráfico de las palabras”.<sup>76</sup>

Se encuentran en la categoría de expresión (forma) en la clasificación que elegí y complementé para el capítulo 3.

En el Cuadro 1 del anexo, se pueden observar las metábolos que corresponden o son propias de las figuras de supresión. Aclaro que la supresión se encuentra en las tres grandes categorías de las figuras retóricas o metábolos. Por ello, explicaré la supresión correspondiente, según el apartado en que nos encontremos y según las figuras para esta poética.

En los metaplasmos tenemos la supresión parcial o completa. La supresión de los metaplasmos es la ausencia de algún elemento sonoro o gráfico. A pesar de las supresiones, el mensaje se entiende. Las supresiones parciales van en las letras de las palabras (síncope, aféresis y apocope) ya sea al inicio, en medio o al final de las palabras.<sup>77</sup> Las supresiones completas ocurren en la palabra cuando se sustituye por los puntos suspensivos; esto se llama anulación. Una palabra se anula para representarse con puntos suspensivos, que en este caso, corresponden a una variedad de silencio.

Si tenemos la ausencia de las palabras en el nivel gráfico, nos encontramos ante un silencio que se representa por la figura blanco. El blanco se da por supresión completa. El blanco es dejar un espacio en blanco en el papel como si faltaran palabras, el blanco simboliza un silencio, pero a

---

<sup>75</sup> Cf. Beristáin, Helena, *op cit.*, p. 460-462.

<sup>76</sup> Grupo μ, *Retórica general*, p. 75.

<sup>77</sup> *Ibidem.*, p. 102.

nivel psicológico.<sup>78</sup> Aunque he de recordar que el silencio dice más que decir y no decir: re-significa, re-simboliza. Un ejemplo lo vemos en el poema “Blanco” de Octavio Paz, donde el autor acomoda el poema usando los espacios en blanco para crear cuatro posibles lecturas para un solo poema. Allí podemos observar el juego gráfico que se ve al usar los espacios en blanco en favor de las palabras y los silencios. Para que, por la forma en que sea leído, se interpreten cuatro significados distintos.<sup>79</sup>

El juego gráfico nos remite a la poesía visual, posttextual, pretextual, concreta o experimental.<sup>80</sup> En la poesía visual se juega también con la tipografía, con la caja tipográfica, con el espacio en blanco para colocar las palabras de modo que estén inmersas en el silencio del blanco tipográfico: “La composición tipográfica debe cada vez más convertirse en un arte visual, un arte de ritmos, debe entonces aproximarse a la pintura y aún más a la arquitectura”.<sup>81</sup> Es decir, el silencio está representado por el espacio en blanco, y el blanco “simboliza un silencio”.<sup>82</sup>

En la actualidad, existe la multimedia<sup>83</sup> que permite usar todo el espacio del soporte, de manera creativa. De este modo, le es más fácil al escritor jugar con el papel o la hoja en blanco o el espacio en blanco del soporte y con las palabras impresas. Asimismo, el poeta usa los recursos retóricos para crear poesía, para decir con palabras y silencios, lo que quiere o no decir. Pero también utiliza un soporte físico (papel o digital) para plasmar su obra creativa y así, transmitir su mensaje al receptor.

---

<sup>78</sup> Cf. Beristáin, Helena, *op cit.*, p. 74-75.

<sup>79</sup> Cf. Paz, Octavio, *Lo mejor de Octavio Paz El fuego de cada día*, p. 215-216.

<sup>80</sup> Cf. Espinosa, César Horacio, *Antología: ‘Laboratorio transdisciplinario de arte no tradicional’ 1997-1998/2*, p. 1.

<sup>81</sup> Valencia Carmona, Salvador (Rector), Segunda Bienal Internacional de poesía Visual y Alternativa en México – 1987-1988. Universidad Veracruzana, México, 03 de julio, 1987, p. 7.

<sup>82</sup> Beristáin, Helena, *op cit.*, p. 74.

<sup>83</sup> “La multimedia es un fenómeno típico de este fin de siglo y se nos aparece como la suma y conjunción de lenguajes posibles de ser modificados y/o alterados en infinitas direcciones no sólo en el ámbito estricto de la pantalla del computador sino también, vía impresión en cualquier soporte imaginable”. Espinosa, César (Responsable), Bienal Internacional de Poesía Visual/ Experimental en el Palacio Legislativo, p. 11.

El artista visual Yves Klein omitió los soportes en sus pinturas y las colocó en el vacío de la galería. Usó el azul en el espacio en blanco como sin límites, un sin límites como el silencio con las palabras. Un azul sin dimensiones porque está en lo inmaterial.<sup>84</sup> En el no soporte, en el vacío. “Las obras revelan la tensión constante entre la condición material del arte y su inmaterialidad”:<sup>85</sup> para él, el arte ocurre a través del vacío. Y para justificar su arte, Yves Klein realizó la *Antropometría del periodo azul* (1960), un conjunto de cuadros que pintó con ayuda de modelos como extensión de sus brochas y con músicos que tocaron “la partitura de la *Sinfonía Monótona Silente* (1949), una pieza dividida temporalmente entre un solo tono y el silencio”.<sup>86</sup> Para él “los ‘pintores’ y ‘poetas’ verdaderos no pintan ni escriben poemas. Son simplemente pintores y poetas por estado civil. Su presencia, y el solo hecho de que existan como tales, son su gran y única obra”.<sup>87</sup> El artista es la obra en sí.

Ahora bien, el silencio es el vacío que conduce a la creación porque el espacio en blanco también simboliza un vacío. Es decir, silencio, vacío y espacio en blanco<sup>88</sup> van de la mano por ser el inicio de la creación poética. Por ser los espacios que están entre las palabras. Así como en poesía, la ausencia de la palabra escrita se da con un silencio de voz cuando se lee. Aunque la poesía visual vaya entre la literatura y la pintura, nunca dejará de ser poesía.

---

<sup>84</sup> Moquay, Daniel (Curador), *Yves Klein*, 26/08/17 al 14/01/18. Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), Ciudad de México.

<sup>85</sup> *Idem.*

<sup>86</sup> *Idem.*

<sup>87</sup> *Idem.*

<sup>88</sup> El espacio en blanco en la poesía contemporánea y visual lo explico en este apartado para tener la comparación con la figura blanco. Aunque en el cuadro está en las metataxis.

### 3.1.2 Metataxis (frases): elipsis, zeugma, supresión de la puntuación, espacios en blanco en la poesía contemporánea y visual, pausa métrica, cesura, neologismos, invención de palabras

Las metataxis o figuras de pensamiento “actúan en la estructura de la frase”.<sup>89</sup> Es decir, operan en la forma de las frases y remiten a la sintaxis. La elipsis es una “supresión completa”,<sup>90</sup> se suprime al sujeto (es la más frecuente en español), al sustantivo o a la expresión verbal. Hay supresión de una parte del discurso y se entiende el mensaje por el contexto.

El zeugma es “una variedad de la elipsis [...] que afecta a la sintaxis”.<sup>91</sup> Consiste en no repetir una palabra o grupo de palabras idénticas en una oración. También es una figura de construcción porque suprime un término, pero dejándolo sobreentendido. De este modo, el mensaje se entiende también por el contexto.

La supresión de la puntuación es cuando el poeta elimina la puntuación con el objetivo de crear incertidumbre y varias interpretaciones. Es por eso, que el poeta la utiliza, dependiendo de lo que quiere significar.<sup>92</sup>

El espacio en blanco en la poesía contemporánea y visual lo coloco en este apartado porque afecta la forma de las frases, su contenido y expresión. Aquí, como ya mencioné en el apartado anterior, los espacios en blanco significan un silencio. En él, el poeta acomoda las palabras dependiendo lo que quiere significar con palabras y silencios (representados con el espacio en blanco). Como antecedente, tenemos a José Juan Tablada, quién fue pionero en la poesía visual y experimental con su libro *Li Po*, en 1920.

---

<sup>89</sup> Grupo  $\mu$ , *Retórica general*. p. 75.

<sup>90</sup> *Ibidem.*, p. 129.

<sup>91</sup> Beristáin, Helena, *op cit.*, p. 504-505.

<sup>92</sup> El emblanquecimiento se usa cuando la puntuación no es evidentemente necesaria. El límite entre supresión de la puntuación y emblanquecimiento es muy sutil en el Grupo  $\mu$ . La diferencia es que con la supresión de la puntuación se crea ambigüedad e incertidumbre y con el emblanquecimiento no es necesaria la puntuación. *Cf.* Grupo  $\mu$ , *op cit.*, p. 104.

De este modo, mientras la figura blanco se corresponde con los metaplasmos, la figura espacio en blanco en la poesía contemporánea y visual se corresponde con metataxis. Ambas actúan a nivel gramatical, pero la primera en la parte fónica y gráfica y la segunda en la forma de las frases y la sintaxis. Al momento de la creación poética, ambas figuras se complementan.

Si el poeta quiere un breve silencio, recurrirá a la pausa métrica o a la cesura. La pausa métrica “ocurre al final de cada verso, periodo rítmico o hemistiquio. [...] Si sucede al final del verso se llama pausa menor, y pausa mayor si señala el fin de una estrofa”.<sup>93</sup> Con la voz se hace con un breve silencio para significar con la pausa un silencio.

En el aspecto visual o gráfico, relaciono a las pausas con un espacio en blanco en el margen derecho del papel. Si el escritor quiere una breve pausa en el interior del verso, recurrirá a la cesura. Ésta se representa con un espacio en blanco entre las palabras. Tanto la pausa métrica como la cesura son parte de la sintaxis, el contenido y la expresión del poema. Pero también, en la parte musical de la poesía, pues las pausas permiten entender los blancos como silencios con el cese de la voz.

Con el neologismo se sustituye una expresión por otra. Debe haber una relación de oposición para que sea novedosa. El neologismo se da en la forma de la palabra porque se produce por supresión/adición, es decir, por sustitución parcial o total. El neologismo parcial se da cuando hay supresión, adjunción o supresión-adjunción simples como la sufijación. El neologismo total es el puro porque se da por adjunción-supresión completa. Se da de dos maneras: cuando se sustituye una palabra por otra y cuando innovan completamente. El parcial se forma de palabras ya existentes, por composición o por extranjerismo; y el total, por evolución de

---

<sup>93</sup> Valencia Morales, Henoc, *Ritmo, métrica y rima El verso en español*, p. 36.

la palabra e invención de palabras.<sup>94</sup> Los neologismos, también afectan la función y el significado de la palabra. Puede ser léxico, semántico o de sentido.

La invención de palabras es un caso de neologismo total. Consiste en que el escritor crea una palabra o expresión que, por sí misma, carece de significado, pero se entiende por el contexto. Actúa sobre la forma de la palabra. Con los neologismos, se inventa una palabra; y con la invención de palabras se crean neologismos; y se traspasa el límite del decir. Porque para que el poeta se exprese, inventa palabras, dándole un nuevo significado al significante e inventando todo el símbolo. Un ejemplo muy representativo es Julio Cortázar:

Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las arnillas se espejunaban, se iban apeltronando, reduplicando, hasta quedar tendido como el trimalciato de ergomanina al que se le han dejado caer unas fílulas de cariaconcia.<sup>95</sup>

Aquí se observa cómo es que Cortázar crea palabras que se entienden dentro del contexto, pero si sacamos alguna palabra del texto ya no tiene significado alguno: amalaba.

Vemos a diario los neologismos: en la tecnología cuando surgen inventos, se tienen que nombrar. En la sociedad cuando surgen términos para re-nombrar según el momento histórico y social. Un ejemplo son las palabras “capacidades diferentes” para nombrar invidente y ciego. Esto se debe a que el “vocabulario de un lenguaje está vivo y en constante, aunque lento, movimiento. Unas palabras nacen (en general, pero no siempre, adoptadas de otro idioma), otras dejan de usarse y se hacen anticuadas”.<sup>96</sup>

---

<sup>94</sup> Gramaticalmente, para formar palabras se lleva a cabo mediante la derivación y la composición. La primera se forma a partir de la adición de afijos (sufijación, prefijación y parasíntesis) a una base léxica. Como ejemplo tenemos: sufijación: descubrir-descubrimiento. Prefijación: cargar-descargar y parasíntesis (es la combinación entre sufijación y prefijación): quinceañera. La composición se forma a partir de la combinación de dos o más bases léxicas. Como ejemplos tenemos: salvavidas, hispano-alemán. Cf. Real Academia Española, *Nueva gramática básica de la lengua española*, p. 5.

<sup>95</sup> Cortázar, Julio, *Rayuela*, p. 489.

<sup>96</sup> Hiriart, Hugo, *op cit.*, p. 15.

### 3.2 Contenido (sentido)

Contiene a los metasemas y a los metalogismos. Son las figuras actúan en la parte lógica, en el contenido. Es decir, operan en el referente.

#### 3.2.1 Metasemas (palabras): sinécdoque generalizante, metáfora, metáfora en presencia, símbolo, sinécdoque particularizante, metáfora en ausencia, metonimia

Un metasema “es una figura que reemplaza un sema por otro”.<sup>97</sup> Se sustituye una palabra por otra para dar un cambio de significado. Son los cambios de sentido, o el cambio de significado que el poeta le da a los significantes; y por ende, un significante puede tener uno o más significados. A los metasemas, antiguamente, se les conocía como tropos de dicción porque alteran el significado de las palabras.

La sinécdoque es de dos tipos: generalizante y particularizante. La sinécdoque generalizante se basa en la relación que media entre un todo con sus partes. La sinécdoque particularizante se basa en la relación que media entre una parte con su todo. En el cuadro, la sinécdoque generalizante se encuentra antes de la metáfora y la sinécdoque particularizante está después de símbolo.

La metáfora es una modificación por supresión o adición de semas, del contenido semántico de un término, es decir, hay intersección de dos términos entre sí. P es el término de partida y L el de llegada, ambos tienen intersección en I. De este modo, la metáfora es el resultado de dos sinécdoques.<sup>98</sup> Las metáforas son de dos tipos: en ausencia o en presencia. La metáfora en ausencia es la pura, hay una sustitución simple; con la metáfora en presencia hay relación de semejanza y comparación.<sup>99</sup>

---

<sup>97</sup> Grupo  $\mu$ , *op cit.*, p. 76.

<sup>98</sup> *Ibidem.*, p. 176.

<sup>99</sup> *Cf. Ibidem.*, p. 176-185.

Para explicar mejor, la metáfora tiene tres partes: el tenor, el vehículo y el fundamento. El tenor es lo que se compara (A), el vehículo, con qué se le compara (B); y el fundamento, por qué se le compara (C). Es decir, que se asocian significantes cuyos significados guardan entre sí una relación de semejanza. Esto da como resultado un tercer significado. Por lo que hay modificación del contenido semántico de los términos asociados. Por tanto, A y B se relacionan con C. La metáfora en ausencia es cuando no aparece el vehículo o el tenor y necesita del contexto para que se pueda comprender. Es la verdadera metáfora. La metáfora en presencia es aquella donde aparecen explícitos los dos términos (A y B), es decir, están presentes el tenor y el vehículo.<sup>100</sup>

En la clasificación del cuadro 1, la metáfora se encuentra en los metasememas y la alegoría se encuentra como metalogismo. Esto es porque la metáfora es una relación de semejanza entre dos términos y la alegoría es un conjunto de metáforas, es una metáfora continuada que afecta todo el discurso, es decir, son metáforas ligadas en un todo.

La metáfora también es la acción de dar un nombre. Hay “sustitución de una palabra literal desaparecida o ausente por una palabra figurativa”.<sup>101</sup> Hay una desviación por semejanza y existe dentro de una interpretación. Es por eso que la metáfora nombra, aporta, crea artefactos verbales, hace ver con una nueva visión, nombra seres de palabras para crear otros seres. Con la metáfora se puede *decir diciendo*. La metáfora incluye un plano real y uno figurado. El plano figurado es el cambio de sentido, y el real, es el literal o recto. El real es lo que se *dice sin decir (decir callando)* y el figurado lo que se *dice diciendo*. Sin embargo, puede ocurrir que el poeta quiso

---

<sup>100</sup> Cf. Beristáin, Helena, *op cit.*, p. 310-317. Cf. Muñoz Dagua, Clarena, “El rol de la metáfora léxica en la divulgación de la ciencia, p. 279. Completado con Jiménez García, Adriana, “Metáfora”, tema visto en la clase de “Retórica de la elocución” en el semestre 2017-II, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Plantel del Valle.

<sup>101</sup> Ricoeur, Paul, *op cit.*, p. 61.

significar una cosa, y el lector le dio una nueva interpretación, a esto se le conoce como “error de categoría”.<sup>102</sup>

Las metáforas se relacionan con los neologismos y con la invención de palabras, porque “para inventar tienes que buscar lo que no es usual, formar nuevas combinaciones de palabras”.<sup>103</sup> Esto nos remite a los artefactos verbales<sup>104</sup> que consisten en inventar un ser con palabras. Se compara una palabra con otra para crear metáforas. Es decir: Inventar seres = artefactos verbales = metáforas.<sup>105</sup>

La metáfora en presencia es la metáfora donde se introducen relaciones de comparación. Francisco Montes de Oca la define como imagen. La imagen es una comparación, también como la metáfora, pero se diferencia de ella porque la imagen lleva los nexos: es como, es tal, cual... o se relaciona explícitamente lo que se compara. Con la metáfora se afirma que son idénticos los dos términos que se comparan.<sup>106</sup> La imagen como metáfora en presencia dice lo que la palabra no puede o es incapaz de decir. Por eso también se relaciona con el silencio, con las sin palabras. Palabra y silencio se necesitan porque “el lenguaje es significado”,<sup>107</sup> y el silencio, significante. Y para lograr esto, nos valemos de las metáforas y las imágenes. En el silencio, los nombres salen sobrando, es el reino de las evidencias.<sup>108</sup> La oración le da sentido a las palabras dependiendo lo que se quiere decir o nombrar, desde el silencio. Esto da una infinita posibilidad de significados.

El poema, al no decir lo que es, *dice sin decir*; se vale de la imagen. Por medio de la imagen, el poeta nombra el mundo. Además, con el discurso poético se lleva al lenguaje a otros

---

<sup>102</sup> *Ibidem.*, p. 64.

<sup>103</sup> Hiriart, Hugo, *op cit.*, p. 17.

<sup>104</sup> “Los llamamos verbales porque están hechos de palabras y los llamamos artefactos porque son útiles, fabricados para hacer algo, como todo un artefacto”. *Ibidem.*, p. 28.

<sup>105</sup> *Cf. Ibidem.*, p. 23.

<sup>106</sup> *Cf.* Montes de Oca, Francisco, *Teoría y técnica de la Literatura*, p. 38 y 52.

<sup>107</sup> Paz, Octavio, *El arco y la lira*, p. 106.

<sup>108</sup> *Cf. Ibidem.*, p. 98-113.

mundos y emociones. El poeta crea nuevas realidades y posibilidades. Esto nos lleva al lenguaje poético donde se imita la realidad al recrearlo porque no se dice literalmente, más bien dice a qué se parece.

El símbolo designa, indirectamente, un objeto general para utilizarlo de manera convencional. Con el símbolo se conjuntan dos dimensiones (lingüística y no lingüística) o dos universos del discurso para dar origen a un significado. Se conjunta un significado primario que creará uno secundario. No se puede lograr la segunda significación sin la primera.<sup>109</sup> Sin embargo, el símbolo tiene mucho más niveles de significación porque “los símbolos están confinados dentro del universo sagrado: los símbolos sólo acuden al lenguaje en la medida en que los elementos del mundo se hacen transparentes”,<sup>110</sup> es decir, los símbolos están en el mundo, en lo sagrado y en la escritura. Hay correspondencia entre lo sagrado y lo mundano, entre lo natural y lo humano.

Esto se refleja en cada escritor al momento de crear y dar origen a los diferentes símbolos y maneras de comunicar su interior, de exteriorizarlo por medio de las palabras que ha seleccionado el poeta al momento de la creación poética. “Lo que un poema afirma está relacionado con lo que sugiere, así como su significación primaria está relacionada con su significación secundaria, y donde ambas significaciones caen dentro del campo semántico”.<sup>111</sup> Es decir, “lo que sugiere” puede aplicarse al *decir sin decir* porque se sugiere otra cosa, otra significación.

La última figura es la metonimia. La metonimia engloba, hace intervenir semas connotativos, contiguos. Se toma la causa por el efecto.

---

<sup>109</sup> Cf. Ricoeur, Paul, *op cit.*, p. 67- 68.

<sup>110</sup> *Ibidem.*, p. 74.

<sup>111</sup> *Ibidem.*, p. 60.

### 3.2.2 Metalogismos (frases): lítote, reticencia, silencio, hipérbole, silencio hiperbólico, eufemismo

Los metalogismos son las “«antiguas figuras de pensamiento» que modifican el valor lógico de la frase”.<sup>112</sup> En los metalogismos se construye totalmente el discurso. Aquí están casi todas las figuras del silencio y para llegar al silencio, se cuenta con varias figuras, esto depende de la intención del silencio.

Lo que no se dice está relacionado con la lítote porque se dice “menos para decir más”.<sup>113</sup> Se niega lo que se afirma, porque a veces es mejor no decir nada. Es no querer declarar aquello que nos vemos forzados a enunciar. La lítote está relacionada con lo que no se dice, pero allí está. Es lo que el poeta quiere decir o no quiere decir, lo que quiere transmitir y cómo. Se dice lo que no se está diciendo con las palabras.

La lítote es la figura que llevada al extremo desemboca en el silencio.<sup>114</sup> Hay supresión total de los semas, con el silencio hay supresión total de los signos. La lítote atenúa aquello mismo que se afirma. Con el silencio hay omisión, espacios en blanco, vacíos que dicen sin palabras. Con el silencio, simplemente, se calla. Y se puede llegar al extremo de dejar la página totalmente en blanco.

Entonces, como ya no hay más que decir, ya no hay más que el límite de las palabras hasta el silencio, llegamos a lo inefable. La palabra ha fracasado, pero para dar paso a lo que no se dice, porque las palabras callan, pero el silencio no. Ahora es cuando el poeta se expresa con o sin palabras, en los silencios, en los espacios en blanco y hasta en los vacíos.

A veces el escritor calla de manera intencionada, pero sabe transmitir lo que quiere decir con el silencio. Sabe emplear las figuras del silencio en favor de lo que calla y no calla, de lo que

---

<sup>112</sup> Grupo μ, *op cit.*, p. 76.

<sup>113</sup> *Ibidem.*, p. 104.

<sup>114</sup> *Cf. Ibidem.*, p. 216.

dice o no dice. Puede valerse de la reticencia. La reticencia es cuando hay ruptura del discurso porque una frase no se acaba y se sustituye por puntos suspensivos. Pero usar los puntos suspensivos no necesariamente significa que ya sea una figura. Los puntos suspensivos se usan cuando falta algo y se puede añadir porque se deduce. Al suprimir el código no se pierde el sentido porque éste se sobreentiende gracias al discurso. Veamos un ejemplo: “En cambio, mi enemigo... pero no quiero precipitar los sucesos”.<sup>115</sup>

El silencio como figura, puede ser más elocuente que las palabras. Se calla pero para decir con silencio, pues tiene muchos sentidos, aunque esto depende del contexto y de la intención del escritor.

La hipérbole es cuando se dice de más para decir menos. Se exagera lo que se dice, aumentando o disminuyendo el significado. Con la hipérbole se *dice diciendo* porque se exagera lo que quiere decir, dice más para decir menos. Esta exageración va de la mano con la alegoría, pues en la alegoría se añaden elementos para indicar lo que se tiene que disimular. Como ejemplo sería: “Con mi llorar las piedras enternecen /su natural dureza y la quebrantan” de Garcilaso de la Vega.<sup>116</sup>

Con el silencio hiperbólico se dice a través del silencio pero de manera amplificada. Veamos: cuando alguien brilla por su ausencia. La ausencia representa el silencio, pero un silencio exagerado porque sigue estando la persona ausente.

El eufemismo es cuando se puede decir más o de menos. Por lo que se relaciona con la lítote y la hipérbole. Con el eufemismo se *dice sin decir* porque es negarse a decir claramente aquello que se niega a decir. Se quiere decir pero no se dice. No se dice porque al cambiar una

---

<sup>115</sup> Montes de Oca, Francisco, *Teoría y técnica de la Literatura*, p. 42.

<sup>116</sup> *Ibidem.*, p. 47.

expresión grotesca, por otra suave, se dice lo que está detrás de ese cambio. Esto lo vemos en la sociedad cuando en lugar de decir ciego, se dice invidente.

Con las figuras del silencio se marca el sentido de las frases para transmitir el mensaje porque “no hay cosa más importante al crear arte que saber restringirse; porque las restricciones, los límites que te impones, constituyen en gran parte tu estilo”.<sup>117</sup> Por eso hay que decir con pocas palabras, para que en los espacios en blanco y en los silencios esté lo demás que no se dice con palabras pero que allí está, en lo inefable.

El poeta, al usar las palabras, juega con las figuras retóricas, según las vaya necesitando. Los metalogismos y los metasemas se unen para “pasar de una significación a otra”,<sup>118</sup> esto es de fundamental ayuda porque el poeta, “nos hace creer lo que él mismo cree, nos hace ver lo que él quiere ver y no usa «figuras» de retórica sino para «desfigurar» los signos”<sup>119</sup> y crear nuevas significaciones a partir del *decir sin decir*, del silencio. Con el silencio el mensaje adquiere nuevos usos y significados, nuevos sentidos que representan al mundo porque “de lo que no se puede hablar, hay que callar [...] guardar silencio”.<sup>120</sup>

Guardar silencio porque la poesía llega silenciosa, en silencio.<sup>121</sup> Sin embargo, el poeta sabe cuándo callar y acallar. El poeta calla con intención para decir con silencios y con palabras, con blancos y vacíos. El poeta dice diciendo y dice callando. Porque va a lo que “está más allá de las fronteras de la palabra”<sup>122</sup> para llegar a la inefabilidad porque ya no existe la palabra, solo los silencios, para que el poeta se exprese a partir de lo inefable.

---

<sup>117</sup> Hiriart, Hugo, *op cit.*, p. 35.

<sup>118</sup> Grupo μ, *op cit.*, p. 201 y 317.

<sup>119</sup> *Idem.*

<sup>120</sup> Lanza González, *op cit.*, p. 11-12.

<sup>121</sup> Cf. Paz, Octavio, *Libertad bajo palabra*, p. 89-92.

<sup>122</sup> Steiner, George, *op cit.*, p. 29.

## 4 Reflexión sobre mi obra

En el capítulo cuatro examinaré mi obra creativa *Bajo la espesura de los días* con respecto al estudio de los capítulos anteriores.

Para este apartado retomé los aspectos más importantes de los capítulos anteriores para aplicarlos a mi obra creativa. Aspectos como la creación, el silencio, la palabra, los espacios y la página en blanco, la inefabilidad; así como los conceptos que propuse: *decir sin decir (decir callando)*, *decir diciendo*, *lo inefable como lo que no se puede decir (con palabras)* y *como lo que se dice (con silencios)*.

Le di un sustento teórico a la parte creativa y un tono creativo y menos académico para redactar la poética y sustentarla con la retórica. La poética la fundamento con la teoría y los conceptos que elegí. La complemento con la historia, y con otras disciplinas como ya dije en la introducción, pero también en la retórica porque el poeta necesita de las figuras retóricas para saber qué se está haciendo en la creación poética. Por eso, la intención aquí es que al momento de que el lector lea el poemario y la poética, juntas o no.

#### 4.1 Creación poética: palabra y silencio

Octavio Paz dice que “la creación consiste en un sacar a luz ciertas palabras inseparables de nuestro ser”,<sup>123</sup> el poeta las hace poesía. Estas palabras son inseparables porque el poeta está anclado a su sociedad y contexto histórico. Es por eso que la palabra poética es la palabra del pueblo que elige el poeta para hacerla poema. De allí que el poema esté fuertemente unido al contexto histórico del poeta y lo que le tocó vivir. Pues el poema refleja a su pueblo. Por lo tanto, es el lenguaje del pueblo. El poeta se encarga de crear su poema. “El poeta no escoge sus palabras”,<sup>124</sup> las palabras lo eligen a él porque ya están dentro de él, son inherentes. El poeta únicamente las acomoda. Cuando el poeta ha creado el poema, el pueblo lo recrea al recitarlo y lo hace suyo; el poeta se desprende de su obra. Es entonces cuando nos encontramos ante la creación poética. Entendamos a la creación poética como el génesis de una obra de arte: el poema está anclado a la sociedad, pues el poeta toma de ella el lenguaje y lo hace poesía. Esto significa que “el poema está escrito en lo que llaman el lenguaje de todos”.<sup>125</sup>

El ritmo es parte esencial de la creación poética. Porque es la parte esencial del universo, su *Leivmotiv*. Por lo tanto, el ritmo es fundamental para una obra poética porque es el que determina el universo de ésta. Ya que es la única forma literaria que está regida por el ritmo. El poema tiene su propio tiempo que es ajeno al tiempo cotidiano porque se rige por sus propias leyes, por su propio universo. Octavio Paz dice que el ritmo provoca expectación, suscita anhelo, actitud de espera, es tiempo original, vacío, concreto; se destruye, se repite y cambia. Va contra reloj.<sup>126</sup> El ritmo es las fuerzas contrarias que establecen un orden a partir del caos.

---

<sup>123</sup> Paz, Octavio, *El arco y la lira*, p. 45.

<sup>124</sup> *Idem*.

<sup>125</sup> *Ibidem.*, p. 43.

<sup>126</sup> *Cf. Ibidem.*, p. 57.

El poeta “crea palabras y crea con las palabras”<sup>127</sup> en el vacío de la página en blanco y rompe con el caos. Comienza su proceso creativo con una intención. Sabe cuándo y cómo callar, cuándo decir, no decir y qué decir. El *decir diciendo*, el *decir sin decir (decir callando)* y *lo inefable tanto como lo que no se puede decir (con palabras)* y *como lo que se dice (con silencios)* tienen que ver el uso que el poeta le da a la palabra poética y a los silencios. Esto depende de cómo el poeta ve el mundo, del significado que le dé y de cómo usa las palabras en su obra. El poeta convierte el mundo real en lenguaje para crear el mundo poético. No debe caer en sinsentidos. Por eso lo inefable es muy importante porque el poeta debe saber callar y decir. Debe saber usar lo inefable para su obra poética.

Por medio de las palabras y el lenguaje, el poeta (que está inserto en una sociedad) refleja su sociedad. El poeta interioriza el mundo y lo imita al recrearlo, al representarlo y nombrarlo por medio de metáforas e imágenes. El poeta se apoya en el tiempo del poema y en el ritmo para crear. Lo vuelve palabras y lo exterioriza en forma de lenguaje social para que su obra pueda ser entendida por el lector que ha entrado en el juego del lenguaje del poeta. Por eso, es que al crear, el poeta permite que la realidad que él ve, sea recreada por otros.

Ahora bien, en mi poemario utilicé la creación poética con relación a la inefabilidad: *como lo que no se puede decir (con palabras)* y *como lo que se dice (con silencios)* y su constante tensión. Ambos se conjuntan para formar un poema. Para lograr esto, empleé temas como el silencio, la muerte, la angustia, la soledad, la desesperación, la rutina, la cotidianidad, el pasado, los recuerdos, el paso del tiempo el día y la noche; por mencionar algunos. Estos temas reflejan el silencio en sus distintas variantes. También el silencio como tema es importante, lo trabajo como silencio en la inefabilidad, como proceso creativo y con intención. Los espacios en blanco que

---

<sup>127</sup> Steiner, George, *op cit.*, p. 56.

dejo a lo largo del poemario son para darle más fuerza a las palabras y para hablar con silencios representados en lo blanco del papel. De esto hablaré en el apartado 4.3.

El tema, el proceso creativo y la intención del escritor son fundamentales para usar la inefabilidad como recurso poético en la significación del silencio y del lenguaje.

#### **4.2 Lo inefable: significación poética del silencio y del lenguaje**

Para hablar sobre lo inefable, tengo conceptos que propuse para este trabajo y que me llevaron a la investigación que hice con respecto a la inefabilidad poética. Conceptos que he explicado en este trabajo: *decir sin decir (decir callando)*, *decir diciendo*, *lo inefable como lo que no se puede decir (con palabras)* y *como lo que se dice (con silencios)*. Mismos que complemento con otros como callar, hacer callar (acallar), el mutismo, decir y callar.

Lo que el poeta *dice sin decir* con intención es el principal concepto que me llevó a investigar sobre la inefabilidad. Para posteriormente precisarlo en la significación poética del silencio y del lenguaje. Lo inefable en la creación poética es el recurso que se vale el poeta al usar las palabras y los silencios para crear su lenguaje poético. Esto ya lo expliqué a lo largo de la poética. Lo inefable resignifica al silencio y al lenguaje en la poesía. El poeta crea nuevas metáforas que utiliza para su obra. Pero los adquiere en el silencio; porque la poesía es eso, es cesar las palabras para presenciar el silencio y crear a partir de él. Las palabras toman su forma en el silencio para hacerse lenguaje poético.

Esto aporta, al poeta, su propio lenguaje, pues el poeta se lo crea. Y después lo da al lector para insertarlo en su sociedad.

### 4.3 Figuras relacionadas con el silencio en mi obra

Usaré el “Cuadro 1. Metábolos para el análisis del silencio en la poesía” para hacer el análisis figurativo de mi poemario. El análisis figurativo lo haré en el orden en que aparecen las figuras en el cuadro: metaplasmos, metataxis, metasemas y metalogismos. En el cuadro, usé negritas para las figuras que están en mi poemario y que analizaré en este apartado. Las figuras que tienen un asterisco, las coloqué como propuesta de figuras del silencio: son los espacios en blanco en la poesía contemporánea y visual, pausa métrica y cesura. Hay figuras que no aparecen en mi poemario y por lo tanto no las analizaré, aunque estén en el cuadro. Esto es porque el cuadro contiene todas las figuras del silencio para dar un sustento teórico a mis conceptos.

Los metaplasmos que analizaré en mi poesía, en orden de aparición, son: anulación y blanco. Comenzaré con un ejemplo de anulación se encuentra en el poema “VI Inmensidad”:

Luces anaranjadas  
 las que se desprenden del sol  
 como cintas  
 cálidas  
 del cielo  
 que abrasa y...  
 en el ocaso

La anulación es “que abrasa y...”, se observa cómo es que se anula una palabra que desconocemos y en su lugar están los puntos suspensivos. Ésta es una variedad del silencio, pues se calla la palabra. Otro ejemplo, es el poema “XIII Esperanza”, en él todas las estrofas inician con un verso constante “No quiero” y prosigue el poema. El último verso continúa con el “No quiero...”, pero los puntos marcan un silencio que indica el final del poema y a la vez se omite toda la estrofa:

No quiero  
 usar ropas envejecidas  
 No quiero...

El último ejemplo es el del poema “XXX”, los puntos suspensivos de “refleja en ti...” señalan la anulación de qué es lo que refleja. No dice qué refleja, y sólo aparecen los puntos suspensivos. Veamos:

Mírame

refleja en ti...

Duplica  
a través  
de tus ojos  
nuestros cuerpos

La siguiente figura es el blanco. Es un metaplasmo porque la figura blanco actúa sobre la línea como si faltaran palabras. En el poemario se observan espacios vacíos entre las palabras y los versos. Veamos un ejemplo en el poema I Tiempo hinchado, parte 2:

Hoy

nos sobra un tiempo

de siempre

un otoño

que cae

como hojas

putrefactas

te alejas

te acercas

te alejas

vas como la vida

vienes como la muerte

Cómo se vive la muerte

Cómo se muere la vida

Cómo

Vemos el espacio en blanco entre las palabras:

te alejas

te acercas

te alejas

Y a la vez están los espacios entre los versos:

vas como la vida

vienes como la muerte

Cómo se vive la muerte

Cómo se muere la vida

Cómo

A estos espacios los considero blanco porque, como ya mencioné, son un espacio vacío, en blanco, que simboliza un silencio y adquiere un valor psicológico como si faltaran palabras. Se

observa cómo es que el silencio provocado por los blancos le da más énfasis al silencio y a las palabras mismas: ambos significan.

El segundo grupo de figuras son las metataxis. Las figuras que están en mi poemario son: elipsis, zeugma, supresión de la puntuación y los espacios en blanco.

En el poema “XXV Tiempo marchito” se encuentra la elipsis del sujeto porque se suprime el sujeto “Tiempo marchito” y el verbo “ser” al inicio de los primeros cuatro versos: “Tiempo marchito (es)”. Sin embargo, también es zeugma porque no se repite el mismo grupo de palabras. La figura zeugma es una variedad de la elipsis, también se ve claramente en el siguiente poema cuando se omite el término “nos...”:

XXV Tiempo marchito

el de una tarde sin luces  
amarillas

opaca

el de un rostro  
con el maquillaje maltratado  
impregnado por el aliento  
que no viene de unos labios  
afectuosos

el de un jardín  
de hojas quebradas

húmedas

el de un tiempo dorado  
que sobra

duele...

nos embriaga consume deleita llena de angustia carcome

envejece

olvida

borra

nos...

Como se puede observar, falta la palabra “nos” que ya va al principio de “nos embriaga”, pero no en las demás porque se sobreentiende. El silenciar el “nos” le da más significado al poema porque *dice callando*, apoyándose en la ausencia del “nos”. Otro poema con zeugma es el “XXVII” con el verso: “para ser eclipse/ sombra/ luz/ nada”, hay omisión de las palabras “para ser”.

La supresión de la puntuación afecta la relación entre las frases para crear incertidumbre, ambigüedad y varias interpretaciones. Por eso prescindí de la puntuación (con excepciones como alguna coma en algunos versos por ejemplo en el poema “I, parte 3. Te necesito, te espero.../ te busco”. Y en el poema “XVIII Deja que se detenga el tiempo en ésta, tu soledad compartida”). La supresión de la puntuación y los espacios en blanco se observan en todo el poemario. Estas figuras son las que considero de las más importantes para provocar el silencio entre las palabras para poder *decir sin decir y decir diciendo* con intención poética de dar mayor énfasis al silencio y a las palabras. Sin embargo, no me cierro a usar las demás figuras del silencio.

Contrario a la supresión de la puntuación, también uso los dos puntos para dar más énfasis al silencio con el espacio en blanco al final de la parte 2 del poema “XXIII Inconciencia”:

Finges una pasión  
 en la oscura claridad de los días  
 y en la claridad oscura de las noches

Cuando te ves en el cristal  
 quedas absorto  
 mas no eres tú:

Octavio Paz, en su poema “Piedra de sol” usa al final los dos puntos para dar continuidad cíclica al poema, es decir, el poeta usa los dos puntos para indicar que el poema vuelve a comenzar. Por mi lado, con los dos puntos indico que el poema ha quedado en el silencio porque también lo refuerzo con el espacio en blanco que hay en el resto de la página. De este modo, también le doy un uso no académico a la puntuación.

En el cuadro 1, añadí los espacios en blanco en el apartado de las metataxis porque alteran la forma de las frases. Van de la mano con blanco porque al ser leídos en voz alta y al ser vistos gráficamente impresos en la página de papel o digital hay espacios entre las palabras y las frases; se juega con el espacio en blanco. También se pueden entender como *decir callando*. No es necesario ejemplificar porque estas figuras se pueden ver al hojear y ojear el poemario.

Los espacios en blanco simbolizan y significan al silencio. Cuando significo con silencios, me remito al poema titulado “IX Silencio” porque el poema consiste en una página en blanco. Enfatizo y significo el silencio con la página en blanco porque el poeta necesita usar todo el espacio en blanco para su creación para no limitarse. Es entonces, cuando las palabras surgen del silencio. Así como en la novela *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante, se significan los silencios al dejar tres páginas en blanco.

La pausa métrica y a la cesura son un breve silencio, también son parte de la sintaxis, el contenido y la musicalidad. Estas figuras suprimen la continuidad de la voz porque están pensadas para leer los poemas en voz alta, es decir, se basan en cómo suenan los poemas. Con la pausa métrica queda un espacio gráfico entre la línea del verso y el margen del papel. Y con la cesura el espacio en blanco se ve en el interior del verso, dividiéndolo en dos o más partes. Sin embargo, con la lectura en voz alta hay una suspensión de la voz. Por lo tanto, actúan en la forma de las frases y remiten a la sintaxis, es por eso que las coloque en las metataxis como supresión

completa. A estas figuras, únicamente, las añadí con el objetivo de sustentar más las figuras del silencio en la poesía. No para ejemplificarlas con mi poemario porque éste no está escrito en verso medido ni rimado.<sup>128</sup>

Continúo con los metasememas. La sinécdoque generalizante la tenemos en el poema “VII Manto estrellado”, parte 1:

Silencio  
de los vivientes al soñar

Se observa cómo es que media la relación entre un todo con sus partes: “de los vivientes”, por los seres humanos. Por medio de la especie al género.

La metáfora se ve claramente en el siguiente poema:

III

A las nubes

No se abrasen más del sol  
diáfanas sábanas del cielo

Aquí comparo a las nubes con sábanas. Es una metáfora en presencia porque se encuentra el tenor “nubes” y el vehículo “sábanas” y el fundamento es que ambas son translúcidas y a través de ellas, pasa la luz.

La metáfora en presencia la podemos ver claramente en el poema “XVIII”:

Las palabras  
caen  
como hojas  
en otoño

Observamos a las palabras como si fueran hojas cayendo de los árboles.

---

<sup>128</sup> Aunque mi poemario no está medido ni rimado, se podría interpretar que hay pausa métrica entre los versos y las estrofas, y cesuras en los casos en los que hay espacios en blanco entre las palabras en un mismo verso. La pausa métrica está en los cambios de estrofas y versos cuando no hay encabalgamiento. Y un ejemplo de cesura se encuentra en el poema “XXV Tiempo marchito” en el verso:  
nos embriaga consume deleita llena de angustia carcome

La metáfora en presencia también la podemos ver en el poema “IV”:

El viento ausente de murmullos  
 arrastra los silencios  
 que se quiebran  
 como olas burbujeantes de las nubes

Observamos una metáfora en presencia para silencio y olas cuando la voz poética dice “los silencios/ que se quiebran/ como olas burbujeantes”, pero se vuelve imagen de las nubes cuando dice: “como olas burbujeantes de las nubes”. Como vemos, la metáfora en presencia se encuentra en todo el poemario porque van de la mano para acrecentar más el significado poético que el escritor le quiere dar a su obra. Es decir, la intención del poeta, en este caso, por *decir*.

El símbolo “blanco” lo puedo considerar como el recurso retórico más importante en mi poemario porque es un motivo, es un significado reiterativo y porque también uso símbolos en mi poesía.<sup>129</sup> El blanco, como color, es la “suma de los tres colores primarios, simboliza la totalidad y la síntesis de lo distinto [...] simboliza más que un color [es] el séptimo color [y se] sitúa en el centro (en analogía con el ‘centro’ del espacio)”.<sup>130</sup>

En todo el poemario está el blanco marcado como figura retórica, pero también como símbolo. Como símbolo también significa *decir sin decir, lo que no se puede decir (con palabras) y como lo que se dice (con silencios)*. Como símbolo resignifica más que el simple espacio en blanco de la hoja de papel. Resignifica la nada, el caos, la creación (como ya expliqué en el capítulo 1), pero también significa la suma de los tres colores primarios. Y con esos tres colores primarios se pueden crear los demás. Y si lo resignificamos, a partir del blanco se crean las palabras y los silencios.

---

<sup>129</sup> Motivo: “3. m. En arte, rasgo característico que se repite en una obra.”, Real Academia Española, Diccionario de la Lengua Española, “Motivo”, edición del tricentenario, [en línea], [http:// del.rae.es/?id=OOix6WQ](http://del.rae.es/?id=OOix6WQ) [Fecha de consulta el 17 mayo del 2017].

<sup>130</sup> Cirlot, Juan-Eduardo, Diccionario de símbolos, p. 100-101.

En el siguiente poema, encontramos un ejemplo de símbolo en el hielo:

XXVI Hielo

Efímero fuego  
que carcome  
y se nutre  
con destellos oscuros  
con atisbos  
de fulgor

en una noche ciega

ciega

ciega

Ladran los perros

Tenemos al símbolo del hielo como “la modificación del agua por el frío, es decir, ‘la congelación’ de su significado simbólico”.<sup>131</sup> Porque hielo designa indirectamente al agua y a su congelación, significa más que su significado inmediato. Sin embargo, en el poema “Hielo” tiene mucho más significado: es un “efímero fuego/ que carcome”, quema; y “se nutre/ con destellos oscuros/ con atisbos/ de fulgor”.

La sinécdoque particularizante es cuando se expresa, por medio de lo particular, lo general, veamos el poema “II”, donde se encuentra la piel por el cuerpo:

somos  
pieles que se visten  
con la noche

En el siguiente poema, “I Tiempo hinchado”, parte 4, tenemos el ejemplo de una metáfora en ausencia al estar ausentes las estrellas, pero se sobreentiende que son ellas, cuando dice “bajo los ojos recubiertos de oro/ blanco/ palpitantes”:

---

<sup>131</sup> *Ibidem.*, p. 239.

Empezamos el diálogo  
 del cielo creciente  
                   y su sol  
 oculto

bajo los ojos recubiertos de oro  
 blanco  
   palpitantes

La última figura de este apartado es la metonimia. Un ejemplo de metonimia está en el poema “XXI Otoño”, parte 2, en el verso: “de una tarde/ que entra por la ventana”. En la tarde, la luz de la tarde entra por la ventana.

El último grupo son los metalogismos. La lítote la encontramos en el poema “XXIV Todo es igual” en el último verso:

Todo es igual:

El invierno se estanca

En este verso final, podemos observar cómo es que se dice sin decir. Un invierno inmerso de cotidianidad. Se expresa “El invierno se estanca” por no decir un invierno aburrido, tedioso, cotidiano, frío e igual. No dice que el invierno sea siempre lo mismo, pero lo insinúa. Con la lítote, las palabras dicen una cosa, pero atenuada. Se calla en parte.

La reticencia la encontramos en el poema “V” en el verso: “donde aún tenemos...”:

Quiero recostarme  
 en la tierra  
 ver las nubes  
 buscar sus formas: nombrarlas

Quiero que me lleven  
 al pasado...

donde aún tenemos...

Se observa cómo es que se rompe el discurso al omitirse una frase completa: “donde aún tenemos...”. Sin embargo, el código se sobreentiende porque ya está sugerido por el discurso cuando continúa con:

los días cuando jugábamos a las escondidas  
 entre las flores  
 y los gritos de los niños  
 una tarde con aroma  
 a chocolate

Una más está en el poema “VI Inmensidad” con “que abrasa y...”:

#### VI Inmensidad

Luces anaranjadas  
 las que se desprenden del sol  
 como cintas  
 cálidas  
 del cielo  
 en el ocaso  
 que abrasa y...

Aquí se observa cómo es que la frase se termina junto con los puntos suspensivos que están en lugar de una frase desconocida. Sin embargo, el discurso permanece:

Despierta  
 con el eco  
 de los grillos  
 Para recostarnos en los sueños

Cabe aclarar, que no se debe confundir con la figura anulación porque como ya mencioné, la anulación suprime una palabra, mientras que la reticencia, una frase.

El silencio más representativo es el poema titulado “IX Silencio”. Consiste literalmente en una página en blanco. Los demás silencios son los espacios en blanco que hay entre las palabras.

La hipérbole se encuentra en el poema XI Tiempo nocturno:

O pensamos que perduramos  
en el tiempo

Amanece

Atardece

Anochece

Siempre los mismos

siempre tan viejos

siempre tan muertos

Como se puede observar, tenemos la hipérbole cuando dice “Siempre los mismos/ siempre tan viejos/ siempre tan muertos”. Se *dice diciendo*, pues se exagera la intención del poeta.

Se exagera lo que se dice para aumentar o disminuir el significado. También se observa claramente desde el inicio del siguiente poema:

XII  
Recomenzar  
como estatuas  
temporales

Recomenzar, pero como estatuas, hay una pasividad llevada a su máxima expresión cuando la voz poética pregunta:

¿Qué pasaría  
si nos convertimos  
en estatuas?

El silencio hiperbólico es cuando el silencio produce un efecto amplificativo, significa más que las palabras. Amplifica el silencio. Lo que se calla es lo que significa.

El poema IX Silencio es un ejemplo de silencio hiperbólico porque la página está completamente en blanco. Por lo que el silencio significa.

Otro ejemplo de silencio hiperbólico es el poema XXIII Inconciencia, parte 2:

Cuando te ves en el cristal  
quedas absorto  
mas no eres tú:

En él podemos observar que los dos puntos preceden al silencio.

Para finalizar el análisis figurativo, tenemos el eufemismo en el poema “XIII Esperanza”:

No quiero  
que me digas que vas a llegar a las dos  
y esperarte a las tres

Es una manera suave de decir: “No llegues tarde”.

#### **4.4 Significado del silencio en mi obra**

Un escritor al contar, al escribir poesía, dice más que decir. Implica más que decir. En el hecho de escribir algo, poesía, ya el poeta está diciendo más que decir a la sociedad. Y ese decir es comunicarse con el lector. Por eso “hay tantos motivos para decir lo que se quiere como lo que no se quiere. Y lo que no se quiere, hay que saber en primer lugar por qué no se quiere, tenerlo claro y luego debatirlo”.<sup>132</sup>

El decir implica el nombrar, reconocerse como escritor dentro de una sociedad política y cultural. Es saber romper con los estereotipos para lograr prevalecer en el arte con el arte. Porque la poesía está fuertemente unida a la lengua y a la Historia. De este modo, la obra está inmersa en lo que le tocó vivir al poeta. Aunque no hay que olvidar que el poeta, inconscientemente y sin pensarlo, no se puede alejar de su condición humana. Ésta es lo que hace al hombre ser hombre. Se compone de lo biológico (fenotipo, genotipo) y la cultura (hereda del medio social en el que se encuentra el individuo).

---

<sup>132</sup> Saramago, José, *El nombre y la cosa*, p. 40.

El pensamiento y la palabra tienen mucho que ver cuando se escribe porque al usar las palabras y los silencios en un momento determinado (mañana, tarde, noche; hoy o mañana; etc.) siempre hay algo que influye en el pensamiento al momento de la creación cuando se eligen las palabras y los silencios adecuados para expresar la inefabilidad. Me refiero a que el poeta nunca podrá decir igual en cualquier momento del día porque esto está determinado por su estado de ánimo y sus vivencias.

Por tal motivo, mi obra aporta a la sociedad el hecho de que es mi manera de representar el mundo con silencios, con palabras, con lo inefable. Es ver cómo la sociedad se ve reflejada en sus acciones con los silencios, cómo *dice sin decir* y cómo *dice callando*; sin palabras, con los blancos. Y lo más importante, es el inicio de mi investigación y mi creación poética sobre lo inefable como lo que se dice y se calla como modo de expresión del poeta.

Además de los conceptos que elaboro *decir sin decir (decir callando)*, *decir diciendo*, *lo inefable como lo que no se puede decir (con palabras)* y *como lo que se dice (con silencios)*; sustento mi poética con corrientes filosóficas, literarias, sociológicas, por recordar algunas.

Ahora bien, ¿cómo me provoca el silencio para crear? El silencio es la clave principal en mi creación, porque sin él no se puede ordenar el caos. No se puede pensar ni expresar las palabras que son los ecos del pensamiento que está en silencio murmurante. El silencio está como intención del escritor, como tema y creación.

El silencio también está como intención del escritor y como tema a lo largo del poemario cuando hablo directamente del silencio y en ocasiones lo enfatizo como en el poema “I Tiempo hinchado” parte 4, en el verso: ¿oyes el silencio?

El silencio como creación poética se ve muy claramente en el poema titulado “VII Manto estrellado”. Aquí relaciono el silencio creador con la noche. Cómo es que al avanzar la noche en el silencio, avanza la creación:

1  
Las aves del ocaso  
dejan al declinar  
el manto estrellado del silencio

Silencio  
de los vivientes al soñar

el mausoleo del tiempo

Después vienen los silencios como voces, como la muerte, como los astros, un silencio total que termina en ecos y los ecos en sombras:

2  
Silencios que se escuchan como voces  
Luces que se vuelven  
sombras

Silencios  
que se confunden con los ataúdes  
Silencios que se confunden con cadáveres

Silencio astrológico  
de la cúpula oscura  
con granizos  
como estrellas

Silencio

Ecos que se vuelven sombras  
Sombras que se vuelven ecos

Para reiniciar con un silencio que ha sido partícipe de la creación-día:

3  
Silencio esperanzador de la capa  
ígnea

del canto  
de un nuevo comienzo

Esto también está relacionado con la creación divina, que ya expliqué en el capítulo 1. El poeta como dios-creador de universos, de mundos, de poesía. Porque la voz lírica nombra a partir del silencio y crea, porque decir es crear. Porque nombrar es hacer. Porque el uno (silencio) engendra al dos (palabra) y así sucesivamente como en el Tao hasta llegar al origen.

El silencio también es el tema porque habla del silencio específicamente. Es el silencio en todos sus conceptos: caos, creación, nombrar, palabra, origen...

Otro poema que ejemplifica muy bien la creación poética es el poema “XXIX Callemos” aquí se ve el silencio como creación de la música porque “del silencio nace la música”:

XXIX Callemos  
del silencio nace la música  
callemos

El siguiente poema refleja el acto mismo de escribir, de usar las palabras para escribir poemas. Pero este acto de escribir, está inmerso en el espacio en blanco y en el silencio que representa:

XXXI  
Sentada  
en una mesa  
del café

escribo

tu poema

Sentada  
en una mesa  
del café

Pero también las palabras se guardan en el silencio:

XXXVII

no cortes las palabras  
que no podré unir las

son pétalos  
sin rosas  
son hojas  
girando

son palabras  
guardadas

en el silencio

## Conclusión

Todo este trabajo me ha llevado a reflexionar sobre el papel que juega *lo inefable como lo que no se puede decir (con palabras) y como lo que se dice (con silencios)*; para *decir sin decir (decir callando) y decir diciendo*, en la creación de esta poética. Para después usarlo como recurso poético en mi obra.

Al hacer este trabajo me adentré en varias disciplinas (que ya mencioné en la introducción), las cuales me ayudaron a acrecentar más mis reflexiones para poderlas plasmar en esta poética. Pude concretar la investigación a partir de los inicios del lenguaje y de silencio, para reforzarlos con la retórica. Y lo más importante, pude unir la parte teórica con la creativa como un todo poético. Puesto que al escribir la poética en un tono no tan académico (pero respetando la parte académica y teórica), expliqué cómo es que el poeta se nutre de sus orígenes, de su historia y sociedad. Para poder crear, para poder hacer poesía. Por su lado, la parte creativa, el poemario, me llevó a ejemplificar la parte retórica para darle mayor sustento a ambas partes de este trabajo.

Mi reflexión y conclusión final, es que apenas es el inicio de mis estudios con respecto a la tesis de este trabajo: “Lo inefable es un modo de expresión del poeta”. Por lo que este trabajo, es una parte de lo que quiero seguir indagando y escribiendo sobre este tema para realizar otros proyectos.

# Anexo

**Cuadro 1. Metábolos para el análisis del silencio en la poesía**<sup>133</sup>

Metábolos					
		Gramaticales (Código) Expresión		Lógicas (Referente) Contenido	
		Metaplasmos Actúan sobre la parte fónica y gráfica de las palabras.	Metataxis o metatasa Actúan en la forma de las frases y remiten a la sintaxis. Operan en el contenido y en la expresión.	Metasememas La retórica tradicional los llamó tropos de dicción porque alteran el significado. Sustituyen el contenido de una palabra por otra para darle otro dignificado al significante.	Metalogismos Son las antiguas figuras de pensamiento porque modifican el valor lógico de la frase. Pasa de una significación a otra porque contradice al referente. Consiste en la construcción total del discurso.
Operaciones		Sobre la morfología	Sobre la sintaxis	Sobre la semántica	Sobre la lógica
R E L A C I O N A L E S	<b>Supresión Parcial</b>		<p><b>Encabalgamiento</b> La frase de un verso, invade al verso siguiente, provocando ruptura en la medida silábica y en la sintaxis. Ejemplo: Y mientras miserable mente se están los otros abrazando. F. Luis de León</p>	<p><b>Sinécdoque generalizante</b> Se basa en la relación que media entre un todo y sus partes. Se expresa por medio de lo general, lo particular. Por medio del todo, la parte. Por medio de lo más, lo menos. De la especie al género. Ejemplo: Arma por puñal</p> <p><b>La antonomasia</b> Es una simple variedad de sinécdoque generalizante o particularizante. Sólo que ésta es metafórica y alusiva. Ejemplo: Los mortales para los hombres.</p> <p><b>Metáfora</b> Es una modificación, por adición y supresión de semas, del contenido semántico de un término. Es decir, hay intersección de semas, se relacionan dos términos idénticos, equivalentes y análogos entre sí. Ejemplo: El poeta con ojeras de muerto desciende a su mundo de milagro.</p> <p><b>Metáfora en presencia</b> Es una metáfora donde se introduce relaciones de comparación, equivalencia, semejanza, identidad o derivadas. Es como añadir, son comparaciones. Ejemplo: Las rosas de sus mejillas</p>	<p><b>Lítote</b> Consiste en decir menos para decir más. Es decir, atenúa o niega aquello mismo que se afirma.<sup>134</sup> Ejemplo: Se dice “me gustas” o “tengo afecto por ti”, cuando en realidad se quiere decir “te quiero”.</p>

<sup>133</sup> Este cuadro y los ejemplos de cada una de las figuras están basados principalmente en: Grupo μ, *Retórica general*. Barcelona, Editorial Paidós, 1987. Por lo tanto, cuando no cite la fuente se entenderá que la información es obtenida de este libro. El cuadro lo completo con: Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2008. Montes de Oca, Francisco, *Teoría y técnica de la literatura*, México, Editorial Porrúa, 1971. Valencia Morales, Henoc, *Ritmo, métrica y rima*, México, Editorial Trillas, 2000.

<sup>134</sup> Definición basada en: Grupo μ, *Retórica general*. Editorial Paidós, Barcelona, 1987, p. 205. Y complementada con: Beristáin, Helena, “Lítote”, en: *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2008, p. 305.

Metáforas					
		Gramaticales (Código) Expresión		Lógicas (Referente) Contenido	
		Metaplasmos	Metataxis o metatasa	Metasememas	Metalogismos
Operaciones		Sobre la morfología	Sobre la sintaxis	Sobre la semántica	Sobre la lógica
R E L A C I O N A L E S	<b>Supresión</b>	<p><b>Anulación</b></p> <p>O borradura. Ocurre cuando se anula una palabra completa y se representa con puntos suspensivos. Es una variedad del silencio.</p> <p>Ejemplo: Si no es posible, dímelo en seguida y no digo más aquí... no aguardo nada... sin probar el néctar de la gloria... Miguel Hernández</p>	<p><b>Elipsis</b></p> <p>Es una figura de contenido que consiste en suprimir al sujeto (más frecuente en español), al sustantivo, al verbo o a la expresión verbal. El sentido se entiende por el contexto.</p> <p>Esta supresión da lugar a otras supresiones completas como al zeugma.</p> <p>Ejemplo de elipsis del sujeto: Han perdido sin querer/ su anillo de desposados. García Lorca</p>		<p><b>Reticencia</b></p> <p>Consiste en que la frase queda inconclusa causando ruptura del discurso y se pierde el sentido porque la frase no se acaba. Aquí, los puntos suspensivos sustituyen lo que se sobreentiende. Se elimina el código, pero se sugiere con el discurso.<sup>135</sup></p> <p>Ejemplo: Que recelen, que adivinen, Que... No sé cómo lo diga Calderón</p>
	<b>Completa</b>	<p><b>Emblanquecimiento</b></p> <p>Es cuando la puntuación no es evidentemente necesaria.</p> <p>Ejemplo: me gusta el perfume concentrado que se habrá figurao que voy a oler su culo apestoso. "Tres tristes tigres" Cabrera Infante</p>	<p><b>Zeugma</b></p> <p>Es una variedad de la elipsis. Consiste en no repetir una palabra o grupo de palabras idénticas en una oración.</p> <p>Ejemplo: Las palabras recuperan su antigua significación, los seres su semblante antiguo; nosotros nuestra alma de entonces. Proust</p> <p><b>Supresión de la puntuación</b></p> <p>Consiste en eliminar los signos de puntuación para crear incertidumbre semántica, ambigüedad y varias interpretaciones. Estas interpretaciones dependen de las pausas que realice el autor en varias lecturas.</p> <p>Ejemplo: y yo consiguiendo levantarme esta vez agarrando la mesa en mi movimiento oyendo una de las copas caerse rodar por la mesa Claude Simon</p>		

<sup>135</sup> Definición basada en: Grupo  $\mu$ , *Retórica general*. Barcelona, Editorial Paidós, 1987, p. 129 y 216. Complementada y ejemplo de: Beristáin, Helena, "Reticencia", en: *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2008, p. 426.

Metáforas					
		Gramaticales (Código) Expresión		Lógicas (Referente) Contenido	
		Metaplasmos	Metataxis o metatasa	Metasememas	Metalogismos
Operaciones		Sobre la morfología	Sobre la sintaxis	Sobre la semántica	Sobre la lógica
R E L A C I O N A L E S	<b>Supresión</b>	<p><b>Blanco</b></p> <p>“Consiste en dejar sobre la línea, ‘como si faltaran palabras’, un espacio vacío que simboliza un silencio que, al no estar marcado por algún signo de puntuación (que sería lo usual), adquiere un ‘valor psicológico’”.<sup>136</sup></p> <p>Ejemplo: Cabrera Infante deja un espacio de tres páginas en blanco en <i>Tres tristes tigres</i>.</p>	<p><b>Espacios en blanco en la poesía contemporánea y visual*</b><sup>137</sup></p> <p>El blanco simboliza un silencio. Los silencios se representan por los espacios en blanco y éstos significan. Las palabras se acomodan entre los espacios en blanco.</p> <p>A esta figura la situé aquí porque, en poesía, los espacios en blanco se utilizan para crear un juego de contenido y de expresión.<sup>138</sup></p> <p>Ejemplo:</p> <p>Alabanza de Dios MAHOMA SOL ALÁMO RIMBAUD DIOS BEETOVEN RUEDA ESTRELLA JESÚS</p> <p>Pierre Garnier</p>	<p><b>Símbolo*</b></p> <p>La existencia del símbolo se basa en una convención arbitraria. El símbolo designa, de manera indirecta, a un objeto que es general y lo utiliza de manera convencional. Significa algo más que su significado inmediato.</p> <p>Ejemplo: La cruz como símbolo del cristianismo</p> <p>Coloqué aquí al símbolo porque al designar de manera indirecta un objeto, le da otro significado al significante.<sup>139</sup></p> <p>Además, Montes de Oca coloca al símbolo en los tropos como un caso especial de sinécdoque porque el símbolo “designa un conjunto o concepto moral con el nombre de un individuo o un objeto perteneciente a aquéllos”.<sup>140</sup></p> <p>Coloco al símbolo como supresión completa porque, aunque es un caso especial de sinécdoque, considero que se suprime completamente al objeto significado, por otro significado.</p>	<p><b>Silencio</b></p> <p>Los silencios pueden ser más elocuentes que las palabras porque tienen muchos sentidos.</p> <p>Los silencios metasémicos tienen que ver con el contexto y no modifican el código.<sup>141</sup></p> <p>Cuando no se tiene nada que decir, el silencio no es una metáfora. El silencio solamente es metalogismo cuando hay omisión.</p> <p>Ejemplo: “El fantasma” Guillermo Samperio<sup>142</sup></p> <div style="border: 1px solid black; width: 100px; height: 100px; margin: 10px auto; text-align: center; vertical-align: middle;">El fantasma</div>
	<b>Completa</b>				

<sup>136</sup> Definición y ejemplo de: Beristáin, Helena, “Blanco”, en: *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2008, p. 74.

<sup>137</sup> Espinosa, César Horacio, “Poesía visual y experimental en la era del internet”, en: *Antología: ‘Laboratorio transdisciplinario de arte no tradicional’ 1997-1998/2*, Centro Nacional de las Artes, México.

<sup>138</sup> Valencia Carmona, Salvador (Rector), Segunda Bienal Internacional de poesía Visual y Alternativa en México – 1987-1988. Universidad Veracruzana, México, 03 de julio, 1987.

<sup>139</sup> Definición y ejemplo de: Beristáin, Helena, “Signo”, en: *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2008, p.462-469.

<sup>140</sup> Montes de Oca, Francisco, “Tropos”, en: *Teoría y técnica de la literatura*, México, Editorial Porrúa, 1971, p. 49.

<sup>141</sup> “El contexto es una base que nos invita a buscar el segundo sentido”. Grupo μ, *Retórica general*, Barcelona, Editorial Paidós, 1987, p. 221.

<sup>142</sup> Jiménez García, Adriana, ejemplo visto en la clase de “Retórica de la elocución” en el semestre 2017-II. Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Metábolos					
		Gramaticales (Código) Expresión		Lógicas (Referente) Contenido	
		Metaplasmos	Metataxis o metatasa	Metasememas	Metalogismos
Operaciones		Sobre la morfología	Sobre la sintaxis	Sobre la semántica	Sobre la lógica
R E L A C I O N A L E S	<b>Supresión completa</b>		<p><b>Pausa métrica*</b><sup>143</sup></p> <p>Consiste en un breve silencio al final de un verso, periodo rítmico o hemistiquio.</p> <p>Es de dos tipos:</p> <p>Pausa menor: Si sucede al final del verso.</p> <p>Pausa mayor: Si señala el fin de una estrofa.</p> <p>Gráficamente se señala con el espacio en blanco.</p> <p>Ejemplo:</p> <p>Íbase la niña noche de San Juan Lope de Vega</p> <p><b>Cesura*</b></p> <p>Es una pausa más breve que la anterior, pero en el interior de un verso.</p> <p>Ejemplo:</p> <p>Los de mío Cid a altas voces llaman Cantar de mío Cid</p> <p>La pausa métrica y la cesura las situé aquí porque al haber un breve silencio, es parte de la sintaxis, el contenido y la expresión del mensaje.</p>		

<sup>143</sup> Valencia Morales, Henoc, "Pausa métrica" y "Cesura", en: *Ritmo, métrica y rima El verso en español*, México, Trillas, 2000.

Metábolos					
		Gramaticales (Código) Expresión		Lógicas (Referente) Contenido	
		Metaplasmos	Metataxis o metatata	Metasememas	Metalogismos
Operaciones		Sobre la morfología	Sobre la sintaxis	Sobre la semántica	Sobre la lógica
R E L A C I O N A L E S	<b>Adjunción</b>			<b>Sinécdoque particularizante</b> Expresa por medio de lo particular, lo general. Por medio de la parte, el todo. Por medio de lo menos, lo más. Ejemplo: Vela por barco	<b>Hipérbole</b> Se dice más para decir menos. Se aumentan las cosas. Se exagera lo que se dice, subrayándolo con la intención de rebasar lo increíble y lo verosímil. Va en dos direcciones: aumenta o disminuye el significado. Ejemplo: Con mi llorar las piedras enternecen su natural dureza y la quebrantan Garcilaso de la Vega <sup>144</sup>
	<b>Simple</b>				<b>Silencio hiperbólico</b> Es cuando el silencio produce un efecto amplificativo. Por lo que está relacionado con la hipérbole cuando se puede decir de más. <sup>145</sup> Ejemplo: Un locutor que de repente guarda silencio

<sup>144</sup> Definición basada en: Grupo μ, *Retórica general*. Barcelona, Editorial Paidós, 1987, p. 217. Complementada y ejemplo de: Beristáin, Helena, “Hipérbole”, en: *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2008, p. 257-258.

<sup>145</sup> Definición basada en: Grupo μ, *Retórica general*. Barcelona, Editorial Paidós, 1987, p. 217. Complementada con: Beristáin, Helena, “Hipérbole”, en: *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2008, p. 257-258.

Metáforas					
		Gramaticales (Código) Expresión		Lógicas (Referente) Contenido	
		Metaplasmos	Metataxis o metatasa	Metasememas	Metalogismos
Operaciones		Sobre la morfología	Sobre la sintaxis	Sobre la semántica	Sobre la lógica
R E L A C I O N A L E S	<b>Supresión- adjunción parcial</b>			<p><b>Metáfora en ausencia</b> Es la verdadera metáfora. Es una sustitución pura y simple. Ejemplo: En su cara, dos rosas</p>	<p><b>Eufemismo</b> Su forma puede variar, puede ser una lítote o una hipérbole. Puede decir más o menos, pero comúnmente, dice al mismo tiempo más y menos. Es decir, es una estrategia del discurso que consiste en cambiar una expresión dura, vulgar o grosera por una suave y elegante.<sup>146</sup> Ejemplo: Tres personas salen de un espectáculo lamentable, para considerarlo con benevolencia una persona dice: “no estaba mal”, otra: “era magnífico”, la tercera: “tenía algunas cualidades”. Pero sabemos que no tenía ninguna cualidad.</p>
	<b>Supresión- adjunción completa</b>			<p><b>Metonimia</b> Engloba, hace intervenir semas. Es cuando se toma la causa por el efecto, el continente por el contenido. Es opuesta a la metáfora. Ejemplo: Los Ford abandonaron la lucha</p>	<p><b>Alegoría</b> Hay sustitución del plano semántico, pero en el plano retórico permanece la invariante (marca) para captar la alegoría. Está hecha de metáforas o de sinécdoques particularizantes. Es una metáfora continuada. Indica el acontecimiento que tendría que disimular. Tiene un sentido literal y uno más profundo. Lo que ocasiona que tenga dos interpretaciones.<sup>147</sup> Ejemplo: <i>Barco ebrio</i> Rimbaud</p>

<sup>146</sup> Definición basada en: Grupo  $\mu$ , *Retórica general*. Editorial Paidós, Barcelona, 1987, p. 220. Y complementada con: Beristáin, Helena, “Eufemismo”, en: *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2008, p. 202.

<sup>147</sup> Definición basada en: Grupo  $\mu$ , *Retórica general*. Editorial Paidós, Barcelona, 1987, p. 220. Y complementada con: Beristáin, Helena, “Alegoría”, en: *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2008, p. 25.

Metábolos					
		Gramaticales (Código) Expresión		Lógicas (Referente) Contenido	
		Metaplasmos	Metataxis o metatata	Metasememas	Metalogismos
Operaciones		Sobre la morfología	Sobre la sintaxis	Sobre la semántica	Sobre la lógica
R E L A C I O N A L E S	<b>Supresión- adjunción completa</b>		<p><b>Neologismo</b></p> <p>Hay dos tipos de neologismo: total y parcial.</p> <p>Neologismo total (puro) se da cuando hay supresión-adjunción completa. Es de dos tipos:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Se sustituyen una palabra por otra con base en fonemas comunes. Ejemplo: “el pan nuestro que nadie fia” por “el pan nuestro de cada día”</li> <li>2. Innovan completamente. Ejemplo: Cerúleo, inventado por primera vez por Góngora.</li> </ol> <p>Neologismo parcial se da cuando hay supresión, adjunción o supresión-adjunción simples como la sufijación. Es decir, se da a partir de una base existente. Ejemplo: sugerencia que está formada a partir de sugestión.<sup>148</sup></p> <p><b>Invencción de palabras</b></p> <p>Es un caso de neologismo total. Es la invención de una palabra que por sí misma carece de significado al menos que esté dentro de un contexto. Ejemplo: ‘Trilce’, inventado por Vallejo, que, según Ballón significa ‘poesía’.<sup>149</sup></p>		<p><b>Parábola y fábula</b></p> <p>Están hechas de metáforas. Tomadas literalmente tienen un sentido insuficiente. Por lo que también poseen una marca para ser entendidas. También se entienden mediante el contexto. Ejemplo: Las parábolas religiosas Las costumbres de animales (fábulas)</p>

<sup>148</sup> Definición basada en: Grupo μ, *Retórica general*. Barcelona, Editorial Paidós, 1987, p. 108-114. Complementada y los dos últimos ejemplos de: Beristáin, Helena, “Neologismo”, en: *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2008, p. 359.

<sup>149</sup> Definición de: Beristáin, Helena, “Invencción”, en: *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2008, p. 272.

## Bibliografía

- Adorno, Theodor. W., “La crítica de la cultura y la sociedad”, en: PRISMAS. La Crítica de la Cultura y la Sociedad, Barcelona, Ediciones Ariel, 1955, p. 9-30.
- Bárcena, Halil, *Perlas sufíes*, Barcelona, Herder Editorial, 2015, 208 pp.
- Barthes, Roland, “III Lenguajes y estilos”, en: *El susurro del lenguaje Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 2ª edición, 1994, p.113-149.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2008, 520 pp.
- Biblia, Quito, 26 de enero 1989. Ediciones Paulinas, 1989. Génesis 1:1-31, Génesis 2:1-25, Génesis 3:1-24.
- Borges, Jorge Luis, “El Golem”, en: *Obras completas. 1952-1972*, Argentina, Emecé Editores, 14ª ed. 2004, p. 263-265.
- Cabrera, Isabel, “Para comprender la mística”, en: *Umbrales de la mística*, Instituto de investigaciones filosóficas, México, UNAM, 2006, p. 7-23.
- Cirlot, Juan-Eduardo, “Hielo”, en: *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Ed. Labor, S.A., 1992, p.100-101.
- Cortázar, Julio, “Capítulo 68”, en: *Rayuela*, España, Punto de lectura, 2da reimpression, 2007. p.489.
- Espinosa, Cesar (Responsable), Biental Internacional de Poesía Visual/ Experimental en el Palacio Legislativo. México, Impresión Talleres de la Cámara de Diputados, 24 septiembre 1996. p. 2-13.
- Espinosa, César Horacio, “Poesía visual y experimental en la era del internet”, en: *Antología: ‘Laboratorio transdisciplinario de arte no tradicional’ 1997-1998/2*, México, Centro Nacional de las Artes, p. 1-6.
- Grijelmo, Álex, *La información del silencio. Cómo se miente contando hechos verdaderos*, México, Taurus, 2012, 539 pp.
- Hamill, Sam. Seaton, J.P., “Introducción”, en: *La sabiduría de Chuang tsé. Textos fundamentales del taoísmo*, España, Editorial Paidós, Ediciones Oniros, 2000.
- Hiriart, Hugo, *Cómo leer y escribir poesía*, México, Fábula Tusquets Editores, 2013, 128 pp.
- Idel, Moshe, “3. La investigación sobre la cábala en el siglo XX”, en; *Cábala Nuevas perspectivas*, México, FCE Siruela, 2006.

- Menéndez Pidal, Ramón (Dirigida), *Místicos españoles*, Madrid, Biblioteca literaria del estudiante, Tomo XVIII, p. 7
- Montes de Oca, Francisco, *Teoría y técnica de la Literatura*, México, Editorial Porrúa, 1971. p.38 y 52
- Jung, G. Carl, “1. Acercamiento al inconsciente”, en: *El hombre y sus símbolos*, Barcelona, Paidós, 1995. p. 18-102.
- Lanza González, Henar, *Wittgenstein. Los límites de nuestro lenguaje son los límites de nuestro mundo*, España, RBA ediciones, APRENDER A PENSAR, 2016, 159 pp.
- Lipovetsky, Gilles, *La era del vacío*, Anagrama, Barcelona, 2009, 220 pp.
- Paz, Octavio, “Blanco”, en: *Lo mejor de Octavio Paz El fuego de cada día*, Barcelona, Seix Barral, 1989, p. 215-216.
- Paz, Octavio, *El arco y la lira*, 3ª ed, México, FCE, 1972, 305 pp.
- Paz, Octavio, *Libertad bajo palabra*, Madrid, FCE, 1990.
- Pérez Tornero, José Manuel; Vilches, Lorenzo y Folch, Enrique (Consejo editor), “Supresión”, en: *Retórica general. Grupo μ*. Barcelona, Editorial Paidós, 1987, 317 pp.
- Pérez Tornero, José Manuel; Vilches, Lorenzo y Folch, Enrique (Consejo editor), *Retórica general. Grupo μ*. Barcelona, Editorial Paidós, 1987, 317 pp.
- Platón; “Crátilo” en: *Diálogos*, I, España, Gredos, 2010, p. 531-606 (383a-440d).
- Preciado Ydoeta, Iñaki (Trad, introducción y notas), “Introducción”, en: Zhuang zi «Maestro Zhuang», Barcelona, Editorial Kairós, 1996, p. 7-23.
- Preciado Ydoeta, Juan Ignacio (Trad.), “Prologo”, en: *LAO ZI*, Madrid, Ediciones Alfaguara, 1981. p. XXII-XLIV.
- Real Academia Española, *Nueva gramática básica de la lengua española*, México, Editorial Planeta Mexicana. Bajo el sello editorial ESPASA, 2011, p. 5.
- Ricoeur, Paul, “3. La metáfora y el símbolo”, en: *Teoría de la interpretación Discurso y excedente de sentido*, 6ª ed, México, Siglo XXI editores, 2006, p. 58-82.
- Ricoeur, Paul, “El ‘querer decir’ como ‘significado’ y ‘referencia’”, en: *Teoría de la interpretación Discurso y excedente de sentido*, 6ª ed, México, Siglo XXI editores, 2006, p. 33-36.
- Santiago, Miguel de, *Antología de poesía mística española*, Barcelona, Verón editores, 1998.
- Saramago, José, *El nombre y la cosa*, México, FCE, 2006, 88 pp.

- Saramago, José, *Ensayo sobre la ceguera*, Alfaguara, México, 2008.
- Saussure, Ferdinand de, “Capítulo primero. Naturaleza del signo lingüístico”, en: *Curso de lingüística general*, Madrid, Ediciones Akal, S.A., 2002, p. 99-108.
- Silva, Carmen, “La cábala y el pensamiento moderno”, en: *Umbrales de la mística*, México, Instituto de investigaciones filosóficas, UNAM, 2006, p. 101-125.
- Steiner, George, “El abandono de la palabra” y “El silencio y el poeta”, en: *Lenguaje y silencio*, Barcelona, Gedisa editorial, 2013, p. 29-54 y 55-77.
- Valencia Carmona, Salvador (Rector), Segunda Bienal Internacional de poesía Visual y Alternativa en México–1987-1988, México, Universidad Veracruzana, 03 de julio, 1987, p.1-7.
- Valencia Morales, Henoc, *Ritmo, métrica y rima. El verso en español*, México, Trillas, 2000, p.36 y 37.
- Velasco, Juan Martín, *El fenómeno místico*, Madrid, Editorial Trotta, 1999, p. 342.
- Villoro, Luis, “La significación del silencio”, en: *La significación del silencio y otros ensayos*, 1ª edición, México, Fondo de Cultura Económica, 2016, p. 50-71.
- Vygotsky, Lev S, “Capítulo VII Pensamiento y palabra”, en: *Pensamiento y lenguaje*, 1ª ed. 2da reimpresión, México, Ediciones Quinto Sol, 1996, p. 141-175.
- Yucheng, Irving Lo, Fearington. Village, Palm Sunday, “Prólogo”, en: Hamill, Sam. Seaton, J.P., *La sabiduría de Chuang tsé. Textos fundamentales del taoísmo*, España, Editorial Paidós, Ediciones Oniros, 2000. p. 8-15.

### Internet

- A50del68, 13 septiembre 2018, [en línea], <https://mobile.twitter.com/a50del68/status/1040253249692020736?s=12> Tuit y vídeo, A50del68, @a50del68, [Fecha de consulta el 13 septiembre del 2018].
- Real Academia Española, Diccionario de la Lengua Española, “Motivo”, edición del tricentenario, [en línea], <http://del.rae.es/?id=OOix6WQ> [Fecha de consulta el 17 mayo del 2017].
- Real Academia Española, Diccionario de la Lengua Española, “Maldito”, edición del tricentenario, [en línea], <http://del.rae.es/?id=OOix6WQ>, [Fecha de consulta el 10 junio del 2017].

- Real Academia Española, Diccionario de la Lengua Española, “Inefabilidad”, edición del tricentenario, [en línea], <http://dle.rae.es/?id=LSIt5ow>, [Fecha de consulta el 30 marzo del 2018].
- Fernández, Oscar, “A 48 años del Movimiento Estudiantil del ‘68. 13 de septiembre de 1968: la ‘marcha silenciosa’ que calló al gobierno”, [en línea] <http://www.laizquierdadiario.mx/13-de-septiembre-de-1968-la-marcha-silenciosa-que-callos-al-gobierno>, [Fecha de consulta el 13 de septiembre del 2016].
- Fierro, Juan Omar, “Nos piden que retiremos el prólogo de La Casa Blanca de EPN”: Penguin Random House”, mar 21 julio 2016, 9:05 pm, [en línea] <http://aristeguinoticias.com/2107/mexico/nos-piden-que- retiremos-el-prologo-de-la-casa-blanca-de-epn-penguin-random-house/> [Fecha de consulta el 18 Mayo del 2017].
- Mateu Serra, Rosa Ma. “Consideraciones en torno al silencio y la palabra”, Universidad de Lleida, [en línea] Centro virtual Cervantes. Actas XIII Congreso AIH (Tomo III). p.662-669.
- Muñoz Dagua, Clarena, “El rol de la metáfora léxica en la divulgación de la ciencia. Tabula Rasa [en línea], <https://www.redalyc.org/articulo.oa? Id=39617525012>, 2010, (Julio-Diciembre), [Fecha de consulta el 9 de febrero de 2019]. ISSN 1794-2489.
- Pacheco, Alejandro, “El homicidio de Javier Valdez nos ha cimbrado a todos: Aristegui”, martes 16 de mayo del 2017 21:42, [en línea], <https://www.sdpnoticias.com/nacional/2017/05/16/el-homicidio-de-javier-valdez-nos-ha-cimbrado-a-todos-aristegui>, [Fecha de consulta el 18 Mayo del 2017].
- Tonantzin, Pedro, “Luto por su hijo muerto; Javier Sicilia leyó el último de sus poemas”, en: Periódico Excelsior, México, 02/04/2011 19:11, [en línea], <http://www.excelsior.com.mx/node/726915>, [Fecha de consulta el 27 abril del 2017].
- Valdez, Javier, 25 marzo 2017 09:20, [en línea], [http://verne.elpais.com/verne/2017/05/15/mexico/1494883046\\_780850.html](http://verne.elpais.com/verne/2017/05/15/mexico/1494883046_780850.html) Tuit, Valdez, Javier, @jvrvaldez Tuit, [Fecha de consulta el 18 mayo del 2017].
- Villoro, Juan, “El puño en alto”, Reforma (periódico), 22 de septiembre del 2017, [en línea], <http://www.reforma.com/aplicacioneslibre/editoriales/editorial.aspx?id=120530&md5=172fc9d25f7b14973ef62559ef094509&ta=0dfdbac11765226904c16cb9ad1b2efe&lcmd5=57e7df95786271f492d2b47baf4a9d22>, [Fecha de consulta el 18 mayo del 2017].

### **Curso taller**

Jiménez García, Adriana, clase de “Retórica de la elocución” en el semestre 2017-II. En la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Plantel del Valle.

### **Revistas impresas**

Espinosa, César Horacio, “Poesía visual y experimental en la era del internet”, en: *Antología: ‘Laboratorio transdisciplinario de arte no tradicional’ 1997-1998/2*, Centro Nacional de las Artes, México.

Espinosa, César (Responsable), Bienal Internacional de Poesía Visual/ Experimental en el Palacio Legislativo. Impresión Talleres de la Cámara de Diputados, México, 24 septiembre 1996.

Valencia Carmona, Salvador (Rector), Segunda Bienal Internacional de poesía Visual y Alternativa en México – 1987-1988. Universidad Veracruzana, México, 03 de julio, 1987.

### **Exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de la UNAM**

Moquay, Daniel (Curador), *Yves Klein*, Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), Exposición coordinada con Fundación Proa, Buenos Aires, Artes visuales, México, 26/08/17 al 14/01/18. Ciudad de México.

### **Audios**

Gonzalo Celorio, *Silencio y pudor en la poesía mexicana*, [en línea], [www.descargaunam.mx/app1?sharedItem=39002](http://www.descargaunam.mx/app1?sharedItem=39002), [Fecha de consulta de abril a mayo del 2018].