



"La imagen poética en *El propósito ciego* de José Revueltas"

TESIS

que para obtener el grado de  
Maestro en Literatura Hispanoamericana

presenta

Jesús Andrés Avilés Hirales

Director  
Dr. Israel Ramírez Cruz

San Luis Potosí, S. L. P.

Diciembre de 2018



*A Dante y Marta.*

## Índice

Introducción.....	6
1. La imagen poética: hacia una delimitación de su concepto .....	11
1.1 Historia del término “imagen” y su apropiación literaria .....	12
1.2 Imagen literaria: un equívoco entre dos manifestaciones .....	19
1.2.1 La función analógica .....	23
1.2.2 La función metafórica .....	26
1.2.3 La función simbólica .....	30
2. La imagen poética y su estudio .....	50
2.1 La tradición retórica .....	51
2.2 La percepción sensorial .....	58
2.3 La función gramatical.....	62
2.3.1 Sustantivo .....	64
2.3.2 Adjetivo .....	66
2.3.3 Verbo .....	67
2.4 La morfosintaxis de la imagen poética.....	68
2.4.1 La imagen poética en su nivel particular .....	70
2.4.2 La imagen poética en su dimensión compuesta.....	78
3 Análisis de <i>El propósito ciego</i> .....	83
3.1 La tematología y el estudio de la imagen poética en <i>El propósito ciego</i> .....	84
3.2 Ausencia y olvido .....	93
3.3 Eros y Tánatos .....	112
3.3.1 Amor puro.....	114
3.3.2 Deseo .....	124
3.3.3 Eros sexual .....	127
3.3.4 Destrucción .....	132
3.3.5 Muerte .....	134
3.4 Sufrimiento .....	150

<b>3.4.1 Angustia</b> .....	152
<b>3.4.2 Encierro</b> .....	163
<b>3.4.3 Llanto</b> .....	166
<b>3.5 Desesperanza y esperanza</b> .....	172
<b>3.5.1 Esperanza</b> .....	172
<b>3.5.2 Desesperanza</b> .....	180
<b>Conclusiones</b> .....	205
<b>Bibliografía</b> .....	211
<b>Anexos</b> .....	218
<b>Poemas inéditos</b> .....	219

## Introducción

Durante una estancia de movilidad en la Universidad Nacional Autónoma de México en el año 2016 tuve la fortuna de estar en una clase que impartía David Huerta; el tema general de discusión era la poesía. Una de esas gratas sesiones Huerta arribó al aula con una emoción palpable que al poco tiempo fue explicada: justo había releído *El propósito ciego*. “En este librito –dijo alzando un ejemplar de la edición del FCE (2014)– aparece mi nombre por unas cuantas palabras que intercambié con el Dr. Mateo. Pero eso no importa, lo que importa es que lo lean; en cuanto salgan de la clase vayan a comprarlo, no se arrepentirán”. Sus palabras quedaron en mi cabeza y, aunque no cumplí su voluntad inmediatamente, sí lo hice en el transcurso de la semana. El volumen, no obstante, permaneció en mi librero, cerrado durante casi un año. Un buen día, ya de vuelta en Baja California Sur, me resolví a leerlo. Subido en el transporte público y mientras transitaba por cada uno de los textos recordé –como me ocurre ahora que escribo estas palabras– a David Huerta y su íntimo anhelo de que nos acercáramos a los poemas de José Revueltas, tan ajenos a los lectores como todo aquello que no constituye su “narrativa fuerte”: las novelas y los cuentos. Esta tesis arrancó, o al menos así me gusta pensarlo, de aquellas palabras sin las cuales probablemente el libro ni siquiera hubiera llegado a mis manos.

*El propósito ciego*, aunque poco a poco se va dando a conocer entre los lectores, todavía no goza de una recepción crítica amplia. José Manuel Mateo recoge brevemente en el prólogo de la edición correspondiente al año 2014 lo referido por algunas voces de la crítica mexicana. Edith Negrín, por ejemplo, hace notar que “la escritura poética ingresó desde temprano en la órbita de Revueltas”; Carlos Eduardo Turón, en su prólogo a *Las cenizas*, dice que Revueltas “trata el poema como un ensayo” y que en ese proceso pierde el relámpago

nervioso de la poesía; Elba Sánchez Rolón, por su parte, difiere y asegura no ver tradición ensayística en sus versos y en su lugar aún la naturaleza reflexiva de los poemas con una “persistente sombra trágica”; Andrea Revueltas y Philippe Cheron anotan en la Advertencia de *Las cenizas* que “los poemas corresponden a un estado de ánimo que da paso a un aspecto no desdeñable de la «personalidad literaria»”; David Huerta se resuelve por ver en *El propósito ciego* la oportunidad de comparecer como lectores ante los poemas reunidos.<sup>1</sup>

Fuera de la crítica académica las aproximaciones a la obra poética de Revueltas han tenido como vehículo principal artículos divulgativos que, por su naturaleza, obligan a una mirada más general que profunda, más informativa que especializada. Quizá el mejor hasta el momento sea el escrito por Mijail Lamas, publicado en la página electrónica *Círculo de poesía*, con motivo del centenario del natalicio de Octavio Paz, Efraín Huerta y José Revueltas (2014).<sup>2</sup> La mayoría de los demás textos consultados manejan en su discurso una serie de datos que prácticamente reducen a dos nociones el hecho poético en José Revueltas: a) su verdadera poesía se encuentra dispersa en su narrativa; b) además de ser un gran narrador, el autor de *Los muros de agua* fue un poeta marginado.<sup>3</sup> Ambas posturas, a pesar de que traen a colación la existencia de los textos poéticos y sólo por ello conforman de antemano un corpus valioso, menosprecian constantemente los poemas o los comparan con el grueso de la producción literaria de su autor, aquella que lo ha consolidado dentro de la

---

<sup>1</sup> Cf. José Revueltas, *El propósito ciego*, edición de José Manuel Mateo, FCE/ERA, D.F., 2014, pp. 13-16.

<sup>2</sup> Cf. Mijail Lamas, “Rebeldía y revelación: la poesía de José Revueltas”, en *Círculo de poesía*, 2014: <https://circulodepoesia.com/2014/11/rebeldia-y-revelacion-la-poesia-de-jose-revueltas/> (fecha de consulta: 20/11/2018).

<sup>3</sup> Cf. Sergio Téllez-Pon, “El árbol de oro de la vida”, *Tierra Adentro*, <http://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/el-arbol-de-oro-de-la-vida/> (fecha de consulta: 20/11/2018); Víctor García Esquivel, “Revueltas, el magistral prosista del siglo XX, fue un poeta marginal”, *Crónica*, <http://www.cronica.com.mx/notas/2014/838220.html> (fecha de consulta: 20/11/2018); Héctor Leonel Reyes Mora, “La poesía de José Revueltas: las vacas pastan sobre la hoja en blanco”, <http://lasvacaspastansobrelahojaenblanco.blogspot.mx/2009/10/la-poesia-en-jose-revueltas.html> (fecha de consulta: 20/11/2018).

tradición literaria mexicana. Sumado a esto, muchas de las observaciones realizadas por quienes escribieron los artículos responden a un corte eminentemente biográfico: es Revueltas y no el texto poético el que recibe los comentarios y anotaciones. Es decir, como objeto textual autónomo, da la impresión de que el poema no merece un análisis que pondere sus características formales, estéticas y poéticas más allá del vínculo con su hacedor y de los muchos puentes que, en efecto, se tienden con distintas aristas de su narrativa.<sup>4</sup> Ante tal premisa, esta investigación pretende convertirse en el primer estudio extenso de *El propósito ciego*, enfocándose en uno de los varios elementos constitutivos a lo largo del corpus: la imagen poética.

La elección de estudiar este aspecto en particular responde a dos motivos. El primero es que, tal y como dijo en alguna ocasión C. D. Lewis, la imagen resulta la única constante en toda la poesía: las modas van y vienen, las enunciaciones cambian, los usos métricos varían e incluso los temas pueden alcanzar especificidades únicas, circunstanciales, pero la metáfora permanece, siendo ésta el principio vital de la poesía.<sup>5</sup>

El segundo motivo se esclarece desde una inquietud personal: la imagen siempre me ha parecido la base de todo gran poema. La enunciación que el poeta articula puede hallarse cargada de misteriosas revelaciones, pero sin la concreción de una imagen memorable el relámpago de la poesía tiende a dispersarse. No en vano a veces lo que más recordamos de los poemas no es su totalidad, sino las imágenes que lo configuran. Debido a ello considero

---

<sup>4</sup> Las palabras que Barthes despliega en “La muerte del autor” sirven para ilustrar esta circunstancia: “la *explicación* de la obra se busca siempre en el que la ha producido, como si, a través de la alegoría más o menos transparente de la ficción, fuera, en definitiva, siempre, la voz de una sola y misma persona, el *autor*, la que estaría entregando sus «confidencias».” (Roland Barthes, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Paidós, Barcelona, 2009, p. 76).

<sup>5</sup> Cf. C. Day Lewis, *The poetic image*, Alden Press, Oxford, 1946, p. 17.



que el estudio de la imagen poética resulta indispensable en este primer acercamiento extensivo a *El propósito ciego*.

La presente investigación se divide en tres capítulos. El primero se rige por una necesidad conceptual indispensable: definir la imagen poética. Dedicar todo un capítulo a esta cuestión pudiera parecer demasiado a los ojos de quien nunca se ha planteado con seriedad el asunto. No obstante, conforme los textos que componen la teoría de la imagen dialogan entre sí, el concepto que por inherencia todos creemos poseer, se diluye, así como ocurría a San Agustín con la pregunta sobre el tiempo. El fin último de este capítulo, entonces, es el de ofrecer un concepto de imagen poética. Para conseguirlo resulta obligatorio transitar antes por los conceptos “imagen” e “imagen literaria”: los apartados de este primer capítulo responden a dicha consecución.

En el segundo capítulo se desarrollan, una vez analizada qué es la imagen poética, distintas aproximaciones teórico-metodológicas en correspondencia con los tres enfoques talvez más socorridos al momento de una interpretación imaginística: el retórico, que aprovecha el largo catálogo de figuras retóricas para identificar las más utilizadas en la escritura poética y analizar cómo el nivel semántico del discurso se ve afectado por ellas; el gramatical, que examina la disposición lexical de las imágenes para analizar si el acomodo o la diferencia en tanto categoría gramatical con respecto a otras posibles combinaciones genera sentidos específicos; y el sensorial, que se centra en establecer, ponderar y examinar la relación entre los cinco sentidos y su utilización imaginística en el discurso poético. Una vez revisada esta base teórica se expone un modelo de autoría propia que busca sumarse a la tradición gramatical del estudio de la imagen poética y facilitar su examen mediante una aproximación morfosintáctica; para ello se pone especial cuidado a la delimitación de la

imagen, ya que hasta el momento los teóricos se han detenido a explicar cómo ésta funciona sin tomar en cuenta hasta dónde una imagen termina y comienza otro eslabón de la cadena sintagmática. Realizar este ejercicio facilita el entendimiento operativo de la imagen y permite una clasificación más especializada que eventualmente (aunque nunca por sí misma) puede generar lecturas más profundas y complejas.

El tercer capítulo se centra en el análisis de *El propósito ciego*. Para ello se toman como base teórica los enfoques revisados a lo largo del capítulo dos (retórico, gramatical y sensorial) y se indaga sobre la pertinencia de un análisis temático de la poesía revueltiana. Se pretende, con ello, estudiar las constantes en tanto tema a partir de las imágenes poéticas, las cuales, en suma, configuran un universo propio dividido en cuatro grandes latitudes: 1) Ausencia y olvido; 2) Eros y Tánatos; 3) Sufrimiento; 4) Desesperanza y esperanza.

## **1. La imagen poética: hacia una delimitación de su concepto**

## 1.1 Historia del término “imagen” y su apropiación literaria

Al igual que muchas palabras del idioma español, el término “imagen” cede a la multiplicidad de significados. Diversos campos de estudio y sistemas lógicos han contribuido a expandir su carácter polisémico del mismo modo en que los usos de los hablantes lo han enriquecido y legitimado en distintas dimensiones de la actividad humana. La adjetivación del término, cuya función gramatical consiste en puntualizar una característica, ayuda a delimitar su sentido: imagen *fotográfica*, imagen *profesional*, imagen *pública*, imagen *poética*. En cada uno de los casos un hecho sustancial se repite: la imagen representa, proyecta una idea determinada, evoca una percepción específica. Una descripción verbal puede llegar a constituir una imagen, lo mismo un anuncio publicitario o alguna frase musical que recree en el escucha una experiencia.<sup>6</sup> No es imagen, por ejemplo, la visualización directa –objetiva, lúcida, no mediada– de un objeto o situación; para constituirse como tal la imagen debe no ser aquello que representa.

Varios tratadistas y filólogos a lo largo de los siglos han rastreado la etimología del término y definido sus límites conceptuales. Imagen viene del latín *imago*, que a su vez procede del griego *εἰχὼν*<sup>7</sup>; significa: “figura, representación, semejanza y apariencia de alguna cosa”,<sup>8</sup> aunque es en el uso particular y en dependencia del campo de enunciación que el vocablo realmente adquiere un sentido específico. Tan sólo la psicología, por ejemplo, ve en la imagen una reproducción mental, un recuerdo sensitivo o perceptivo de una vivencia;

---

<sup>6</sup> La marcha nupcial evoca, por ejemplo, la imagen del casamiento. En este caso la imagen es a la vez símbolo ya que sin el conocimiento popular que dicta: “esta música representa esta ceremonia”, la evocación no tendría lugar.

<sup>7</sup> Cf. José González Vázquez, *Estudio sobre la imagen poética*, Universidad de Granada, Granada, 1986, p. 17. Añade el autor que la palabra griega *εἰχὼν* “aparece por primera vez en Aristófanes (*Nubes*, 559), para referirse a un ejemplo de *similitudo* (comparación) acuñado por el poeta”.

<sup>8</sup> *Diccionario de Autoridades*, Tomo IV, 1734: <http://web.frl.es/DA.html> (fecha de consulta: 20/11/2018).

tiende a distinguir, además, entre imágenes visuales, auditivas, gustativas, olfativas, táctiles y sinestésicas. A éstas se suman otras que se subdividen del entendimiento sensorial: “imágenes térmicas, presivas («anestésicas», «hápticas», «empáticas»). [Además] Se ha hecho la importante distinción entre imágenes estáticas e imágenes cinéticas o dinámicas”.<sup>9</sup> Esta breve observación sólo pretende subrayar el hecho de que la palabra “imagen”, tan socorrida por los distintos campos del saber, merece igual número de acepciones como circunstancias en que llega a utilizarse, por lo cual su definición plena en tanto abstracción totalizante ofrece una fuerte resistencia.

Más allá de los varios tratamientos en las distintas esferas, interesa a los propósitos de este trabajo el uso y conceptualización que se ha hecho de la imagen en relación con el campo literario, en específico el de la poesía. Al ser ésta una manifestación privativa del lenguaje, hablar desde una perspectiva lingüística resulta obligatorio para entender cómo el término general –tan nebuloso como prolífico– derivó en una de las cifras que más estudios ha tenido a lo largo de los siglos dentro de la poesía. De tal modo, regresar a los postulados iniciales emitidos por el padre de la lingüística moderna configura el primer paso.

Ferdinand de Saussure expuso hace ya más de un siglo en su cátedra de lingüística impartida en la Universidad de Ginebra (que tras su muerte sería publicada con base en los apuntes de sus alumnos bajo el célebre título *Curso de lingüística general*) lo que denominó signo lingüístico, a saber, la combinación del concepto (significado) y de la imagen acústica (significante). Que este último término principie con la palabra *imagen* no es gratuito; la transparencia de su etimología reluce una vez más debido a que responde a una naturaleza

---

<sup>9</sup> Cf. Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Ariel, Barcelona, 2013, p. 206.

evocativa, figurativa. Si el significado se mantiene autónomo debido a que aquello que conceptualiza existe fuera del signo lingüístico<sup>10</sup> –aunque sólo desde él sea analizable–, el significante, en cambio y como menciona el propio Saussure, “no es el sonido material, cosa puramente física [es decir, la cadena fónica], sino *su huella psíquica*, la *representación* que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos”.<sup>11</sup> Tal declaración sin duda lleva a pensar en las ideas que Sigmund Freud desarrolló a principios del siglo XX dentro del campo de la psicología con respecto a la percepción de la realidad a partir de representaciones ontológicas. Según palabras de Pablo Pérez Castillo, Freud dilucidó desde *La interpretación de los sueños* la existencia de un aparato psíquico rudimentario que va captando las distintas experiencias del sujeto en el mundo y las transforma en huellas psíquicas, mentales, que a la larga determinan la íntima apreciación del mundo:

En este ontológicamente precario aparato psíquico se proponía que serían las “huellas mnémicas” las primeras representaciones mentales de las percepciones de los objetos de “allá afuera”. Las huellas que se originaban de tales percepciones proporcionaban así las primeras representaciones del mundo, huellas que no serían automáticamente accesibles para la conciencia [...] [sino] sólo mediante otros mecanismos [...] Las representaciones de origen perceptual habrían de ser clasificados por el padre del psicoanálisis como *representaciones-cosa*, por su asociación si no al objeto o cosa que alguna vez fue percibido, sí en relación con su inscripción en el aparato psíquico por medio de huellas mnémicas. Así, la capacidad originaria de la mente para relacionarse con “el mundo”, con “la realidad”, se inaugura desde la imagen, una representación-cosa como base de la primera forma de incorporar mentalmente las experiencias.<sup>12</sup>

Al seguir la misma línea y con base en los postulados de Saussure y la importancia que éste otorga al poder evocativo del significante y, en general, al signo lingüístico, es dable

---

<sup>10</sup> Los diccionarios no funcionarían a menos que esa serie de rasgos definatorios de los referentes-significado fueran objetivos, más allá de la percepción del hablante.

<sup>11</sup> Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, traducción, prólogo y notas de Amado Alonso, Losada, Buenos Aires, 1986, pp. 91 y 92. Las cursivas son mías.

<sup>12</sup> Gerardo Argüelles (editor), *Imagen literaria. Ensayos sobre teoría, crítica e interpretación de la imagen en literatura*, Eón, Ciudad de México, 2013, p. 66.

apuntar que la lengua, como uno de esos mecanismos que posibilitan el entendimiento del mundo, funciona mediante representaciones, es decir, por medio de imágenes.<sup>13</sup> De ahí que el término quepa sin oponer resistencia en tan distintos dominios del saber: su propio origen lo une al entendimiento lingüístico de las cosas que, no está de más decirlo, es el entendimiento de aquello que constituye para el hablante la realidad. Dicho de otro modo: comunicarse con palabras equivale a hacerlo con imágenes puesto que la palabra refiere – representa, evoca, conceptualiza– una entidad ajena a sí misma.

Asumida tal naturaleza de la imagen en tanto representación de cualquier entidad lingüística, pareciera que el camino a tomar apuntase a un examen ya no ontológico del término, sino a uno semántico-intratextual que develara rasgos inherentes del discurso literario. Más en concreto, un aspecto filosófico señalado hace más de 2300 años en el *Cratilo* que resulta clave al momento de estudiar la progresión del concepto general de “imagen” al de “imagen poética”: el problema de “lo verdadero” del lenguaje.

El famoso diálogo de Platón, “Cratilo o de la verdad de los nombres”, presenta la situación de tres personajes (Sócrates, Cratilo y Hermógenes) que discuten sobre si un nombre es verdadero ante lo que denomina o si se trata de una designación arbitraria. En algún momento del diálogo Platón se ve obligado a concluir que una palabra en sí misma no es ni verdadera ni falsa, aunque una combinación de palabras puede significar algo aun cuando no haya captado fenómeno alguno.<sup>14</sup> De esta manera se presentan dos niveles

---

<sup>13</sup> Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, dos de los teóricos más recientes del signo y sus alrededores, de igual manera hacen hincapié en que debe distinguirse la “significación” (entendida como el proceso relacional entre significado y significante) de la “representación”, ya que ésta refiere a la aparición de una imagen mental (acústica) en el usuario de los signos (Cf. Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1995, p. 123).

<sup>14</sup> Cf. Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, traducción de Graciela Monges Nicolau, Siglo XXI, D.F., 1998, p. 15.

semánticos que atañen tanto a la palabra individual como a la serie sintagmática: la denotación y la connotación. Casi siempre la primera se resuelve dentro de la comunicación inmediata cuyo mensaje es fácil de aprehender; la segunda es la que, a la larga, riega los vastos y fértiles campos de la poesía por medio del objeto de estudio que a esta tesis interesa.

Explicada con más detalle, la denotación está comprendida como el valor informativo-referencial de un signo indicado con precisión por el código; de esta manera, se encuentra ligada a la función referencial del lenguaje. El problema de la referencia, no obstante, estriba en su vínculo con la enunciación, ya que la primera no puede concretarse sin la presencia de la otra. Como observó Charles Peirce, para que un signo pueda denotar debe por obligación estar mediado por un índice que funciona a su vez como puente entre lo que se dice y aquello a lo que presumiblemente está refiriendo:

El *índice* es un signo que se encuentra en contigüidad con el objeto denotado, por ejemplo, la aparición de un síntoma de enfermedad, el descenso del barómetro, la veleta que indica la dirección del viento, el ademán de señalar. En la lengua, todo lo que proviene de la deixis es un índice: palabras tales como *yo, tú, aquí, ahora*, etc. (son, pues, «símbolos indiciales»)<sup>15</sup>

El problema de la verdad del lenguaje, subordinado al de la referencia, también resulta inconcebible fuera de la enunciación. Con esto se obtiene que la misma respuesta a la que llegó el filósofo griego regresa incesante: en sí mismo el enunciado no es verdadero ni falso; llega a serlo únicamente en el curso de una enunciación particular cuya sumatoria de sus elementos intralingüísticos y extralingüísticos determine que se trata de tal caso.

Bernard Pottier, a su vez, define la denotación como el conjunto de semas constantes ligados a una unidad léxica. John Stuart Mill, que la caracteriza por oposición a la

---

<sup>15</sup> Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *op. cit.*, pp. 105 y 106.



connotación, señala que es el elemento estable, analizable, fuera del discurso y no subjetivo de la significación.<sup>16</sup> Relacionar la palabra “mesa” –ya asumida como signo lingüístico – a las mesas reales es un ejercicio denotativo. Lo mismo ocurre con abstracciones o inmaterialidades: su lexema o sintagma refiere a circunstancias extralingüísticas, denotan un referente ya conceptuado, alguna cifra de la realidad.

La connotación actúa de manera simétricamente opuesta a la denotación: no guarda un lazo informativo-referencial sino que indica una serie de valores secundarios, no siempre bien definidos y algunas veces extralingüísticos, ligados en ciertas ocasiones a un signo, bien para un grupo de hablantes, bien para uno solo.

Buscando una definición más precisa del término, Angelo Marchese y Joaquín Forradellas rescatan que la glosemática hjelmsleviana establece los límites del concepto partiendo de una fórmula que caracteriza a un signo como relación (R) entre el plano de la expresión (E) y el plano del contenido (C). Cuando un primer sistema ERC (por ejemplo, el signo lingüístico *fuego*) llega a funcionar como plano de la expresión o significante de un segundo sistema (el entendimiento connotado de *fuego* como *pasión amorosa*), se dice que el primer sistema constituye el plano de denotación y el segundo el plano de connotación. La connotación se puede representar entonces con la fórmula (ERC)RC. En otras palabras, siempre la connotación estará constituida de al menos dos niveles interpretativos.<sup>17</sup>

Todorov, por su parte, ve en la connotación un concepto en el que cabe todo, que engloba “todas las significaciones no referenciales”.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Cf. Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *op. cit.*, pp. 92 y 93.

<sup>17</sup> Cf. *Ibidem*, p. 75.

<sup>18</sup> Cf. *Idem*.

Tras enlazar la varia teoría que rodea la función connotativa del lenguaje resulta posible la hilación de un aspecto común a todas: el signo connotativo adquiere, cuando menos, dos niveles de lectura distintos. En el caso específico de la literatura esa característica deviene un recurso estético utilizado durante muchos siglos con resultados sobresalientes: la ambigüedad.<sup>19</sup> El signo poético, polisémico por naturaleza, hace funcionar de igual modo esa ambigüedad, con lo cual suspende su función denotativa, la anega y suple por una connotación continua donde varios significados son dispuestos al mismo tiempo y en donde no se requiere del todo que el lector escoja entre ellos.

Para Helena Beristáin la ambigüedad representa tal vez el peor defecto del lenguaje comunicativo referencial pues evita la decodificación rápida y certera del mensaje, pero en eso ve precisamente una función de la cual la poesía saca muchísimo provecho:

[la ambigüedad] es una de las mayores virtudes del lenguaje poético, pues constituye un detonador de significaciones que enriquece las posibilidades de interpretación y hace denso, profundo y complejo el texto artístico, lo amplía con múltiples resonancias, lo colma de ecos.<sup>20</sup>

Pero no toda ambigüedad o desviación con respecto al uso referencial del lenguaje responde a una voluntad estilística o estética. El habla cotidiana puede propiciar una frase “oscura”, una “incorrecta” elección de palabras que lleve a una impertinencia semántica

---

<sup>19</sup> El efecto semántico de la ambigüedad, debido a su naturaleza de múltiple interpretación simultánea, es considerado un recurso valioso cuando bien ejecutado en una obra literaria. Los ejemplos varían desde oraciones y frases (como las ejemplificadas por Helena Beristáin en su *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, D.F., 1985, pp. 31-33) hasta constructos más grandes como cuentos o novelas (el libro del escritor argentino José Bianco, *Sombras suele vestir*, por ejemplo, responde a este orden en tanto manejo de los personajes y de la trama). No obstante, fuera del ámbito literario –y de casos muy específicos como el del *marketing*– la ambigüedad no cumple una función efectiva; por el contrario, los hablantes suelen evitarla ya que pone en duda el sentido del mensaje y con ello dificulta, cuando no imposibilita, la comunicación unívoca-referencial del mismo.

<sup>20</sup> Helena Beristáin, *Análisis e interpretación del poema lírico*, UNAM, D.F., 1989, p. 40.

involuntaria. El ejemplo: “saca las gallinas y las matas”, representa uno de entre muchos que, no contextualizado, tiende a perder su pretendida univocidad.

El contexto resulta esencial para el entendimiento de lo connotativo. De ahí que no sólo palabras o expresiones sean susceptibles de connotación: las acciones y la concreción de hechos, sin un contexto determinado, tienden también a dispararse en múltiples lecturas. Si alguien abriera una ventana podría inferirse que esa persona: a) tiene calor; b) está esperando a alguien y con la ventana abierta sería más fácil escuchar cuando llegara; c) quiere observar el paisaje, d) sigue indicaciones dadas por alguien más. El concepto que da un paso frente a esta multiplicidad referencial y opera al mismo tiempo dentro de la ambigüedad intencionada por el autor es la imagen literaria.

## **1.2 Imagen literaria: un equívoco entre dos manifestaciones**

Al igual que ocurre con el término “imagen”, “imagen literaria” no goza de una definición consensuada por los especialistas; aquí y allá autores de diversas nacionalidades y épocas han engrosado la biblioteca dedicada a hondar sus límites y describir el específico funcionamiento que en ella se origina. Un problema, sin embargo, es reiterado conforme se avanza en la revisión de los diversos materiales críticos: la existencia de una aparente sinonimia del concepto con respecto al de “imagen poética”. Para constatar esta aseveración se hará un breve recorrido por las propuestas teóricas de algunos críticos que se han abocado al tema.

Eneida Sansone de Martínez, en su tesis doctoral titulada *La imagen en la poesía gauchesca*, arranca las primeras líneas procurando la definición de “imagen literaria”. Como método distingue (contrapone) dos manifestaciones que, según ella, la componen: la “imagen

representativa” y la “imagen de relación”. En la primera caben aquellas expresiones literarias capaces de suscitar representaciones mediante recursos preferentemente sensoriales. Son, en pocas palabras, conjuntos expresivos que describen los objetos aludiendo directa o indirectamente a sus cualidades.<sup>21</sup> La segunda, por su parte, nombra aquel recurso literario por el cual se alude o define un objeto mientras se sustituye la expresión directa de sus cualidades por la expresión de sus *relaciones* (de diverso orden) con otros elementos de igual o diferente especie.<sup>22</sup> La autora se concentra en esta última manifestación a lo largo de su estudio, por lo que es dable suponer que su idea de imagen literaria opera en el nivel de las relaciones y no en el de las representaciones.

Como nota aclaratoria vale decir que en esta tesis de Eneida Sansone de Martínez el término “imagen poética” sólo se utiliza en dos ocasiones, a pesar de que las imágenes que se analizan siempre son extraídas directamente de la poesía gauchesca. No obstante, sí llegan a fijarse los límites de lo que en la tesis se entiende por imagen en el uso poético, aunque no se distingue entre esta variable y algunos conceptos cuya proximidad teórica debería ser señalada. La autora, entonces, a lo largo de su exposición da pie a una sinonimia que obedece más al empleo indiferente de los términos que a su delimitación y uso valorativo. De ahí que las imágenes literarias que ella analiza lo sean únicamente en tanto imágenes que aparecen

---

<sup>21</sup> Cf. Eneida Sansone de Martínez, *La imagen en la poesía gauchesca*, Montevideo, Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias, 1962, p. 3. La autora ejemplifica con la siguiente estrofa la imagen representativa: “Cavallos, Vacas, y Perros,/ Burros y demas ganados,/ que en españa están criados/ con collares, y cencerros;/ allí por Montes y Cerros,/ Valles, campiñas, y Ríos/ silvestremente bravios/ se divisan a montones,/ y se llaman Simarrones/ por sus libres alvedrios.” De acuerdo con sus anotaciones, esto para ella constituye una imagen representativa visual, puesto que predominan los elementos objetuales visibles.

<sup>22</sup> La siguiente estrofa ejemplifica la idea planteada en el cuerpo del texto: “En Sandú fueron muy guapos/ Al frente de los GARZONES/ Que les arrimaron balas/ Como á perros simarrones;/ Y los sacaron corriendo,/ Sin dejarlos resollar. . .” En palabras de la propia autora, la imagen de relación se cumple pues se vuelve patente el desprecio que el ejército merece al autor por la imagen visual de los perros cimarrones corridos y sin resuello, con lo cual la representación de los soldados se hace más vívida y la intención peyorativa se cumple de mejor manera. La imagen representativa visual de la derrota y humillación del ejército está dada por la imagen de relación también visual de “perros cimarrones” (Cf. *Ibidem*, p. 4).

en una obra literaria. No pretendo la tautología: el señalamiento viene acompañado de un examen de uso; para ella “imagen”, “imagen literaria” e “imagen poética” no guardan distancia conceptual y por tanto, en lugar de una deseable delimitación teórica, se crea un vacío por aproximación entre las partes.

En otra tesis doctoral dedicada al tema, Dolores González Martínez sostiene que para ella “la utilización del nombre de imagen literaria lo será en un sentido general, comprendiendo todas las figuras literarias que expresan alguna semejanza o analogía, aunque en ocasiones nos refiramos concretamente a comparaciones, metáforas, símiles, símbolos, etcétera”.<sup>23</sup> Su postura se basa, al igual que en la primera tesis, en las relaciones establecidas entre las partes.

En la misma línea que González Martínez, el estudioso José González Vázquez coincide al ver la imagen literaria –dentro de un contexto poético– como “todas las figuras literarias que expresen alguna semejanza o analogía”, aunque realiza una distinción importante entre la imagen literaria metafórica (definida como principio omnipresente del lenguaje: el lenguaje como una metáfora continua de las cosas, como su representación), y la imagen literaria poética, cuya definición plena nunca asoma. Es decir, el lector de nuevo se halla ante una sinonimia conceptual cuando el autor habla indistintamente en términos valorativos de “imagen literaria” e “imagen poética” a lo largo de su exposición.

Angelo Marchese y Joaquín Forradellas ofrecen la idea que mejor se adapta al entendido de imagen literaria, no con relación al texto poético exclusivamente, sino como concepto íntegro:

---

<sup>23</sup> Dolores González Martínez, *La imagen en la poesía de Francisco de Aldana*, tesis doctoral, Universidad de Barcelona, 1990, p. 9.

Lo que se llama imagen literaria es la introducción de un segundo sentido, ya no literal sino analógico, simbólico, «metafórico» en un trozo de texto: el resultado es la sustitución de un término –llamado tema o comparado– por otro –llamado foro o imaginado– que no presenta con el primero más que una relación de analogía que descubre la intuición o la sensibilidad del autor y del lector.<sup>24</sup>

La clave de esta definición yace en que la función analógica, simbólica o metafórica (ese segundo nivel interpretativo) se hospeda en “un trozo de texto”. A pesar de que hoy la palabra “texto” no puede desligarse del objeto textual gráfico, la Real Academia Española lo define como “enunciado o conjunto coherente de enunciados orales o escritos”.<sup>25</sup> Lo que importa aquí no es el carácter escritural u oral del texto, sino que éste deviene sistema lógico, composición coherente del pensamiento y, sobre todo, que tiene lugar exclusivamente dentro del signo lingüístico. Si buena parte de la connotación se resuelve contextualizando aquello sobre lo que se duda, la imagen literaria, por su parte, surge ya contextualizada por los restantes elementos significantes del discurso para aun así ostentar un segundo sentido dispuesto por el autor. Así, básicamente, la única diferencia entre una connotación general y una imagen literaria es que la segunda reside al interior del signo lingüístico y, por el hecho de ser texto, presupone una intencionalidad autoral; en otras palabras, la connotación no es accidentada. Toda imagen literaria es connotativa, pero no toda connotación es imagen literaria.<sup>26</sup>

Un breve examen de las funciones analógica, simbólica y metafórica mencionadas por Marchese y Forradellas con respecto a la imagen literaria ayudará a precisar sus bases

---

<sup>24</sup> Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *op. cit.*, p. 207.

<sup>25</sup> Diccionario en línea de la Real Academia Española, en: <http://dle.rae.es/?id=ZhUj9UQ> (fecha de consulta: 20/11/2018).

<sup>26</sup> El término “imagen literaria” quizá ha proliferado debido a la antigua creencia ya superada de que es en la literatura donde con mayor frecuencia tienen lugar desviaciones semánticas textuales. El supuesto está lejos de ser verdadero puesto que el habla cotidiana se halla repleta de tales desvíos, lo que sucede es que, a causa de su repetición desmedida, las frases que en un inicio quizá gozaron de algún brillo poético (piénsese, por ejemplo, en “falda de montaña” o “pata de la mesa”) lo han perdido del todo y se encuentran ya lexicalizadas.

funcionales y a definir, posteriormente, lo que en esta tesis considero una imagen poética, ya que ésta no es más que una imagen literaria que suma valores específicos y alcanza con ello el límite de la poesía.

### **1.2.1 La función analógica**

La analogía es un proceso semántico que se establece cuando por lo menos dos entidades (en principio distintas) son puestas en contacto por un agente que da cuenta de un parecido de comportamiento, apariencia o esencia entre una y otra. En semiótica se le llama así a la correspondencia estructural que se da en una correlación entre las partes de dos o más sistemas semióticos de diferente naturaleza a propósito de elementos estructurales (sememas) para dar cuenta de la relación de analogía, o sea, de semejanza.<sup>27</sup> De tal manera, casi cualquier sistema o entidad es susceptible de formar parte, en algún grado, de un proceso analógico. Por ello no sorprende que desde el inicio del lenguaje las personas establecieran diversas relaciones de identidad: el mar se parece al cielo por el color azul, el sonido del viento entre los árboles suena como muchas personas hablando en murmullos, Italia tiene la forma geográfica de una bota. El único requerimiento para que se lleve a cabo la analogía, una vez más, es que alguien, mediante el proceso imaginativo, establezca la conexión pertinente entre las unidades.

Uno de los primeros grandes pensadores que dedicó esfuerzos para entender los posibles mecanismos analógicos y de similitud fue Aristóteles. El filósofo griego encontró

---

<sup>27</sup> Cf. Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, pp. 259 y 260.

cuatro leyes que, según su criterio, establecen los modos lógicos y categoriales de las transferencias semánticas que constituyen las más recurrentes analogías:

- a) Nombre del género (+) transferido a la especie (-). Ejemplo: “mi nave se detuvo”, donde “se detuvo” significa “ancló”.<sup>28</sup>
- b) Nombre de la especie (-) transferido al género (+). Ejemplo: “miles y miles de esforzadas acciones llevó a cabo Ulises”, donde “miles y miles” es equivalente a decir “muchas”.<sup>29</sup>
- c) Nombre de una especie (-) transferido a otras especies (-). Ejemplo: “sacando la cáscara con el cuchillo” y “cortando la cáscara con el cuchillo”, aquí se dice “sacar” por “cortar” y “cortar” por “sacar”; las dos son maneras de “quitar”.
- d) Transferencia de nombres por analogía. Ejemplo: la vejez del día, donde “vejez” refiere al espacio-tiempo “tarde”.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Daniel Vázquez expone, siguiendo la lógica aristotélica, que el mayor problema con este tipo de analogía recae en que todo género al que pertenece una especie tiene a su vez otras especies (el género “animal” tiene como especie al ser humano y a los caninos; una oración del tipo: “todo humano es racional”, es verdadera; pero si se traslada la especie al género, la frase diría en cambio: “todo animal es racional”, lo cual caería en el error). Por ello, dice el autor, Aristóteles comenta que las especies participan de los géneros, pero no los géneros de las especies: la especie admite el enunciado del género, mientras que el género no admite el de la especie. (Cf. “Metáfora y analogía en Aristóteles. Su distinción y uso en la ciencia y la filosofía”, en *Tópicos. Revista de filosofía*, no. 38, 2010, pp. 85-116, Universidad Panamericana, en: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0188-66492010000100003](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-66492010000100003) (fecha de consulta: 20/11/2018).

<sup>29</sup> Daniel Vázquez, en palabras de Héctor Zagal, argumenta que no es exacto nombrar al género por una de sus especies, puesto que todo caballo es cuadrúpedo, pero no todo cuadrúpedo es caballo. Dice el autor: “En el ejemplo citado para este caso, «miles de miles» es una especie de «mucho». No parece del todo afortunado el ejemplo, pues «mucho» es una categoría de relación y sus especies dependerían en relación a lo que se está diciendo.” (Cf. *Idem.*)

<sup>30</sup> Según Daniel Vázquez las transferencias de nombres por analogías son las más complicadas de resolver y sustentar, puesto que o se soportan en las dos categorías de “género” y “especie”, cuya relación unívoca es de general a particular o viceversa. En su trabajo el autor desarrolla ampliamente desde una perspectiva lógica y matemática cómo Aristóteles entendía este tipo de transferencias nominales. (Cf. *Idem.*)



Cabe agregar las categorías de parte por el todo (sinécdoque), causa por el efecto y sustancia por cualidad.<sup>31</sup> Todos estos modos de sustitución y transferencia dan lugar al proceso analógico que resulta indispensable para la creación y el funcionamiento de la imagen literaria; no obstante, es quizá la referida en el inciso “d)” la que se utiliza con mucho mayor frecuencia para alcanzar tales fines.

Luego de este rápido ejercicio es dable reconocer que la analogía alberga un buen número de variables relacionales: por un lado, los tropos (metáfora, metonimia y sinécdoque), por otro, algunas figuras lógicas, dialécticas y de ficción; en general también todas las formas comparativas (aquellas que basan su conjunción en nexos de tipo “como”, “así como”, “tal cual”, etcétera).

A pesar de que cada tipo de relación entre los sistemas semióticos funciona de modo particular al interior del discurso, todas comparten un rasgo común: hacen de la analogía un recurso que facilita el entendimiento de determinados aspectos de las cosas. No es la intención de este trabajo dar cuenta de cómo se relaciona cada figura con el proceso de comunicación, baste subrayar su naturaleza demostrativa. Eneida Sansone de Martínez explica el fenómeno de la siguiente manera:

[la analogía] trae a luz un aspecto o carácter de una cosa que *no podría ser determinada y expresada sino por esa transferencia*, [...] la verdad de esas predicaciones descansa en la afirmación de que la analogía es una auténtica característica de las “cosas” y que existen, entre contextos diferentes y universos de discurso, relaciones tales que un nombre puede transferirse de uno a otro sin perder

---

<sup>31</sup> Umberto Eco, aunque admite que la división clásica de las figuras en ocasiones puede resultar útil para determinados análisis, reduce el proceso sinecdótico y metonímico a sólo dos variables: “La interdependencia sémica puede ser de dos tipos: (i) una marca representa al semema al que pertenece (/las velas de Colón/ por «las naves de Colón »); (ii) un semema representa a una de sus marcas (/Giovanni es un pez enteramente/ por «Giovanni nada muy bien»”. Umberto Eco. *Tratado de semiótica general*, Debolsillo, D.F., 2005, p. 391.

por ello toda referencia, y que el nombre así transferido puede representar de algún modo el objeto a que se transfiere.<sup>32</sup>

Con base en esta reflexión puede constatar que la analogía se obtiene mediante *cualquier método* que *evidencie* el vínculo entre lo analogado. De tal modo, configura el nivel más general de comparación entre distintas entidades. Este proceso deviene indispensable para la creación de la imagen literaria y, en consecuencia, de la imagen poética.

Del gran número de relaciones que despliega el proceso analógico se desprende otro conceptualmente más elaborado: el metafórico. El siguiente apartado busca explicar con detalle en qué consiste su funcionamiento y cómo ello se traduce en la esencia misma de la imagen literaria. Aunque se encuentre en un apartado independiente, bien puede –y debe– considerarse como una extensión del actual, ya que el principio de su funcionamiento es idéntico, lo único que cambia son los requerimientos, más especializados, de su ejecución.

### **1.2.2 La función metafórica**

Si la imagen literaria despliega en su función analógica todo tipo de relaciones de semejanza, con la metafórica representa y explica determinadas experiencias difíciles de aprehender, fenómenos abstractos o hechos complejos, esto con base en conceptos más generales y conocidos. La metáfora, de tal manera, se enfoca en aludir el objeto o la cualidad de éste mediante el signo por el cual se expresa un objeto ya conocido.<sup>33</sup> Esta explicación, sin más,

---

<sup>32</sup> Cf. Eneida Sansone de Martínez, *op. cit.*, p. 21.

<sup>33</sup> En esta oración “objeto” debe de entenderse como “aquello que se designa con el lenguaje”. Miriam Eugenia Villa trae a colación en su trabajo “Las metáforas en la lingüística. Análisis de algunas conceptualizaciones metafóricas de los fenómenos lingüísticos” unas palabras de Benveniste, quien comenta con respecto a tal designación: “Ni duda cabe que en la práctica cotidiana el vaivén de la palabra sugiere un intercambio, y por tanto una «cosa» que intercambiamos; la palabra parece así asumir una función instrumental o vehicular que

evidencia un paralelismo casi total con el de la función analógica de la imagen literaria. ¿Qué las diferencia?

Los estudiosos de la lingüística cognitiva aseguran que existe un tipo de metáfora llamada “metáfora conceptual”, cuya estructura interna se analiza con base en dos elementos constitutivos, el dominio origen y el dominio destino:

Llamaremos dominio origen al dominio que presta sus conceptos y dominio destino al dominio sobre el que se superponen dichos conceptos. La metáfora se entiende, pues, como la proyección de unos conceptos desde un dominio conceptual (el dominio origen) hacia otro dominio conceptual (el dominio destino).<sup>34</sup>

De este modo se aprecia cómo la metáfora, más que un mecanismo referencial en tanto semejanza y por analogía, comporta un procedimiento que facilita la comprensión de cualidades en un objeto que, de otra manera, serían difíciles de concebir y de expresar al utilizar únicamente su propio significado y los semas que por inherencia le corresponden.

El seguimiento y análisis de algunas metáforas conceptuales arroja que éstas se agrupan en un tipo de metáfora denominada “simple” o “utilitaria” puesto que su función radica en sustituir un concepto por otro, no en crear uno nuevo. “Las metáforas conceptuales [sostienen Maria Josep Cuenca y Joseph Hilferty] son esquemas abstractos que sirven para agrupar expresiones metafóricas: morir es partir, las tareas difíciles son cargas, etcétera. Una expresión metafórica, en cambio, es un caso individual de una metáfora conceptual”.<sup>35</sup> Ambos autores continúan explicando que los ejemplos de metáforas como “X atacó mi

---

estamos prontos a hipostatizar en «objeto»” (Miriam Eugenia Villa, “Las metáforas en la lingüística. Análisis de algunas conceptualizaciones metafóricas de los fenómenos lingüísticos”, en *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, vol. 73, Ediciones Complutense, Madrid, 2018, p. 312, en: <http://revistas.ucm.es/index.php/CLAC/article/view/59071/4564456546506> (fecha de consulta: 20/11/2018).

<sup>34</sup> Maria Josep Cuenca y Joseph Hilferty, *Introducción a la lingüística cognitiva*, Planeta, Barcelona, 1999, p. 114. El trabajo de la autora tiene como referencia principal el libro de George Lakoff y Mark Johnson titulado *Metáforas de la vida cotidiana*.

<sup>35</sup> Maria Josep Cuenca y Joseph Hilferty, *op. cit.*, p. 105.

propuesta”, “Y *defenderá* su teoría”, “Z *torpedeó* mi hipótesis”, no presentan en cada variante un tipo distinto, sino que todas sugieren la misma idea metafórica, en este caso procedentes del dominio origen de la guerra, para conceptualizar y razonar sobre el dominio destino de la argumentación.

Si se toman en cuenta las características de tales expresiones, se verá que cumplen con la mayor parte de los requerimientos formales de la imagen literaria: un segundo sentido no literal al que se accede por medio del texto y una función analógica, metafórica e incluso simbólica; les falta acaso esa “relación de analogía que descubre la intuición o la sensibilidad del autor y del lector” que mencionan Marchese y Forradellas, pero, ¿sensibilidad con respecto a qué? ¿A lo poético? ¿A lo literario? La expresión metafórica en su conjunto es sistemática, sus componentes lexicales constituyen, más que variables, constantes, y por tanto no prima en ella el valor estético recién mencionado, sino su certera facultad comunicativa.

El hecho de que las metáforas conceptuales se instalen en principio fuera del universo literario –su presencia en el lenguaje del día a día subraya este comportamiento– no significa que sean ajenos a él. De hecho, son muy comunes las imágenes literarias y poéticas (en el seguimiento que hasta ahora se ha dado al primer término) dentro del campo de la literatura que están ancladas en metáforas conceptuales:

Nuestras vidas son los ríos  
que van a dar a la mar  
que es el morir

y:

Al andar se hace el camino  
y al volver la vista atrás  
se ve la senda que nunca

se ha de volver a pisar

Ambas citas responden a la metáfora conceptual “la vida es un camino que se transita”. En este seguimiento, ¿pueden valorarse de la misma manera las expresiones metafóricas de la guerra expuestas antes y las recién citadas de los poemas? El problema, una vez más, recae en la adjetivación de la palabra imagen. La imagen *literaria* posiblemente lleva ese nombre porque durante un tiempo se creyó que las desviaciones de orden semántico ocurrían con mucha mayor frecuencia al interior de la obra literaria. Esto, como se sabe hoy día, es falso.<sup>36</sup>

Por el simple hecho de que cada signo lingüístico que constituye una obra literaria idealmente está ahí porque cumple una función irremplazable, una imagen literaria tendría que someterse a un examen mucho más profundo de significación que la mera expresión metafórica conceptual, cuyos componentes no aspiran al nivel estético, sino al comunicativo. No obstante, más allá de esta apreciación generalizada, el funcionamiento de las metáforas conceptuales y de la imagen literaria es, como ya se mencionó, virtualmente idéntico; sólo cabe insistir en la cualidad estética que la segunda pretende alcanzar para una tentativa diferenciación entre ambas.

---

<sup>36</sup> Estudios como los de Christian Baylon y Paul Fabre (*La semántica*, Paidós, Barcelona, 1994) y George Lakoff y Mark Johnson (*Metáforas de la vida cotidiana*, Cátedra, Madrid, 2009) demuestran que la desviación semántica en el habla cotidiana es un fenómeno recurrente, incluso natural de la lengua. De tal manera se puede encontrar sin demasiado esfuerzo construcciones cuyos sintagmas en sus inicios aparecieron como novedades lingüísticas, pero que con el uso constante se fueron desgastado hasta propiciar un concepto autorreferencial no interpretativo, y no tanto una desviación semántica perceptible. Tómese por ejemplo: “luna de miel”.

### 1.2.3 La función simbólica

De las tres funciones que Marchese y Forradellas acotan a la imagen literaria, la simbólica probablemente sea la que más se aproxime al universo ilimitado de la poesía. El “probablemente” se sostiene porque, así como ocurre con el resto de las acepciones revisadas a lo largo de estas páginas, la de “símbolo” –y por extensión todo término de ahí compuesto– concreta su actualidad en tanto crisol de varias apreciaciones expuestas por distintos críticos a lo largo de los siglos (quizá por ello Ricoeur menciona que –casi al igual que ocurre con la imagen– el símbolo pertenece a muy diversos campos de investigación, complicando con ello su entendimiento). Así, pues, dependería desde qué perspectiva se le considere para afirmar, al menos desde la enunciación teórica, esa cualidad altamente poética que se le ha referido.

Según el amplio rastreo que Todorov realiza del objeto en su libro *Teorías del símbolo*, el pensamiento crítico y por consecuencia la concepción del símbolo como una entidad más o menos parecida a la que hoy reconocemos comienza en el periodo romántico. A grandes rasgos, el peso que supuso darse cuenta de que el lenguaje no es capaz de traducir fielmente lo expresado por el arte (y en especial por la poesía) hizo creer a algunos autores que tal intraducibilidad constituía una característica inherente de lo verdaderamente extraordinario.

Para explicar mejor la idea, Todorov rescata una serie de nociones articuladas por varios místicos y religiosos, quienes consideran lo divino una experiencia intraducible (a manera de analogía con la intraducibilidad del arte): “Existen materias cuya significación no podría expresarse como se debe por medio de ninguna palabra del lenguaje humano”, “Todos los que trataron acerca de la divinidad, tanto los bárbaros como los griegos, ocultaron los

principios de las cosas, y transmitieron la verdad por medio de enigmas, de símbolos, después de alegorías, de metáforas y otros procedimientos análogos”, “Sólo alegóricamente puede decirse lo más elevado, precisamente porque es inexpresable” y “Lo divino sólo de manera indirecta puede comunicarse y exteriorizarse en la esfera de la naturaleza”.<sup>37</sup> Los fragmentos aluden a la férrea imposibilidad de transmitir una experiencia mística (o cualquier otra de verdadera trascendencia) más allá de lo vivido por uno mismo; en otras palabras, estarían promoviendo que no resulta dable, más que por la propia experiencia individual, llegar a conocer determinados aspectos de dicha experiencia (si no es que cada uno de los aspectos que la configuran). Debido a tal desmesura, en principio, los románticos voltean a ver al símbolo como un agente que, de manera sensitiva e intuitiva, ayuda a aprehender las cosas y a acceder a determinado conocimiento que de otra manera estaría vedado. El símbolo, entonces, comienza a transformarse en una potencia significativa que aspira a transmitir lo que no puede ser transmitido. ¿Cómo resulta esto posible?

Para argumentar que el símbolo era poseedor de rasgos extraordinarios tuvo que ser partícipe de un proceso en el que se le definió, como suele ocurrir con toda entidad que busca su autonomía, en oposición a otro concepto cuya proximidad hizo que ambos en algún punto de la historia se confundieran en un solo fenómeno: la alegoría.

Todorov habla de la alegoría y del símbolo (con base en una serie de apuntes de Goethe) como fenómenos representativos muy similares al signo lingüístico. Así, la alegoría funciona mediante la representación de un concepto determinado cuyo valor se traslada a otro concepto distinto, que lo representa. De tal suerte una moneda puede significar el amor;

---

<sup>37</sup> Cf. Tzvetan Todorov, *Teorías del símbolo*, traducción de Francisco Rivera, Monte Ávila, Caracas, 1993, pp. 272 y 273.

un determinado vestuario, la luna; un objeto cualquiera, la sociedad: la relación entre ambas partes deviene inmediata y, sobre todo, aleatoria, inmotivada. El único requerimiento, no obstante, es que tal referencialidad sea unívoca, inamovible y continua entre el significante y el significado (dicha moneda, vestuario u objeto debe representar única y exclusivamente el amor, la luna, la sociedad, por el tiempo que dure el proceso alegórico). Con esto se obtiene que en la alegoría el aspecto significante resulte de inmediato atravesado por el conocimiento de lo que está significando; su única tarea, entonces, es hacer que el receptor comprenda sin dificultad alguna lo que se quiere representar.

Al dar continuación a las ideas de Goethe, Todorov apunta que el símbolo se instaure, a diferencia de la alegoría, con una relación motivada entre sus partes. Entre el simbolizante y lo simbolizado se inicia un proceso de síntesis y expansión que va de lo particular (el objeto simbolizante) a lo general (la idea o serie de ideas que puedan relacionarse semánticamente con el objeto). De ahí que la significación simbólica devenga un caso específico por medio del cual –pero no en lugar del cual– se ve, mediante una especie de transparencia, la ley general de la cual emana y por tanto de la cual se nutre.<sup>38</sup>

Quizá la principal distinción que rescata Todorov en palabras de Goethe entre símbolo y alegoría sea la cualidad de lo significado en ambos casos (ese segundo grado interpretativo al cual se accede gracias a la representación):

La alegoría transforma el fenómeno en *concepto*, el concepto en imagen, pero de tal manera que el concepto permanezca siempre contenido en la imagen y se pueda

---

<sup>38</sup> Todorov ejemplifica esta idea, una vez más con palabras de Goethe, al exponer el símbolo del fuego. Este símbolo, dice Goethe, representa en primera instancia nada más y nada menos que su propia esencia objetual. Es decir, el símbolo del fuego remite a su objeto sin que ninguna significación profunda surja en la cabeza de quien lo observa. No obstante, en un segundo momento, esa imagen plana del objeto fuego adquiere matices mucho más ricos y hace a quien la observa preguntarse por una serie de sentidos complementarios al mero conocimiento referencial del fuego. El símbolo, de esta manera, es en sí mismo lo que representa, pero sin serlo: es a la vez idéntico y no idéntico a sí mismo (cf. *Ibidem*, pp. 284 y 285).



aprehenderlo enteramente y expresarlo en ella. La simbólica [en cambio] transforma el fenómeno en *idea*, [y] la idea en imagen, [...] de tal manera [...] la idea siempre persiste infinitamente activa e inaccesible en la imagen y [...], aunque [puede ser expresada] dicha en todas las lenguas, permanece indecible.<sup>39</sup>

El hecho de que la alegoría funcione mediante nociones de antemano establecidas (conceptos que por su misma naturaleza lingüística se ven limitados en tanto potencia de un número infinito de sentidos) y de que el símbolo, por el contrario, se considere en cierta medida autotélico (gracias a que su segundo momento intelectual sigue creciendo mientras el receptor, en el simbolizante, encuentre nuevas cualidades) explica por qué para los románticos se convirtió en sinónimo concreto de lo indecible. Y es aquí, cuando el símbolo potencia su significado de manera virtualmente infinita, cuando logra aproximarse al enorme universo en expansión de la poesía.

Paul Ricoeur, otro gran estudioso del símbolo en tiempos modernos, considera que la relación simbólica tiene, en efecto, todas las características atribuidas por Goethe. Así, concuerda en que es el reconocimiento de un sentido literal (el simbolizante) lo que permite ver que un símbolo todavía contiene más sentido.<sup>40</sup> Del mismo modo, secunda el hecho de que la alegoría deviene procedimiento retórico (en el mismo sentido utilizado por Todorov: utilitario) capaz de ser eliminado una vez cumplida su tarea: dar cuenta de que el receptor entienda sin duda alguna de lo que se está hablando:

La alegoría es un procedimiento didáctico. Facilita el aprendizaje pero puede ser ignorada en cualquier acercamiento estrictamente conceptual. En contraste, no hay conocimiento simbólico salvo cuando es imposible comprender directamente el concepto y cuando la dirección hacia el concepto es indicada indirectamente por la significación secundaria de una significación primaria.<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> *Ibidem*, pp. 288 y 289. Las cursivas son mías para resaltar la idea.

<sup>40</sup> Cf. Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 68.

<sup>41</sup> *Ibidem*, pp. 68 y 69.

Como puede apreciarse, tanto Todorov como Ricoeur coinciden en que la principal diferencia estriba entre lo decible de la alegoría y lo indecible del símbolo (quizá más que “indecible” sea “inagotable”); el sentido de la alegoría es finito (concluso, terminado), el del símbolo es infinito (activo, viviente).

La otra postura teórica en torno al símbolo ve en éste, al contrario de Todorov y Ricoeur (junto con varios románticos), una especie de signo cuyo significado está bien establecido. En este grupo podemos encontrar, primero, a Sigmund Freud, quien propone que la técnica simbólica –empleada por él para la interpretación de los sueños– consiste en utilizar un repertorio de símbolos significados de antemano y de una vez por todas, a la manera de una “clave de los sueños”, para traducir una por una las imágenes presentes en los pensamientos latentes. En otras palabras, el rasgo constitutivo del símbolo apuntaría a que su sentido no cambia y por lo tanto puede considerarse como universal.<sup>42</sup>

El otro autor que concuerda con Freud en su visión del símbolo y en los términos expuestos arriba es Ferdinand de Saussure, aunque, hay que señalarlo, a veces da la impresión de que él mismo parece no tener muy claro –desde una perspectiva teórica– cómo opera el símbolo, qué lo compone:

Los signos de la lengua son totalmente arbitrarios mientras que en ciertos actos de cortesía [...] abandonarán ese carácter arbitrario para aproximarse al símbolo [...] El símbolo tiene la característica de nunca ser totalmente arbitrario; el símbolo no es vacío. Hay en el símbolo un rudimento de vínculo entre idea y signo [...] Balanza, símbolo de la justicia.<sup>43</sup>

Con el ejemplo dado por Saussure de la balanza resulta imposible no traer a colación los cada vez más frecuentes diccionarios de símbolos, tan socorridos en los análisis de lo

---

<sup>42</sup> Cf. Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 382.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 404.

simbólico. Visto desde la perspectiva del primer grupo, un diccionario de esta naturaleza sentenciaría de inmediato los símbolos antologados debido a que, a lo largo de las páginas, cada uno recibiría un ropaje conceptual finito. Al verse confinados a unos cuantos sentidos, dichos símbolos pasarían a ser no más que superfluas alegorías. Al menos eso es lo que cabría pensar luego de haber revisado los presupuestos del símbolo en tanto infinitud de sentidos posibles.

Para los efectos de esta tesis el símbolo será considerado desde ambas perspectivas. Por un lado, se entenderá que es poseedor de una cualidad poética que lo empuja a seguir sumando sentidos mientras ello sea posible, con lo cual da lugar a una virtual infinitud; por otro, no se negará que determinados símbolos son acreedores de ciertos significados a los que remiten de inmediato, por lo que su interpretación en ese sentido resulta, las más de las veces, obligado.

Concebido el símbolo en la especificidad de la imagen literaria, habría que realizar algunas precisiones. Primero, la imagen literaria se configura con base en el signo lingüístico, por lo que una función simbólica en ella, necesariamente, tendría que partir de una concreción verbal; dicha concreción, además, estaría obligada a exigir, por lo menos, un segundo sentido al cual se accede por medio del signo o serie sintagmática simbolizante. Segundo, el símbolo lingüístico, al igual que cualquier otro símbolo, sólo se realiza plenamente cuando en su concreción primaria (en este caso una palabra o serie sintagmática) se hace patente un excedente de sentido. No obstante, sin establecer criterios de qué puede resultar sobredeterminable en un discurso, cada lexema, virtualmente, resultaría proclive a una lectura simbólica; tal resolución no parece adecuada, en especial porque el estudio imaginístico que se propondrá en esta tesis depende de categorías específicas del lenguaje,

que se complementan, es cierto, con el símbolo, pero no dependen exclusivamente de él. Se solicita, entonces, poner especial cuidado en este respecto.

### **1.3 La imagen poética como entidad autónoma**

Se ha insistido a lo largo de esta investigación que la imagen poética logra una autonomía conceptual con respecto a otros términos que se le parecen: imagen, imagen metafórica, imagen literaria. El presente apartado se centra en desarrollar dicha idea.

En general, la imagen poética asume los mismos elementos constituyentes que la imagen literaria: el desenvolvimiento exclusivo dentro del signo lingüístico, su naturaleza connotativa, la voluntad estética de la expresión. A este listado se suman especificidades que los estudiosos a lo largo de las épocas han reiterado y hoy se consuman como obligados puntos de diálogo. No se brindará de momento una definición de imagen poética porque hacerlo sin haber transitado por el andamiaje teórico que la rodea no resulta provechoso.

El enfoque mítico-fundacional de la poesía sostiene que el mundo previo al lenguaje se relacionaba con mucha mayor libertad a los ojos del hombre: cada objeto, situación y experiencia vital formaba parte de un solo e inmenso imaginario aún no sobrecargado por la vastedad del *logos*. En esa experiencia vital ajena al signo lingüístico cualquier cosa (un objeto, una sensación, una experiencia) podía, al atender criterios específicos, extenderse sin mucha dificultad hacia otra, ya que los límites del concepto que la delimitaban no existían: “esto” era “aquello”. Sin embargo, parece que esa relación cambió drásticamente con la palabra y su actitud fundacional, pues el designar algo por vez primera (a la piedra decirle

*piedra*, a la persona *persona*) fue concederles a tales cosas su nombre, su concepto, su identidad que alzó muros definitorios en oposición a otras entidades diferentes. La piedra era piedra con todas sus características objetivas (cuerpo pesado, áspero, duro); la persona algo diferente a la piedra, era la otredad: los límites estuvieron determinados.

Jordi Royo insiste a lo largo de su libro *La imagen poética, algunas consideraciones*, en el tema de la poesía como esa mirada anterior al lenguaje fundacional: “las palabras del poeta nos remiten a un singular estado de inconsciencia donde la memoria colectiva del hombre es traspasada por un nuevo sentir que rebasa la fascinación de donde emergieron las significaciones no expresadas por las palabras”.<sup>44</sup> Este pasaje habla no del signo lingüístico general sino de la imagen poética, cifra y piedra angular de la poesía. Para él, el poema, en tanto reinención o invención humana, conduce a un ejercicio de liberación de los sentidos y del saber que mantiene al hombre ligado atávicamente a su realidad y a su presente. El poeta, al crear mediante la palabra, entra en contacto con nociones y experiencias que pertenecen a un estadio precivilizatorio, prelingüístico. Por “prelingüístico”, sin embargo, ha de entenderse un momento anterior al lenguaje que impera en la realidad comunicativa del sujeto, a un lenguaje cuya vía de acceso es precisamente la redefinición de los objetos por medio de la imagen poética, un volver a nombrar:

[La comprensión de la poesía] necesita de un conocimiento que libere al hombre de sus experiencias cotidianas y de sus asociaciones instrumentalistas, que requiera de toda su atención para que sea posible la figuración de las imágenes que ella genera y que su mirada propicia. Porque la visión que propone el poema es el producto de una experiencia intuitivo-poética que retoma al hombre llamándole desde un pasado remoto que late en su memoria, que necesita de su experiencia de mundo para reordenar sus convicciones más íntimas y posibilitar una presencia aún velada donde descansa el ser. Pero es en la experiencia previa al lenguaje donde se facilita y preestructura un nuevo orden que el poeta intuye, que apela a nuestra conciencia

---

<sup>44</sup> Jordi Royo, *La imagen poética, algunas consideraciones*, Bassarrai, Zarautz, 2004, p. 61.

lingüística para poder dotar de sentido al poema; entenderlo como tal y poder desligarlo de las expresiones que se generan en nuestra vida cotidiana con el uso de las mismas palabras y las mismas carencias.<sup>45</sup>

El poema y sus imágenes apelan a nuestra conciencia lingüística para hacernos ver que los signos, aun en la aparente referencialidad unívoca que usamos como moneda de cambio durante la comunicación, están cargados de múltiples sentidos que consiguen dispararse al ser puestos en contacto con una palabra o serie de ellas que logre activar su magnetismo. De este modo la imagen poética señala, nombra, apela a la intuición del poeta y no se limita a una enseñanza o entendimiento del tipo comunicativo: aquella relación que el poeta establece entre las cosas, aquello de lo que se percata y nombra, existe gracias a su facultad de transmitir lo que para otros es imperceptible y mucho menos comunicable; en esto consiste su mayor logro. Sin embargo, el asunto aquí radica en que dicha facultad creadora termina por convertirse en signo lingüístico. Así, el poeta cae en una dinámica interminable en donde esquivo el sentido primero de las palabras y al mismo tiempo sólo puede referir a lo innombrado por medio de esos vocablos ya conocidos.

¿Dónde se encuentra con exactitud la libertad del poeta? Inventar palabras (reducir a palabras) es un recurso que la mente dialéctica del hombre ha empleado desde que sintió esa necesidad. En alguna ocasión Friedrich Schiller dijo con respecto a esto que la poesía requiere de intuiciones, pero que el lenguaje sólo proporciona conceptos. Efectivamente, esa paradoja de la poesía recuerda a la de las palabras que no pueden ser explicadas sino con otras palabras.

Por el simple hecho de conformarse con base en el signo lingüístico, la imagen poética no escapa de su condición de mensaje comunicable. Cuando el poeta dice: *Un sauce de*

---

<sup>45</sup> Jordi Royo, *op. cit.*, pp. 16 y 17.

*crystal, un chopo de agua*, el sintagma puede ser compartido con otros tal y como sucedería con cualquier otra expresión. Pero a diferencia de lo que ocurre con el signo lingüístico referencial y su serie de indicadores ostensibles, la imagen poética no pretende nunca echar raíces en un aquí y ahora situacionales: su presencia libera la necesidad referencial de la mayoría de los mensajes. Si Efraín Huerta dijo en su “Stalingrado en pie”, *tus manos donde la sangre vertida ha puesto recias flores*, es dable relacionar su imagen poética con algún momento de la guerra entre el Ejército Rojo y la Wehrmacht de la Alemania nazi. Pero en realidad la imagen no le pertenece a esa guerra ni a ninguna, sino a todas y a ninguna. Como dijo Octavio Paz en varias ocasiones, la literatura no muestra lo que es sino lo que podría ser, y la imagen poética, como basamento de la poesía, cumple cabalmente esa sentencia. Su naturaleza es plural, libre, trasciende el encierro que el signo busca imponerle.

La imagen poética insiste, a pesar de su “ubicación suspendida” (debido al desentendimiento del aquí y ahora desde donde se enuncia), en una función que corresponde a todo lenguaje: compartir un contenido proposicional. Ya sea que la imagen refiera alguna experiencia, la percepción sensorial de algún fenómeno o algún sentimiento emotivo (quizá todas a la vez), al ser nombrada por el poeta entra de inmediato en el circuito comunicativo. Este hecho conduce a otro postulado de acuerdo con el cual se presupone la existencia de aquello que se identifica por medio del signo lingüístico. El hecho de *aceptar* (de *ceder a*) lo que el poeta nombra obliga a pensar que lo nombrado realmente puede llegar a existir; incluso podría asegurarse asegurar que existe por la sencilla razón de que pudo ser nombrado e imaginado. Al menos ésa es la sensación –o ilusión– que las palabras buscan producir en el lector u oyente.

Paul Ricoeur advierte que tal postulado de la existencia como el fundamento de la identificación es lo que Gottlob Frege finalmente dio a entender cuando dijo que no estamos satisfechos sólo con el significado de las cosas, sino que presuponemos una referencia de las mismas.<sup>46</sup> Pero ¿qué significado y qué referencia esperamos de la imagen poética?

Existe un error entre el planteamiento del axioma previo y la naturaleza de la imagen poética: ésta no pretende, en principio, un significado, aunque sí es portadora de sentido. “Significado” equivale a decir “concepto”, y el concepto fija una serie de valores que tienden a permanecer estáticos. Si existe significado también tenemos la posibilidad del error, pues “desde el momento en que la palabra adquiere una significación unívoca establecida por la práctica discursiva del lenguaje, ya no puede dar razón de ese orden inusitado que el poeta percibe”.<sup>47</sup> Significado y sentido no son lo mismo. El significado vuelve estático un conocimiento, el sentido arroja luz y admite que aquello que cree saberse de cierto es sólo una perspectiva de entre muchas otras. La imagen poética no fuerza nunca su sentido, sino al contrario: busca constantemente nuevas interpretaciones que la desborden.

\*

Una de las bondades del signo lingüístico es que permite a varios vocablos agruparse como sinónimos debido a su cercanía semántica. Gracias a este es dable transmitir en un mensaje el mismo contenido proposicional de distintas maneras. Por ejemplo, si asisto a un restaurante y en el transcurso de mi estancia le digo a un mesero: “¿tendrá un vaso de agua que me

---

<sup>46</sup> Cf. Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 47.

<sup>47</sup> Jordi Royo, *op. cit.*, p. 57.



regale?”, “¿sí tendrá un vaso de agua?” o “lo molesto con un vaso de agua?”, las tres construcciones responden al mismo contenido proposicional: quiero tomar agua. Visto así, toda frase posee una referencia (cuando menos parcial) a otra y es susceptible de ser explicada gracias a la movilidad de los signos. Incluso si algo es dicho y el receptor del mensaje no lo entiende, o si se explica un contenido confuso, una alternativa es reestructurar el mensaje, redefinir cómo se dice el qué. En cambio, y a diferencia de la prosa, en poesía si la imagen dice: *en el abril de su robusta clorofila*, no habría manera de decir ese posible contenido proposicional de otro modo. Lo intentamos: referimos al tiempo, al árbol, a la materia viva de la planta, pero ninguna de estas aproximaciones e intentos de explicación colma en tan pocas palabras la enorme potencia que envuelve a la imagen poética ya que ésta presenta de golpe lo que dice, como de golpe se presentan los objetos evocados por ella a nuestro alrededor. La imagen poética se explica siempre a sí misma; nada, excepto ella, puede decir lo que quiere decir. Fondo y forma cesan de ser valores por separado pues la unidad, el sentido y la imagen se vuelven una y la misma cosa.

En este tenor Octavio Paz hace notar que en la imagen poética el lenguaje, en sentido estricto, deja de ser función verbal:

el lenguaje es sentido de esto o aquello. El sentido es el nexo entre el nombre y aquello que nombramos. Así, implica distancia entre uno y otro. Cuando enunciamos cierta clase de proposiciones («el teléfono es comer», «María es un triángulo», etc.) se produce un sinsentido porque la distancia entre la palabra y la cosa, el signo y el objeto se hace insalvable: el puente, el sentido, se ha roto. [...] Con la imagen [poética] sucede lo contrario. Lejos de agrandarse, la distancia entre la palabra y la cosa se acorta o desaparece del todo: el nombre y lo nombrado son ya lo mismo. [...] no hay nada ya que asir, nada que señalar. [...] El lenguaje traspasa el círculo de los significados relativos, el esto y el aquello, y dice lo indecible [...] El lenguaje indica, representa; el poema no explica ni representa: presenta.<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Octavio Paz, *El arco y la lira*, FCE, D.F., cuarta edición (facsimilar de la primera), 2006, p. 112. De esta cita se desprende un subtema que en esta investigación no será tocado pero representa un campo fértil de estudio: la distancia existente entre la imagen poética y el sinsentido de la lengua. En otras palabras, ¿hasta qué punto

La bondad del signo lingüístico en tanto movilidad cesa frente a la imagen poética. Los signos no son ya instrumento comunicativo y cada palabra por lo tanto adquiere la cualidad de insustituible.

Octavio Paz afirma que la imagen poética expresa en pocos instantes lo que tardaríamos horas en decir por medio de otras palabras. De esta manera, se le puede considerar en su totalidad y al mismo tiempo un signo lingüístico, superación del signo lingüístico y sintagma que, debido a su alta concentración semántica, termina por expandirse en tanto multiplicidad de sentidos. Por todas estas cualidades la imagen poética supera la mera condición de herramienta retórica. Un poema está compuesto por imágenes, pero una sola imagen puede constituir toda una obra.<sup>49</sup>

Señaladas estas características inherentes de la imagen poética, resulta necesario mencionar algunas dificultades en torno a su estudio. Uno de los mayores problemas en este sentido parte del modo en que históricamente la imagen poética no ha sido valorada como una entidad plena, autónoma, sino que se ha intentado explicar su condición creadora en relación con otras entidades. Junto a la metáfora, la sinécdoque y la metonimia, la retórica antigua vio la imagen poética como mero sustituto de otras palabras. El principio de los signos lingüísticos en rotación, en ese entonces, no las excluía.

---

el sintagma al que refiere Octavio Paz, “María es un triángulo”, ¿se resuelve en el sinsentido y no en la analogía poética? ¿Qué determina tal juicio? Queda hecho el apunte para realizar una investigación en otro momento.

<sup>49</sup> Vale la pena recordar con esta afirmación el poema de T. S. Eliot, “In a station of the metro”, compuesto sólo por dos versos y una imagen poética: “The apparition of these faces in the crowd;/ Petals on a wet, black bough”. No es el único ejemplar de esta naturaleza: los haikús (juntos con otras formas breves de poesía oriental) también funcionan al desplegar sólo una imagen poética; de hecho, en ello radica su maestría.

Paul Ricoeur ofrece un resumen esquemático de esta larga historia de la retórica que comienza con los sofistas griegos y continúa con Aristóteles, Cicerón y Quintiliano, hasta que desaparece en el siglo XIX:

- 1) La metáfora es un tropo, una figura del discurso que tiene que ver con la denominación.
- 2) Representa la amplitud o prolongación del sentido de un nombre por medio de la desviación del sentido literal de las palabras.
- 3) El motivo para esta desviación es la semejanza.
- 4) La función de la semejanza es la de fundamentar la sustitución del sentido literal –el cual ha sido utilizado en el mismo lugar– por el sentido figurativo de una palabra.”
- 5) Por lo tanto, la significación sustitutiva no representa ninguna innovación semántica. Podemos traducir una metáfora, esto es, restituir el sentido literal que la palabra figurativa sustituye. En efecto, sustitución más restitución es igual a cero.
- 6) Ya que no representa una innovación semántica, una metáfora no proporciona ninguna nueva información acerca de la realidad. Es por esto por lo que puede contarse como una de las funciones emotivas del discurso.<sup>50</sup>

El listado refleja las presuposiciones de la retórica clásica que plantea la idea de que la metáfora sólo funciona como sustituto de una palabra o conjunto de palabras. Con el paso del tiempo, y en particular con las teorías lingüísticas del siglo XX, dicha noción fue perdiendo validez. La idea de la metáfora en tanto sustitución funcionó mientras la mimesis era considerada el recurso por excelencia de la creación poética. Cuando los estudiosos teóricos avanzaron y tomaron conciencia de que la sustitución deviene movimiento estéril mientras que la imagen poética crea al nombrar algo nuevo mientras tensa los posibles sentidos de cada palabra en un orden inusitado, tuvo lugar el cambio de perspectiva por el que Ricoeur también al final se decanta:

[La metáfora] es una creación instantánea, una innovación semántica que no tiene reconocimiento en el lenguaje ya establecido, y que sólo existe debido a la atribución de un predicado inusual o inesperado. La metáfora, por lo tanto, es más la resolución

---

<sup>50</sup> Paul Ricoeur, *op. cit.*, pp. 61 y 62.

de un enigma que una simple asociación basada en la semejanza; está constituida por la resolución de una disonancia semántica.<sup>51</sup>

La imagen poética nombra, no conceptúa; muestra, no contextualiza; resuelve un enigma que ni siquiera sabíamos existente.

Luis Puelles Romero comenta con respecto a la imagen poética como fenómeno absoluto que “su no referencialidad [la] libera de la condena de representatividad que ha arrastrado a lo largo de las diferentes tradiciones realistas –tanto empiristas como racionalistas– que la han reducido a la función subalterna de «reproductora» de los datos de la percepción”.<sup>52</sup> Dicho de otro modo, la imagen durante siglos fue entendida como expresión sensible de un significado no originado en ella y del que se constituía como portadora. Esta función convertía a la imagen en signo arbitrario, reemplazable: su germen creador veía reducida su potencia a moneda lingüística de cambio.

Se ha dicho que fue Gaston Bachelard quien primero defendió que la imagen poética no debía ser interpretada como efecto de una instancia externa a ella misma y de la que no era sino consecuencia, signo, cifra o síntoma. Según menciona Puelles Romero, Sartre coincide con este punto cuando en *La imaginación* dirige una serie de objeciones a las filosofías de la imagen previas a Edmund Husserl. En su descontento Sartre nombra “metafísica ingenua de la imagen” al conjunto de estas filosofías, puesto que sus autores

---

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 65. La idea de metáfora que maneja Paul Ricoeur no concuerda con la de esta tesis: aquí se considera “imagen poética” lo que él llama “metáfora”. No se trata de una disyuntiva que intente negar o menospreciar el concepto dilucidado por el francés, más bien se trata de un uso diferente de términos iguales. Debido a que entre las cualidades que Ricoeur aprecia de la metáfora no existe como elemento básico la facilitación comunicativa entre el emisor y el receptor (eso que nosotros hemos atribuido a la metáfora conceptual), y debido también a que ve en la metáfora una necesaria innovación semántica, su concepción se aproxima mucho más a la que aquí se maneja como “imagen poética”.

<sup>52</sup> Cf. Luis Puelles Romero, “La fenomenología de la imagen poética de Gaston Bachelard”, en *Contrastes: revista internacional de filosofía*, no. 3, 1998, págs. 335-343, p. 336, en: <http://www.revistas.uma.es/index.php/contrastes/article/viewFile/1659/1607> (fecha de consulta: 20/11/2018).

tienden a ver en la imagen una copia de la cosa, siendo que ella existe por sí misma. Y Sartre argumenta que por el hecho mismo de la imagen ser imagen se ve afectada por una especie de inferioridad metafísica con respecto a la cosa que representa. En pocas palabras, este grupo la considera una cosa menor. Tanto Sartre como Bachelard comparten la crítica al postulado recién expuesto: para ambos la imagen resulta acto y no cosa.<sup>53</sup>

Luis Puelles Romero, siguiendo a Bachelard, engrosa la fila de los teóricos que ven en la imagen poética el origen y la finalidad de ella misma:

[Es] en el reconocimiento de una autogénesis de la imagen [donde] cobra toda su dimensión la propuesta bachelardiana de una ontología *directa*, inmediata – inmediatesta –, la cual debe disponerse para el *acogimiento* de la imagen *per se*, la imagen como «origen absoluto», como «originariedad».<sup>54</sup>

Esta misma noción la retoma estrechamente Octavio Paz en *El arco y la lira* cuando sostiene que el sentido de la imagen es la imagen misma. Al fin y al cabo, la mismidad de la imagen poética, caracterizada por los rasgos que hasta ahora han sido comentados, es lo que la distingue plenamente de otras entidades.

\*

Transitados los puntos que esta tesis considera clave para establecer la diferencia entre “imagen” e “imagen literaria” en un primer estadio, llegamos al segundo que conlleva la diferenciación conceptual entre “imagen literaria” e “imagen poética”.

---

<sup>53</sup> Para todo el párrafo cf. Luis Puelles Romero, *op. cit.*, p. 338.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 337.

¿Qué han dicho los estudiosos al momento de definir la imagen poética? C. Day. Lewis la consideró, en términos simples, *a picture made out of words*, y añadió que un epíteto, una metáfora o un símbolo podían desembocar en imagen, así como una imagen podía presentarse ante nosotros por medio de una frase o pasaje descriptivo que traía a nuestra imaginación algo más que el preciso reflejo de la realidad externa; toda imagen poética, por tanto, para él resultaba en algún grado metafórica.<sup>55</sup> Tomar como base su definición sirve al momento de precisar que, en efecto, un primer paso en la delimitación de nuestro objeto de estudio es considerar que está hecho de palabras y que esas palabras llevan a representar mentalmente algo. Como vimos al inicio de la tesis, la palabra “imagen” significa “figura, representación, semejanza y apariencia de alguna cosa”. El problema, no obstante, permanece latente si sólo se afirma que una imagen poética está hecha de imágenes (lingüísticas), puesto que en realidad —y como se explicó en el apartado “Revisión histórica del término «imagen» y su apropiación literaria”— toda expresión que tiene como base el signo lingüístico experimenta el mismo fenómeno.

“Imagen” comparte su etimología con “imaginar”, “imaginario”, “imaginación”. En cada caso, como usuarios de la lengua acostumbrados a su uso diario e inherente, olvidamos que el proceso imaginativo exige la textualidad (signo lingüístico oral o escrito) al momento de dar sentido a una imagen o serie de ellas.

En la segunda de sus célebre siete noches (la correspondiente a la pesadilla) Borges ensaya la idea de que muchas veces en los sueños no hay más que imágenes inconexas y aun así su consecución, al despertar, guarda algún sentido para nosotros. Sus palabras resultan

---

<sup>55</sup> Cf. C. Day Lewis, *op. cit.*, p. 18. Conforme avanza en su intento de definición de la imagen poética, Lewis somete a examen algunos aspectos que él considera básicos (como el sentimiento que la imagen produce en el lector) que no son compartidos como criterios definitorios en esta tesis; de ahí que sólo nos valgamos de su definición inicial para aventurar una propia.

ciertas porque sólo hasta el momento en que se despierta cada recuerdo de esas imágenes (lo que solemos denominar “el sueño”) adquiere sentido al entrar en contacto con el lenguaje, con la narración: primero fue esto, luego fue aquello otro, al final sucedió tal cosa. Es decir, no es sino hasta que se tiende un puente con las palabras que la imagen se configura plenamente como discurso.

Otra insistencia por parte de quienes han procurado una definición de la imagen poética recae en la necesidad de dirigir el contenido terminológico hacia su capacidad sensorial. Robert Penn Warren y Cleanth Brooks, por ejemplo, definen la imagen como “the representation in poetry of any sense experience”.<sup>56</sup> Aunque el peso que ambos conceden a lo sensorial resulta evidente, su definición sigue siendo vaga. Si un poema versara:

salgo de mi casa,  
oigo el canto de un pájaro pero  
no veo el árbol dónde está posado <sup>57</sup>

sin duda podría asegurarse que la imagen apela a los sentidos auditivo y visual, mas no por ello se dirá que la imagen lingüística trasciende a imagen poética: no ostenta ninguno de los valores que hasta el momento le hemos adjudicado. Es argumentable que los versos pueden alojar lecturas simbólicas, connotativas o que el poema constituye una alegoría, pero no hay manera de saberlo.

Quizá la insistencia más grande de los teóricos de la imagen poética es la de subrayar su naturaleza analógica, cuyo denominado cambio de atributos “se explica a la luz de la analogía metafórica que los escolásticos llaman de « semejanza dinámica », atendiendo a la capacidad que una cosa tiene para producir efectos semejantes a los efectos propios de otra

---

<sup>56</sup> C. Day Lewis, *The poetic image*, Alden Press, Gran Bretaña, 1946, p. 2.

<sup>57</sup> Elaboración propia para ejemplificar la idea.

cosa”.<sup>58</sup> Así, la imagen poética no es dable sin que una de las partes que la compone opere de manera considerablemente distinta a como lo haría su signo lingüístico sin ningún tipo de desviación semántica. Los sintagmas: *hielo abrasador, bancos de sombra, el oro caminaba hacia la hoja*, son ejemplos claros del fenómeno. Cabe señalar que los nexos que el poeta establece entre las cosas responden no sólo a la apariencia, sino también al comportamiento de las entidades.

Llegados a este punto, de lo que puede hablarse tratándose de imagen poética es de “una evidente sustitución de los signos expresivos usuales para designar un objeto, por otros insólitos, los cuales signos, a su vez usuales para referirse a otros objetos, han adquirido la propiedad de transmitir las cualidades exactas de la intuición que el objeto a representar ha promovido en la mente del hablante”.<sup>59</sup> En el apartado correspondiente al origen del término “imagen literaria” (“La imagen literaria: un equívoco entre dos manifestaciones”) se hizo el apunte de que esta autora no concretó nunca una definición de “imagen poética” pues el uso indistinto de los términos relativos a “imagen” no generaba un asidero terminológico. Su noción, no obstante, resulta útil y con base en ella se propondrá una definición final del concepto que ahora nos ocupa.

La imagen poética es el resultado de un proceso semántico donde un objeto o un fenómeno representado mediante el signo lingüístico se constituye a partir de signos que, en un principio, se utilizan total o parcialmente para designar otros objetos o fenómenos. En su particular acomodo sintagmático tales signos pretenden dar cuenta de posibles relaciones inusitadas (en primera instancia) entre dos o más objetos o fenómenos. Desde una perspectiva

---

<sup>58</sup> Ángel L. Cilveti, “Silogismo, correlación e imagen en el teatro de Calderón”, en *Romanische Forschungen*, no. 80, 1968, pp. 459-497, p. 496, en: <https://www.jstor.org/stable/27937494> (fecha de consulta: 20/11/2018).

<sup>59</sup> Eneida Sansone de Martínez, *op. cit.*, p. 8.



estética y cognoscitiva, este proceso busca transmitir las cualidades exactas de una intuición-revelación generada en la mente de un hablante por el objeto o fenómeno representado en la imagen, el cual objeto o fenómeno, a su vez, alude a otro(s) objeto(s) o fenómeno(s), constituyendo de esa manera una red ulterior de consonancias semánticas cuya apreciación en conjunto motiva una gran cantidad de sentidos.

De esta definición se sugiere al lector considerar que algunos factores externos a la imagen poética (dígase el cotexto en que se inserta) afectan, además de su funcionamiento, su delimitación lingüística. Sobre tal asunto se indagará en el apartado “La morfosintaxis de la imagen poética”.

## **2. La imagen poética y su estudio**

## 2.1 La tradición retórica

El inicio de la retórica se remonta a más de 2500 años; surge en Grecia y se extiende al resto del mundo a la sombra del Imperio romano para continuar con vida hasta bien entrado el siglo XIX. Como Menciona Barthes, basta pensar todo lo que ella, inmutable, impasible y casi inmortal vio nacer y desaparecer sin conmoverse ni alterarse: la democracia ateniense; las monarquías egipcias, la República romana, el Imperio romano, las grandes invasiones, el feudalismo, la monarquía, la Revolución. La retórica dirigió regímenes, religiones, civilizaciones. Moribunda después del Renacimiento, tarda tres siglos en morir; todavía hoy no es seguro que esté muerta.<sup>60</sup>

Aun siendo numerosos los exponentes y las escuelas que se han dedicado a engrosar las bibliotecas teóricas y críticas de los estudios retóricos (los nombres de Gorgias, Platón, Quintiliano, Aristóteles y Cicerón saltan ya desde la antigüedad clásica), los tratados y especialistas que en la actualidad agrupan la información disponible en torno al tema tienden a brindar perspectivas parciales que no abarcan todos los enfoques necesarios para una teoría general de la retórica. No es la intención de este trabajo concretar dicha tarea. Sin embargo, sí se pretende señalar que la esencia de la retórica antigua se entiende virtualmente igual para todos los estudiosos, ya que ven en ella una técnica, un arte que conjunta reglas y modelos cuya función radica en convencer al oyente (en primer momento histórico) o al lector (en un segundo momento). Para decirlo rápido, se trata un modo sistemático de persuasión por medio del lenguaje.

---

<sup>60</sup> Cf. Roland Barthes, “La retórica antigua. Prontuario”, en *La aventura semiológica*, Paidós, Barcelona, 1993, p. 88.

La retórica antigua se concentró en desarrollar métodos argumentativos eficaces. El discurso lingüístico se convirtió por ello en su principal herramienta, seguida de aquellos otros aspectos que podían servir de complemento (actuación, entonación, ritmo, espaciamiento de las frases, etcétera). Barthes afirma con respecto a esta perspectiva:

[Se trataba de] Una retórica del sintagma, del discurso, y no del rasgo, de la figura. Córax [antiguo rétor nacido en el siglo V a.C.] posee ya las cinco partes de la *oratio* que formarán durante siglos el «plan» del discurso oratorio: 1) El exordio; 2) la narración o acción (relato de los hechos); 3) la argumentación o prueba; 4) la digresión; 5) el epílogo [...] Esta primera retórica es, en suma, una gran sintagmática.<sup>61</sup>

En este apartado únicamente se analizará el discurso lingüístico, en específico dos de sus vertientes: a) los tropos, puesto que atañen a la valoración semántica y por tanto al nivel del discurso desde el cual es gestada la imagen poética; b) ciertas figuras retóricas que sistemáticamente aparecen durante el estudio de las imágenes poéticas.<sup>62</sup>

La etimología de la palabra “tropo” ayuda a precisar su funcionamiento. “Tropo” viene del latín *tropus* que a su vez lo hace del griego *tropos*; significa ‘giro’, ‘vuelta’.<sup>63</sup> El tropo es una figura donde una palabra es empleada en un sentido que no resulta habitual o normal, donde no se apela a la cualidad denotativa de la misma y por tanto *gira* sobre sus posibles significados hasta encontrar el que le corresponde para dar sentido. De acuerdo con la concepción tradicional, son tres las figuras que responden a la nominación tropológica: la

---

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 90.

<sup>62</sup> Esta tesis no entenderá “figura” como tradicionalmente se ha tomado: “cierta forma de hablar por la cual la oración se hace más agradable y persuasiva” (Fernando Lázaro Carreter. *Diccionario de términos filológicos*, Gredos, Madrid, 1977, p. 185.) La asimilación del concepto, siempre con mira a la naturaleza de la imagen poética (y de los valores que aquí se le han atribuido), obliga a considerar no la persuasión y gusto estético del discurso sino su operatividad interna (los fenómenos semánticos que se presentan por acomodo y disposición) y el aprovechamiento que el discurso poético obtiene con base en ello.

<sup>63</sup> Eduardo de Echegaray, *op. cit.*, p. 602.

metáfora, la sinécdoque y la metonimia. La importancia que unas y otras tienen con respecto a la creación de imágenes poéticas se resuelve en el mismo orden en que fueron enlistadas. A continuación se examinarán una por una sus características, mecánicas y propiedades.

La metáfora, desde Aristóteles (punto de partida básico para la metáfora en toda la tradición occidental) y hasta nuestros días, ha llenado y seguirá llenando páginas de distintas controversias. Para el filósofo griego, según explica Enrique Ángel Ramos, el término encerraba un contenido mucho más amplio que el que en la actualidad le conferimos:

[el término metáfora] abarca [para Aristóteles] tanto el principio general de la traslación como el proceso intelectual traslativo y el producto verbal de dicho proceso, proporcionando al lenguaje belleza y persuasión, estado generado por la semejanza entre los dos términos.<sup>64</sup>

Ese intersticio generado “por la semejanza de los dos términos” es donde ocurre la analogía y, en efecto, donde tiene lugar el traslado del sentido entre los vocablos.

El proceso de traslación semántico de la metáfora, según considera la retórica tradicional, ocurre a nivel de la palabra. La frase: “Juan es un topo sin sus lentes” es gramaticalmente correcta; la única impertinencia –en palabras de Jean Cohen– tiene lugar en el lexema “topo”. Puesto que literalmente Juan no es un animal, “topo” debe referirse a algo más que, en este caso, sólo adquiere sentido gracias al conocimiento popular que dicta que los topos son animales casi ciegos. La relación entre la ceguera del topo y la ceguera de Juan sin sus lentes se hace palpable y sólo entonces la metáfora resuelve su enigma.

---

<sup>64</sup> Enrique Ángel Ramos Jurado, “La metáfora, su origen y tipos a la luz de un alegorista de Homero, el pseudo-plutarco”, en *Estudios clásicos*, tomo 26, no. 87, 1984, pp. 427-433, pp. 429 y 430, en: [http://interclassica.um.es/index.php/interclassica/investigacion/hemeroteca/e/estudios\\_clasicos/numero\\_87\\_1984/la\\_metafora\\_su\\_origen\\_y\\_tipos\\_a\\_la\\_luz\\_de\\_un\\_alegorista\\_de\\_homero\\_el\\_pseudo\\_plutarco](http://interclassica.um.es/index.php/interclassica/investigacion/hemeroteca/e/estudios_clasicos/numero_87_1984/la_metafora_su_origen_y_tipos_a_la_luz_de_un_alegorista_de_homero_el_pseudo_plutarco).

Paul Ricoeur no considera que esta lectura a nivel lexical sea adecuada. De hecho, se opone a tal teoría y defiende, desde una perspectiva novedosa, que la metáfora sólo tiene cabida en el nivel oracional:

La metáfora atañe a la semántica de la oración antes de que se relacione con la semántica de la palabra. Y ya que la metáfora sólo tiene sentido en una expresión, es un fenómeno predicativo, no denominativo.<sup>65</sup>

A pesar de que las palabras de Ricoeur adquieren un profundo sentido cuando se considera que, en efecto, la comunicación lingüística ocurre propiamente por medio de oraciones y no con la emisión de palabras aisladas, es necesario apuntar un detalle: la necesidad del verbo para constituir una oración (y por tanto el predicado) en la visión de Ricoeur invalidaría al instante las llamadas metáforas nominales y adjetivas, es decir, aquellas que sólo operan en torno al sustantivo: *enemigo rumor*, *las fichas de sus dedos*, etcétera.<sup>66</sup> Dado que tales construcciones en realidad suelen ser comunes y representan buena parte de la incidencia imaginística, debe señalarse que la postura de Ricoeur, aunque pone atención a un aspecto antes pasado por alto, no parece cristalizar completamente. Su idea, por ello, no será tomada al pie de la letra al momento de llevar a cabo el análisis.

No obstante, y si se retoma la cita previa del francés, la discusión no debería girar en torno a si la metáfora tiene que ser leída desde una semántica lexical u oracional, sino a la función que la retórica le ha dado históricamente al proceso. Como se ha dicho en reiteradas ocasiones, la tradición retórica ve en los tropos una función ornamental y persuasiva que de

---

<sup>65</sup> Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, traducción de Graciela Monges Nicolau, Siglo XXI, D.F., 1998, pp. 62 y 63.

<sup>66</sup> En el apartado “La morfosintaxis de la imagen poética” se ahonda en estas denominaciones de imágenes.

ninguna manera corresponde a la imagen poética: ésta sólo muestra aquello que el poeta intuye cuando señala las relaciones ocultas entre las cosas.

Nicolás Bermúdez señala que Michel Le Guern, un lingüista y filósofo francés del siglo XX, propuso en esta materia la diferenciación de las metáforas en dos tipos: las argumentativas y las poéticas.<sup>67</sup> Mientras las últimas resultan más atractivas desde el punto de vista estético cuanto menos convencionalizadas estén, las argumentativas requieren un grado de difusión y de aceptación grandes para ser admitidas por todos los potenciales destinatarios del discurso.<sup>68</sup> Las metáforas argumentativas parecieran ser aquellas en las que la retórica tradicional se basó al momento de teorizar en torno a atributos como la belleza y la persuasión:

En la metáfora argumentativa la selección sémica no debe dar lugar a dudas, el destinatario debe poder llegar a ella fácilmente [...] ya que de otro modo no cumpliría su función, que es persuadir. [Le Guern] sostiene, en síntesis, que mientras la metáfora poética necesita de un arduo trabajo interpretativo por parte del lector, la metáfora argumentativa debe darse los medios para que éste no lo necesite.<sup>69</sup>

Acorde a estas palabras existen dos tipos de metáforas: las poéticas y las argumentativas. Las primeras, también conocidas como metáforas de tensión (entre un término literal y un segundo término no literal) no son traducibles debido a que ellas crean en sí mismas y sólo en sí mismas su sentido; esto no quiere decir que esquiven totalmente la paráfrasis como medio interpretativo –como ya se señaló en el capítulo previo – sino tan sólo que tal paráfrasis resulta infinita e incapaz de agotar el sentido innovador de la imagen poética

---

<sup>67</sup> Algunos teóricos adjetivan la metáfora poética como literaria. Dada la distinción que aquí se propone con respecto a “imagen literaria” e “imagen poética”, resulta valioso seguir diferenciando lo poético de lo literario.

<sup>68</sup> Nicolás Bermúdez, *Metáforas en uso*, Biblos, Buenos Aires, 2006, p. 33.

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

que configuran.<sup>70</sup> Las metáforas argumentativas, en cambio, demandan un proceso que *restaura* instantáneamente la significación literal de lo expresado.

La metáfora poética, a diferencia de la analogía o de la metáfora sustituible referida por la retórica antigua, no sólo devela semejanzas de diversa índole entre las partes que conforman la imagen, sino que al mismo tiempo propicia que sus posibles sentidos se multipliquen. Es decir, no basta con señalar que cielo y mar se parecen en cierta manera porque ambos se nutren del color azul; la metáfora poética obliga a percibir esa semejanza por medio de una expresión sintagmática que ya de ninguna manera adquiere sentido en la lógica primera que dictan las palabras; lo hace, en todo caso, por medio de múltiples analogías que no buscan sentar un precedente comunicativo sino romper la expectativa semántica. Cuando Gorostiza escribe: *Peces del aire altísimo*, el sintagma cumple este cometido al ser al mismo tiempo metáfora e imagen poética.

Los tres tipos de metáfora que serán considerados para el análisis de las serán las de tipo nominal (aquellas donde el sustantivo es el que experimenta el cambio), las de tipo verbal (aquellas donde la acción del verbo no concuerda lógicamente con el sustantivo) y las adjetivas (aquellas donde la descripción del sustantivo experimenta el cambio de sentido con base en el adjetivo que se le adjunta).

\*

En cuanto a la metonimia, ésta ha sido históricamente entendida como un tropo que adquiere sentido en tanto inclusión por contigüidad (generalmente espacial, temporal o causal) entre

---

<sup>70</sup> Cf. Paul Ricoeur, *op. ct.*, p. 65.



dos dominios. Las frases: “este museo tiene un Da Vinci (un cuadro pintado por Da Vinci)”, “hoy habla la juventud (un grupo de jóvenes)” y “dame tu teléfono (tu número telefónico)”, representan ejemplos concretos de metonimias. La sinécdoque, por su parte, ha sido defendida como una relación inclusiva en que uno de los miembros del proceso semántico es de mayor o menor extensión del que presenta la otra parte: “se ven cinco velas en el horizonte (por cinco barcos)”, “España le ganó a Argentina en el partido (por la selección de cada país)”, “él tiene veinte primaveras (por años)”, etcétera. Sin embargo, existe una gran imprecisión en las respectivas acepciones de cada concepto, hasta el punto en que los diccionarios y tratados las confunden y llegan a considerarlas el mismo fenómeno, acaso con mínimas diferencias.

Para resolver tal problema, la lingüística cognitiva llegó a la conclusión de considerar a la sinécdoque como una variedad de la metonimia puesto que su comportamiento lingüístico es idéntico. A la metonimia, por su parte, se le empeñó en ver como la figura que por excelencia se basa en una desviación semántica reductible por combinación.

Algunas de las principales metonimias responden a formulaciones que valoran la parte por el todo, el todo por la parte, el contenido por el continente, el lugar físico por la institución situada en ese lugar, el lugar por el acontecimiento, la institución por las personas responsables, el productor por el producto, el controlador por los subordinados, el instrumento por la persona que lo usa, el autor por la obra.

Más allá de la atención que la retórica y los tratadistas han tenido con la sinécdoque y la metonimia, debe de mencionarse que ninguna de las dos se resuelve como un tropo verdadero pues no están consideradas dentro de las figuras de invención: decir que “cinco velas” en realidad quiere decir “cinco barcos” o que “un Da Vinci” se refiere a la obra del

pintor y no a él como persona representa más un proceso de elipsis por contigüidad que un método traslativo-semántico sobre el objeto o fenómeno mencionado.

Llegados a este punto es necesario explicar que las figuras retóricas o literarias se dividen en dos grandes bloques: figuras de dicción y figuras de pensamiento. Las primeras tienden a afectar el nivel formal de la palabra, aunque en ocasiones también inciden sobre el sentido; las segundas sólo atañen al nivel semántico, ya sea desde el lexema o desde el sintagma. Ambos bloques presentan subdivisiones que se ajustan sistemáticamente a los distintos niveles de la lengua, desde el acomodo fonético hasta la simetría rítmica de cláusulas, pasando por funciones de uso sumamente variadas. (Antonio. Parece específico)

## **2.2 La percepción sensorial**

Quizá el segundo campo más fértil de análisis que toma como objeto de estudio la imagen poética, luego de la amplia tradición retórica, sea el que se ocupa de la relación entre la imagen y los cinco sentidos. La rama de la psicología, por antonomasia dedicada a los estudios de la mente y el comportamiento de las personas, es la que históricamente ha estudiado las así llamadas imágenes sensoriales.

José González Vázquez señala que desde la psicología “el concepto de imagen responde a una representación o reproducción mental, sensorial o perceptiva de una vivencia. [Y añade que] Distinguen los psicólogos imágenes visuales, auditivas, gustativas, olfativas, táctiles y sinestésicas”.<sup>71</sup> El autor recurre a su vez a las palabras de S. M. Schreiber quien

---

<sup>71</sup> José González Vázquez, *op. cit.*, pp. 13 y 14. Esta tesis entenderá idénticamente el concepto y las categorías de “imagen sensorial” como lo hace la psicología del término “imagen”.

defendía que la función primordial y también la más simple de las imágenes era la de corporeizar lo abstracto, otorgándole formas sensibles.<sup>72</sup>

“Corporeizar” no significa “dotar de materia” sino “volver lo abstracto perceptible para los sentidos”. Si un verso reza: *sobre la nieve se oye resbalar la noche*, no hay duda de que el sentido primordial al que apela la imagen es la audición, aunque casi a la par seamos partícipes de la lucha cromática entre el blanco de la nieve y el negro de la noche. De esta otra imagen: *la nada categórica*, pudiera pensarse que radica fuera de los límites sensoriales; un seguimiento lógico, sin embargo, mostraría que la nada se concibe en oposición a la totalidad, y “el todo” puede ser relacionado con cualquier cosa. A su vez, esa “cualquier cosa” es potencialmente visual, audible, odorífera, táctil, gustativa.

Si se realiza el mismo ejercicio lógico con todas las imágenes facilitadas por el signo lingüístico se obtendrá que éstas, en determinado nivel, son relacionables con uno o varios sentidos al mismo tiempo. Esta premisa se cumple previo a su comprobación epistemológica pues absolutamente nada de lo que somos capaces de imaginar escapa al conocimiento empírico (sensorial) del mundo.<sup>73</sup> Pero ¿es realmente este torrente de sensaciones tan importante para la conformación de la imagen poética?

Federico García Lorca dictó en 1926 una conferencia titulada “La imagen poética en Luis de Góngora”,<sup>74</sup> en la que trabajó varios aspectos del tema en la obra del cordobés. En

---

<sup>72</sup> Cf. *Ibidem*, p. 52.

<sup>73</sup> Con esto no se pretende decir que sea imposible formular o crear alguna idea, dinámica o universo ficcional que se rija por sus propios presupuestos: la literatura misma se vería comprometida en caso de afirmarlo. Lo que se sostiene es, más bien, que incluso esas invenciones se hallan sujetas, en algún punto, a determinados elementos de la realidad: por más novedosa que sea una idea, algo existe previo a su imagen: oposiciones, coyunturas, vacíos; en fin, cosas que le anteceden.

<sup>74</sup> Marie Laffranque señala una segunda lectura del mismo texto en 1930, ya no en la inauguración del Ateneo artístico, científico y literario de la Residencia de Estudiantes en España, sino en un ciclo de conferencias de la Institución hispano-cubana de cultura (“Pour l’étude de Federico García Lorca. Bases chronologiques”, en *Bulletin Hispanique*, no. 65, 1963, pp. 333-377, pp. 341 y 349, en: [https://www.persee.fr/doc/hispa\\_0007-4640\\_1963\\_num\\_65\\_3\\_3784](https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1963_num_65_3_3784), fecha de consulta: 20/11/2018).

el planteamiento inicial en torno a la imagen Lorca estipuló que un poeta debe ser un maestro de los cinco sentidos corporales; el orden de los mismos por utilidad poética se resuelve para él de la siguiente manera: vista, tacto, oído, olfato y gusto.

La metáfora se traduce para Lorca en el único proceso capaz de sostener la imagen poética. Menciona, sumado a esto y atendiendo al listado anterior, que la imagen es ante todo un constructo visual:

[La metáfora] está siempre regida por la vista (a veces por una vista sublimada), pero es la vista la que la hace limitada y le da su realidad [...]. La vista no deja que la sombra enturbie el contorno de la imagen que se ha dibujado delante de ella.<sup>75</sup>

Aunque esta idea se refiera explícitamente a la metáfora, la traducción a metáfora poética y por extensión a imagen poética resulta inminente. Lo importante, sin embargo, no recae en la nomenclatura del fenómeno y sí en el consenso de su valoración: casi todos los teóricos de poesía coinciden en el privilegio visual del cual goza la imagen poética.

Aristóteles aseguraba que la imagen pone un hecho ante los ojos tornando las cosas visibles; Cicerón, por su parte, decía que la imagen puede considerarse un medio de sensibilización que habla sobre todo a nuestros ojos, haciéndonos ver cosas que por su naturaleza no pueden ser contempladas. Siguiendo esta línea, José González Vázquez rescata una opinión de Wolfgang Kayser hallada en el libro *Die Sprachliche Kunstwerk* sobre la imagen poética: “La verdadera eficacia de las imágenes radica, sin duda, parcialmente, en su relativa visibilidad, comparada con lo que la lengua puede producir de ordinario”.<sup>76</sup> Su afirmación entra en conflicto con la expuesta en el apartado “Revisión histórica del término

---

<sup>75</sup> Federico García Lorca, “La imagen poética en Luis de Góngora”, Conferencia dictada en el Ateneo de la Residencia de Estudiantes en España, p. 7, en: <http://biblioteca.org.ar/libros/155302.pdf> (fecha de consulta: 20/11/2018).

<sup>76</sup> José González Vázquez, *op. cit.*, p. 52.

«imagen» y su apropiación literaria”, donde se asegura que la generalidad del signo lingüístico goza de tal facultad representativa.<sup>77</sup> Quizás a lo que Kayser se refería era a la cualidad plástica del signo lingüístico-poético; de ser el caso, esta investigación entraría plenamente en concordancia con su pensamiento.

C. Day. Lewis también se suma a la nómina de autores que reflexionaron en torno a la importancia sensorial de la imagen poética. El británico sostuvo que aun cuando el ser humano aprende por medio del olor, gusto y tacto, su fuente primaria de conocimiento, y por tanto la manera más efectiva de comunicación, es visual. “No podemos [aseguró] tener una sola imagen en el imaginario que no hiciera su primera aparición a través de la vista”.<sup>78</sup> Y en otro momento añade:

The commonest type of image is a visual one; and many more images, which may seem unsensuous, have still in fact some faint visual association adhering to them. But obviously an image may derive from and appeal to other senses than that of sight [...] It can be argued, I think, that every image—even the most purely emotional or intellectual one—has some trace of the sensuous in it.<sup>79</sup>

En esta investigación se piensa lo mismo, que la imagen poética tiene, aun en mínimo grado, algún matiz sensorial que la vuelve perceptible, y ese matiz la mayoría de las veces apunta hacia lo visual.

La insistencia con la que diversos tratadistas a lo largo de las épocas han señalado la no exclusividad de la función visual de la imagen es la prueba más evidente de su

---

<sup>77</sup> La idea de que toda palabra en sí misma representa y por extensión crea una imagen se sigue sosteniendo en estas páginas. Una observación parece justa: los sustantivos ofrecen una representatividad mucho mayor que los adjetivos, adverbios o verbos puesto que los tres requieren de otra categoría gramatical a la cual asirse: el adjetivo al sustantivo para su descripción, el adverbio al verbo para exponer las circunstancias, el verbo al sujeto para tener a alguien que realiza la acción. Solamente el sustantivo (silla, piedra, persona, árbol) puede por sí mismo funcionar como referente pleno en tanto visualización imaginaria.

<sup>78</sup> Cf. C. Day Lewis, *op. cit.*, p. 155.

<sup>79</sup> *Ibidem*, pp. 18 y 19.

importancia, dice Dolores González Martínez. Cabe ahora preguntarse: ¿la poesía utiliza como uno de sus procedimientos fundamentales para la comunicación las imágenes plásticas? Debido al grandísimo corpus que se mueve dentro de estos límites, pensar que sí resulta lo más inmediato. Valdría la pena señalar que cuando se suma a esa visualidad primera una segunda percepción sensorial, el resultado suele ser una imagen con mucha mayor presencia estética que termina por generar binomios del tipo sonoro-visual, olfativo-visual, etcétera. No existe restricción alguna de cuántos y cuáles sentidos pueden combinarse en una única imagen poética.

Un segundo nivel de imagen sensorial acontece cuando, en vez de yuxtaponerse varios sentidos corporales a la vez, se trasladan los efectos de un sentido a otro. El sintagma: *odio la luz azul al oído* guarda –además de una forma palindroma– una transferencia perceptiva de la luz (visualidad) al caracol de la oreja (sonido). Otro tanto ocurre con: *una caricia rosa, tu nombre me sabe a hierba, celeste sol sonoro*, etcétera. Este tipo de construcciones llevan por nombre “sinestesia” y constituyen el grado más alto de imagen sensorial.

### **2.3 La función gramatical**

Octavio Paz opinó con respecto a los sistemas de comunicación que todos ellos viven en el mundo de las referencias y de los significados relativos: de ahí que constituyan conjuntos de signos dotados de cierta movilidad. Dice, por ejemplo, que “en el caso de los números, un cero a la izquierda no es lo mismo que un cero a la derecha: las cifras modifican su significado de acuerdo con su posición. Otro tanto ocurre con el lenguaje, sólo que su gama de movilidad

es muy superior a la de otros procedimientos de significación y comunicación”.<sup>80</sup> Aun así el lenguaje (no las posibilidades de lo decible) opera bajo ciertas limitaciones estructurales. No puede existir, por ejemplo, una oración sin un verbo; no hay tampoco manera de articular como sentido comunicacional cinco artículos seguidos. Las palabras poseen una naturaleza gramatical que incluso bajo tensión poética debe ser respetada casi por completo.<sup>81</sup>

Un estudio formal de la imagen desde la gramática parecería infructuoso si se toma como impedimento estético lo expuesto en el párrafo anterior. Lo remarcable es que, aun operando con esas restricciones, la imagen poética se erige entre las bisagras semirrígidas del lenguaje y termina por desbordarlo.

Las imágenes gramaticales se estudian en tres categorías: sustantivo, adjetivo y verbo. Lo que se pretende en cada caso es averiguar qué papel desempeñan una u otra categoría en la conformación de la imagen poética; en un segundo momento, debe de tener lugar otro análisis que atienda al acomodo sintagmático, es decir, que señale las implicaciones sintácticas y semánticas puestas en relación con las imágenes.

Un problema básico apremia: la imagen poética, que en principio pareciera ser una desviación con respecto al uso normativo de la lengua, se rige por las mismas leyes que los hechos lingüísticos considerados “normales”. Los sintagmas: *el oro solar del mediodía* y *la agujeta gastada del zapato* comparten idéntica estructura gramatical; lo poético, entonces, no recae en el acomodo de las palabras. Se insiste, a pesar de ello, en que un estudio desde la

---

<sup>80</sup> Octavio Paz, *op. cit.*, p. 106.

<sup>81</sup> Podría argumentarse que algunos grupos de las vanguardias (dadaístas, nadaístas y surrealistas) lograron articular buena parte de sus obras bajo la premisa de no utilizar un lenguaje poético que respondiera a la lógica gramatical. Aunque esto sea cierto, la aislada cifra que dichos grupos representan en la historia de la poesía (dejando de lado su obligada referencia como “vanguardias”) y su poca incidencia técnica en poetas posteriores obliga a repetir que la poesía es a fin de cuentas comunicación y como tal responde a límites normativos que, sobre todo en la esfera del arte, tienden a relajarse, mas nunca a desaparecer.

perspectiva gramatical puede arrojar luces todavía brillantes sobre el tema de la imagen poética. A continuación, se revisarán brevemente las funciones que soportan cada una de las distintas categorías de análisis gramatical de la imagen.

### **2.3.1 Sustantivo**

El sustantivo es una palabra cuyos referentes son clases de entidades fijas que refieren a un concepto por sí mismas. En sus diversas circunstancias gramaticales puede actuar como núcleo del sujeto (al imponer su concordancia al núcleo del predicado: si el primero se halla en la forma singular, el segundo deberá asumir también la misma forma), como complemento de nombre (al no funcionar como núcleo del sujeto, sino con un papel más cercano al adjetivo) como pronombre (al señalar aquello que nombran), como aposición (al caracterizar al sustantivo núcleo), entre varias otras funciones.

Los sustantivos tienen dos modos de constituir una imagen poética: a) cuando dos de ellos aparecen ligados sin elemento gramatical alguno; b) cuando aparecen ligados por medio de elementos gramaticales comparativos. En ambos casos la relación puede establecerse por cuatro vías: yuxtaposición, atribución, aposición o determinación.

Dentro del grupo que refiere a las imágenes compuestas por dos sustantivos unidos sin la presencia de ningún elemento gramatical, se tienen los siguientes ejemplos (todos elaborados específicamente para ejemplificar la idea): *corazón campana, ángel lumbre, luz hielo*. Como puede apreciarse, uno de los dos sustantivos presta algunos de sus semas para calificar al otro; generalmente el sustantivo-adjetivo es el segundo en cada sintagma. Dolores González Martínez explica que el efecto poético obtenido de una construcción de esta naturaleza podría ser denominado como oscilante puesto que la relación entre los dos



términos aparenta ambigüedad y simula un ir y venir a la hora de establecer la analogía entre ellos, así como su prioridad gramatical.<sup>82</sup>

La imagen por atribución, segunda en tanto variante composicional, se forma cuando el sustantivo número dos (atributivo) de la construcción aparece ligado al primero mediante el verbo “ser”, esto con la finalidad de ajustar las propiedades del sustantivo base. El sintagma: *Tú eres de mar, yo soy de arena*, ejemplifica una doble imagen por atribución. Este tipo de imágenes se considera dentro de la tradición retórica como imperfectas (metáforas imperfectas), ya que se requiere de un vínculo comparativo para que el intercambio de semas tenga efecto.

La imagen por aposición, tercera del conjunto, existe cuando una frase sustantiva cumple la función de consolidar de manera poética alguna característica velada en el sustantivo base, del cual se desprende. El caso: *tus ojos, soles de agua*, ilumina el arquetipo del concepto. En general todas las aposiciones (ya sean adjetivas, sustantivas o adverbiales) dan la impresión de cumplir la misma función gramatical al dirigirse a otro fragmento del sintagma para adquirir un sentido. Por ejemplo: *Aquiles, el de los pies ligeros*, representa un caso de epíteto en aposición, aun cuando el epíteto se corresponde más con la función adjetiva que sustantiva.

Finalmente, en la imagen por determinación los dos sustantivos aparecen en relación determinativa, unidos por un vínculo gramatical (generalmente se trata de la preposición “de”): *cascada de fuego, lágrima de tierra, canto de rubí*, etcétera. El segundo sustantivo fija alguna cualidad, situación o estado con el propósito de conseguir determinado efecto hacia el primero. Es el tipo de imagen que también es dable llamar “imagen poética nominal”.

---

<sup>82</sup> Cf. Dolores González Martínez, *op. cit.*, p. 473.

### 2.3.2 Adjetivo

Desde su propio nombre, el adjetivo está ligado por contigüidad al sustantivo, ya sea antecediéndolo o sucediéndolo. La única norma que existe en castellano para su colocación dicta que si expresa una cualidad esencial para la comprensión de la frase se debe posponer siempre al sustantivo; si por el contrario la cualidad aporta matices subjetivos, apreciativos, de interés personal o no necesarios para la estricta comunicación, entonces puede anteponerse o posponerse.<sup>83</sup>

Dolores González Martínez asegura que en el lenguaje poético la ordenación Adjetivo-Sustantivo (AS) y Sustantivo-Adjetivo (SA) es importante porque pone en acción una incompatibilidad semántica, una desviación que es precisamente la que origina la imagen y sin la cual ésta no existiría. Sin embargo, señala enseguida que lo importante en realidad pareciera no ser el acomodo sino el intercambio de rasgos semánticos entre los lexemas, con lo cual se estaría privilegiando la perspectiva semántica y no la gramatical, como aquí se pretende. Su conclusión se perfila entonces hacia un razonamiento más bien abstracto –que salva la estéril posición dual con respecto al sustantivo y el adjetivo– al decir que la sintaxis importa pues sin ella no habría base sobre la cual distinguir los tipos de imágenes que se basan en sustantivo y adjetivo: yuxtapuestas, opuestas, atributivas, determinativas, etcétera.<sup>84</sup>

En cuanto a otras variables de composición, debe subrayarse que la sumatoria de adjetivos resulta común al momento de configurar las imágenes poéticas. Decir “azul mar

---

<sup>83</sup> Cf. Dolores González Martínez, *op. cit.*, p. 447.

<sup>84</sup> Cf. *Ibidem*, p. 448.

amurallado” o “página terca, extranjera, demente”, muestra apenas dos de las posibles variantes posicionales. En este sentido, habría tantas variables de imágenes como adjetivos se pudieran ligar a un sustantivo (el número asciende, al menos gramaticalmente, a la infinitud). De tal manera, la extensión de una imagen adjetiva en realidad no se limita, como menciona Dolores González Martínez, al binomio AS o SA: es múltiple y su longitud virtual iguala la del poema mismo.

### 2.3.3 Verbo

Al igual que el sustantivo tiene la cualidad gramatical de funcionar como núcleo del sujeto, el verbo hace otro tanto con respecto al predicado.

El verbo no constituye por sí mismo una imagen poética (aunque sí una imagen, en el entendido de representatividad lingüística) puesto que requiere de al menos otro elemento gramatical distinto, ya sea sustantivo o adverbio, que tense semánticamente el constructo entre ambos. Por lo tanto, los únicos tipos de imágenes que pueden obtenerse a partir de un análisis verbal de la imagen son: a) aquellas donde se presenta una incompatibilidad lógica entre el sustantivo y el verbo; b) aquellas donde se presenta una incompatibilidad lógica entre el verbo y el adverbio.

La primera categoría está directamente ligada a la figura literaria conocida como “prosopopeya” que consiste en la atribución a seres inanimados, abstractos e irracionales, cualidades y características de seres animados, concretos y racionales (el mar *juega*, *ríe* la luna, *florece* la tristeza). Se ha dicho sobre este tipo de imágenes que la esencia metafórica

del punto inflexivo-semántico deviene personificación de las cosas;<sup>85</sup> así, tenemos “el *pie* de la montaña”, “la *boca* del viento”, “el *brazo* del río” (en cuanto a funciones sustantivas). Visto desde este enfoque el verbo también logra su inclusión: “*pisa* la montaña un cauce”, “el viento *bebe* murmullos”, “el río *alarga* su brazo”, etcétera.

La segunda categoría resulta menos habitual que la primera. Esto se debe a que la función que cumplen este tipo de imágenes se asemeja a la paradoja en tanto que la acción verbal se halla en sí misma contrapuesta (o por lo menos ése es el efecto estético que se pretende).<sup>86</sup> La construcción: *miré ciego el incendio de la tarde*, por ejemplo, se resuelve en una oposición entre el verbo “mirar” y el adjetivo con función de adverbio “ciego”: su fuerza poética radica en la imposibilidad lógica de su resolución. Como apunte final cabe decir que resulta semánticamente más sencillo conjuntar un verbo y un sustantivo que logren una tensión estética (fenómeno que tiene lugar en el primer grupo) a encontrar un verbo y un adverbio que se acoplen a la perfección como opuestos.

## 2.4 La morfosintaxis de la imagen poética

A lo largo de este segundo capítulo se llevó a cabo el repaso de tres perspectivas analíticas consideradas axiales al momento de aproximarse al estudio de la imagen poética: la retórica, la gramatical y la sensorial. Cada una aporta matices únicos que responden a una tradición ya consolidada y sumamente fecunda. Llegados a este punto, no obstante, resultaría útil

---

<sup>85</sup> Cf. José González Vázquez, *op. cit.*, pp. 76 y 77.

<sup>86</sup> La paradoja pertenece al grupo de figuras de pensamiento. Altera la lógica de la expresión pues aproxima dos ideas opuestas y en apariencia irreconciliables, que manifestarían un absurdo si se tomaran al pie de la letra, pero que contienen una profunda y sorprendente coherencia en su sentido figurado (Cf. Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 387).

señalar un aspecto que la teoría de la imagen poética (al menos en estas tres manifestaciones) no considera y que sin duda resulta de suma importancia para el analista.

Las discusiones en torno a la imagen poética han tendido a privilegiar los criterios semánticos por sobre los formales. En cierto modo, tal medida se ve justificada por la existencia misma de la imagen: una serie de signos lingüísticos conocidos de sobra que hacen descubrir un lado completamente nuevo de las cosas, sus relaciones ocultas. Ante este desconcierto, la condición formal de la imagen sin duda pasa a un segundo plano de interés. O quizá no tanto su condición formal: acaso la manera en que, dentro de sus propios límites, la imagen opera sin entrar en conflicto con otros componentes del texto en que se inserta. Cabe entonces preguntarse: ¿cuál es el límite efectivo (en tanto extensión sintagmática) de la imagen poética? ¿Cómo se delimita el espacio dentro del cual opera autónomamente? ¿Acaso ésta tiene un límite formal establecido? La mayor dificultad al intentar responder estas preguntas se relaciona con la propia visualización de la imagen poética, es decir, si va a ser considerada para su estudio como Bachelard y Paz la entienden: una obra plena y autónoma, inicio y fin en sí misma, dueña de un infinito y recóndito sentido sin necesidad de entrar en contacto con el resto del poema; o si se hará desde la perspectiva de C. Day Lewis, quien considera que la imagen poética no puede ser extraída del texto sin perder buena parte de su esencia. Con respecto a esto último, el británico afirmó que algunos modelos de clasificación son como una clase de anatomía donde el objeto de estudio, si bien no es un cadáver antes de empezar a cortarlo en piezas, se convierte en uno pronto:

The imagery of a poem is part of a living growth; even decorative or conventional images can hardly be detached for examination, without losing some of their sparkle. Moreover, it is in practice impossible to lay down categories to one of which any given image will conform, beyond the elementary ones of metaphor and simile, of classical epithet or personification; when we try to go below the surface, equipped

with notions of the intellectual and the sensuous, say, or the decorative and the functional, we find the images eluding us. Images are invented, after all, to compose poems.<sup>87</sup>

A la luz de tal disyuntiva, en el presente apartado se propone un modelo que intenta mediar ambas posturas. Cabe señalar que, en principio, esta tesis considera que la imagen poética sí cuenta con las características necesarias para ser catalogada como autónoma; no obstante, se tiene presente que la imagen es sólo uno de los varios elementos que configuran la totalidad del poema (o cualquier texto en el cual se adscriba), por lo que, en efecto, la articulación textual deviene indispensable al momento de prefigurar su sentido.<sup>88</sup> Como metas específicas se intentará fijar el difícil concepto de límite de una imagen poética, así como los distintos tipos de imagen existentes, sin olvidar el nexo gramatical que las une con otras entidades al interior del poema.

#### **2.4.1 La imagen poética en su nivel particular**

Hasta este momento de la investigación todas las anotaciones teóricas y críticas realizadas en torno a la imagen poética han visto su ejemplo en un determinado tipo de espécimen cuyos componentes gramaticales, la mayoría de las veces, se limitan al mínimo indispensable para crear una serie sintagmática dable a poseer, cuando menos, un sentido: *sauce de cristal, hielo abrasador, el oro caminaba hacia la noche*. Además de la poca cantidad de lexemas, en estas construcciones sólo aparece un equívoco semántico: ya el complemento nominal del sustantivo base, ya el adjetivo, ya el verbo que propicia acciones en principio no

---

<sup>87</sup> C. Day Lewis, *op. cit.*, p. 40.

<sup>88</sup> La relación del sentido de la imagen poética con respecto a su cotexto se comentará a detalle en el inicio del siguiente capítulo.

correspondientes al sustantivo desde una perspectiva lógica. Sumado con lo anterior, tales sintagmas no necesitan de ningún elemento externo para ser gramaticalmente funcionales: dentro de sus propios límites se bastan para tener, cuando menos, un sentido. Este tipo de imágenes llevará durante el desarrollo del presente modelo el nombre de “imagen poética particular”.

La imagen poética particular se subdivide a su vez en seis categorías que responden a la función gramatical de sus componentes (el lector notará una similitud considerable en algunas de estas categorías con respecto a lo que se trabajó en el apartado del estudio de la imagen desde el enfoque gramatical). Esta taxonomía se justifica si se toma en cuenta que las analogías traídas a colación por la imagen responden a criterios más bien semánticos que de ordenación sintagmática, es decir, y como se apuntó en el apartado “La imagen poética y su estudio desde la función gramatical”, dos expresiones cuya sintaxis sea idéntica (*el oro solar del mediodía* y *la agujeta gastada del zapato*) se resuelven de manera completamente distinta desde una perspectiva lógica y estética. De tal modo, es en la naturaleza misma de los lexemas (su función gramatical, sus contadas acepciones, sus limitados modos de articulación textual en dependencia de su categoría) y su relación con otros lexemas que el sentido de la imagen se resuelve. De ahí que una aproximación morfosintáctica ofrezca posibilidades de análisis particulares.

### 2.4.1.1 Imagen poética nominal <sup>89</sup>

En la imagen poética nominal cada uno de los elementos gramaticales apunta a la caracterización del sustantivo base con el único fin de configurar un objeto o sensación, y no una acción determinada.<sup>90</sup> El orden sintagmático generalmente halla cabida en las cadenas: “sustantivo + adjetivo” (*mariposa eléctrica*), “adjetivo + sustantivo” (*sonoro hielo*), “sustantivo + preposición *de* + sustantivo” (*moneda de fuego*). Cuando la cadena sintagmática alterna estas variables el resultado no siempre suele ser una imagen particular. En el siguiente caso, por ejemplo: “adjetivo + sustantivo + preposición *de* + sustantivo + adjetivo” (*nocturno canto de árboles humanos*), se crea una imagen, en efecto, útil en tanto caracterización del sustantivo base; sin embargo, la construcción “árboles humanos”, además de cumplir con una función de complemento de nombre y por tanto estar sometida a criterios morfosintácticos específicos, es en sí misma una imagen poética nominal.

Como nota general cabe decir que las imágenes poéticas particulares suman a sus características inherentes la facultad de tener sentido por sí mismas (al interior de su composición gramatical) y a su vez con respecto a los elementos que la rodean (cotexto). El tipo de imagen que alberga en su interior otras imágenes será revisado con detalle en el segundo apartado de este modelo.

---

<sup>89</sup> De aquí en adelante se suprimirá el segundo adjetivo del concepto (“particular”) puesto que todas las variables enlistadas a continuación responden a este mismo fenómeno.

<sup>90</sup> Debe subrayarse la importancia de que la imagen poética nominal no es el resultado de una serie sintagmática dinámica (sustantivo atado a un verbo que se traduce en acción) sino de una entidad estática. Este tipo de imagen, por su naturaleza donde no hay un transcurso temporal debido a la ausencia de un verbo, da la impresión de nombrar las cosas sin importar, a primera instancia, las facultades operativas de lo nombrado.



### 2.4.1.2 Imagen poética verbal

Este tipo de imagen se constituye mediante la unión de un sustantivo y un verbo no ejecutable lógicamente por el primero; con ello se da lugar a una tensión semántica resuelta en una percepción estética. Sobre este fenómeno lingüístico se habló ya en el apartado “La imagen poética y su estudio desde la función gramatical”; se dijo que tal comportamiento es traducible a la figura literaria que lleva por nombre “prosopopeya”, cuya facultad consiste en atribuir a seres inanimados, abstractos e irracionales, cualidades y características de seres animados, concretos y racionales (“el mar *juega*”, “*ríe* la luna”, “*florece* la tristeza”). Su variabilidad sintagmática se resume en un posicionamiento binario: “sustantivo + verbo” (la piedra *llora*) o “verbo + sustantivo” (*ríen* los campos). En ocasiones, un solo sustantivo posee como adjuntos varios verbos en la misma cadena sintagmática: *el mar palpita, canta, relampaguea* (el acomodo puede variar sin que ello cause mayores complicaciones). En estos casos se puede: a) considerar que se trata de imágenes poéticas verbales distintas, o b) leer la consecución verbal como parte de una misma acción cuyo campo semántico se configura a partir de las tres acciones especificadas. La lectura dependerá, entonces, del sentido que pueda otorgársele a la o las imágenes.

### 2.4.1.3 Imagen poética verbo-adverbial

Básicamente este tipo de imagen es la que se explica en “La imagen poética y su estudio desde la función gramatical”, con respecto a la discordancia entre el verbo y el adverbio; no obstante, allí fue trabajada desde la función verbal, no desde el adverbio como aquí se sugiere. Esta diferencia se justifica porque en el sintagma *corrí descalzo* el sujeto tácito

mantiene una correspondencia lógico-semántica con el verbo. No ocurre así cuando la frase reza: *el piano suspiró tristemente*. La diferencia entre una y otra radica en dónde tiene lugar la tensión lógico-semántica. Si el verbo no concuerda con el sustantivo, entonces la función verbal es la que tiene mayor importancia para el sentido de la imagen. En el caso de la imagen que intenta explicarse aquí, esa tensión ocurre entre el verbo y el adverbio, con lo cual el núcleo disonante sólo puede explicarse a la luz de un tipo distinto de imagen de la verbal. A continuación se reproducirá el segmento correspondiente, con ligeras modificaciones en la redacción para atender específicamente el modelo sostenido:

La imagen poética adverbial es quizá la menos frecuente de todas. Esto se debe a que la función que cumplen este tipo de imágenes se asemeja a la de la paradoja en tanto que la acción verbal se halla en sí misma contrapuesta (o por lo menos ése es el efecto estético que se pretende) a raíz del adverbio que lo acompaña. La construcción: *miré ciego el incendio de la tarde*, por ejemplo, se resuelve en una oposición entre el verbo “mirar” y el adjetivo con función de adverbio “ciego”: su fuerza poética radica en la imposibilidad lógica de su resolución.

La oposición paradójica entre el verbo y el adverbio deviene indispensable para la catalogación de este tipo de imagen. De nada sirve que el sintagma dicte: *la montaña brincó fuertemente*, si no hay ruptura entre la acción y el cómo ésta se concreta; en dado caso, se trataría de una imagen verbal por la disonancia verbo/sustantivo. En resumidas cuentas, la imagen poética adverbial deviene un caso específico de paradoja que tiene lugar entre un verbo y un adverbio disonantes.

#### **2.4.1.4 Imagen poética sustantiva**

Al igual que ocurre con el caso previo, este tipo de imagen ya fue explicado en el apartado del análisis desde el enfoque gramatical. A continuación se reproducirá el segmento

correspondiente, con ligeras modificaciones en la redacción para atender específicamente el modelo sostenido:

En lo que respecta a las imágenes compuestas por dos sustantivos unidos sin la presencia de ningún elemento gramatical, tenemos los siguientes ejemplos: *corazón campana*, *ángel lumbre*, *luz hielo*. Como puede apreciarse, uno de los dos sustantivos presta algunos de sus semas para calificar al otro; generalmente el sustantivo-adjetivo es el segundo en cada sintagma. Dolores González Martínez explica que el efecto poético obtenido de una construcción de esta naturaleza podría ser denominada como oscilante puesto que la relación entre los dos términos comparados aparenta ambigüedad y simula un ir y venir a la hora de establecer la analogía entre ellos, así como su prioridad gramatical.

Pudiera llegar a darse el caso de una cadena sintagmática con más eslabones compositivos, y no sólo dos como aquí se trabaja, aunque en la investigación realizada hasta el momento no se ha encontrado un caso como este. Aun así, se deja abierta la posibilidad de su hallazgo.

#### **2.4.1.5 Imagen poética adjetiva**

No siempre la presencia del adjetivo ayuda a representar de mejor manera un sustantivo; en ocasiones, si dos adjetivos están unidos al mismo sustantivo y el sentido intrínseco de cada uno de ellos es lógicamente contrario, pueden surgir complicaciones. Este tipo de imágenes pueden ser representadas de tres maneras distintas: “sustantivo + adjetivo + adjetivo” (*soplo frío y caliente*), “adjetivo + adjetivo + sustantivo” (*líquida y dura caricia*) o “adjetivo + sustantivo + adjetivo” (*triste canción feliz*). Al igual que ocurre con la imagen verbo-adverbial, en la imagen poética adjetiva deviene indispensable una oposición semántica entre adjetivo y adjetivo, de lo contrario sólo se trataría de una imagen nominal de larga cadena sintagmática.

### 2.4.1.6 Imagen poética adverbial-adjetiva

Una vez más, para explicar la naturaleza de este tipo de imagen debemos recurrir a la amplia figura literaria de la paradoja. La tensión lógico-semántica de este particular grupo se encuentra, como su nombre lo indica, entre el adverbio y el adjetivo que funciona como núcleo del predicado nominal (en el caso de la imagen poseer un verbo nuclear atributivo) o como núcleo del predicado verbal (en el caso de ser cualquier otro tipo de verbo núcleo de la oración). Veamos un ejemplo de cada caso: *estoy desesperadamente tranquilo* reportaría una imagen adverbial-adjetiva que a su vez ha de cumplir una función predicativa nominal, mientras que el sintagma *él corre desesperadamente tranquilo*, configurando también una imagen adverbial-adjetiva, funcionaría ahora como complemento circunstancial de modo.

Independientemente de cada caso, este tipo de imagen es muy poco frecuente; su aparición se equipara a la de la imagen poética verbo-adverbial.

Me gustaría hacer dos anotaciones complementarias. a) No existen imágenes poéticas creadas por la oposición de dos sustantivos: el sustantivo en sí (cualquiera que éste sea), desde una valoración gramatical, cumple sólo una función: ser aquel sujeto gramatical que realiza la acción núcleo de la oración. Sobrepasado ese primer momento, es dable encontrar sustantivos como la rosa o la cruz que simbólicamente están repletas de significaciones; esos mismos sentidos culturales, sin embargo, no resultan bajo ninguna circunstancia oponibles. Es decir, sabemos que el fuego y el agua son elementos naturales antagónicos, pero no por ello, si se despliegan uno luego del otro en una cadena sintagmática, tiene por qué configurarse una

nueva entidad en tanto imagen poética. En dado caso, tal operación lingüística se resolvería como una imagen poética sustantiva.<sup>91</sup>

La segunda anotación tiene que ver con la posibilidad de una imagen poética en donde dos verbos se opongan y creen una tensión equiparable a la del oxímoron o la paradoja.<sup>92</sup> Para ello, habría que considerar el potencial patrón de tal imagen: *subo bajando, corro al caminar, acierto mientras fallo*, etcétera. Estos casos, en efecto, se desarrollan con base en un verbo rector que enseguida se ve contrapuesto por otro verbo que opera en una dirección semánticamente opuesta. No obstante, en una consideración estrictamente gramatical, los casos enlistados en realidad no se componen de dos verbos antagónicos, sino de un solo verbo a manera de perífrasis que, eso sí, aloja la incertidumbre propia de tal figura. Queda pues la duda de si una sola acción puede negarse a sí misma.

---

<sup>91</sup> Pensar que cada uno de los sustantivos que componen una imagen de sustantivos antagónicos (como por ejemplo *noche día*) mantiene plenamente su sentido cultural sin que uno de los dos funcione a manera de adjetivo-sustantivo sería como considerar que la operación deviene un oxímoron rudimentario. El problema, sin embargo, es que este tipo de construcciones depende de las ya conocidas parejas opuestas o antónimas: noche y día, blanco y negro, calor y frío. ¿Qué ocurriría, por ejemplo, si se busca el antónimo de “libro”, “árbol”, “zapato”? ¿Cómo se resolvería una imagen poética que pretendiese encontrar tales latitudes? Una vez más, se debe insistir que el sustantivo en sí mismo no es dable a poseer un sentido que pueda ser oponible por otro sustantivo.

<sup>92</sup> El oxímoron, en palabras de Helena Beristáin, es una “Figura retórica de nivel léxico/semántico, es decir, tropo, que “resulta de la relación sintáctica de dos antónimos”. Es a la vez una especie de paradoja y una especie de antítesis abreviada que le sirve de base. Involucra generalmente dos palabras o dos frases. Consiste en ponerlas contiguas o próximas, a pesar de que una de ellas parece excluir lógicamente a la otra [...] Generalmente está constituido por un sustantivo y un adjetivo que se vinculan en un contexto abstracto [...] Se relaciona con la antítesis porque los significados de los términos se oponen, y con la paradoja porque lo absurdo de la contigüidad sintáctica de ideas literalmente irreconciliables por más o menos antonímicas es aparente, puesto que figuradamente poseen, juntas, otro sentido coherente. Sin embargo, como el significado literal es el que primero salta a la vista, produce una tensión semántica que proviene de que la proximidad sintagmática de los términos contradictorios parece violar las reglas de codificación, y provoca un efecto estético anterior a la reducción e interpretación del oxímoron.” (Cf. Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 374). A grandes rasgos, se diferencia de la paradoja porque la oposición tiene lugar más frecuentemente entre dos vocablos y sus semas, y no tanto (aunque sí existen casos) en el nivel oracional.

## 2.4.2 La imagen poética en su dimensión compuesta

Así como existen las imágenes poéticas particulares cuya característica más importante es la de bastarse a sí mismas y no requerir de otros componentes para tener sentido, existen otras que surgen gracias a la relación de, cuando menos, una imagen particular con otros elementos constitutivos textuales. En otras palabras, se trata de imágenes poéticas que tienen cabida en el nivel de la oración.

Paul Ricoeur sostuvo en su *Teoría de la interpretación* que el proceso comunicativo básicamente se compone de dos manifestaciones lingüísticas: las palabras y las oraciones, siendo éstas últimas las que en verdad hacen posible la comunicación. A lo largo de su defensa, Ricoeur insiste en que la palabra y la oración son entidades que no pueden ser estudiadas de la misma manera puesto que una y otra operan en un nivel semántico independiente:

no hay forma de pasar de la palabra, como signo léxico, a la oración mediante el simple recurso de extender la misma metodología a una entidad más compleja. La oración no es una palabra más grande o más compleja, es una nueva entidad. Puede ser descompuesta en palabras, pero las palabras son algo diferente de las que conforman las oraciones cortas. Una oración es una totalidad irreductible a la suma de sus partes. Está hecha de palabras, pero no es una función derivativa de sus palabras. Una oración está hecha de signos, pero no es un signo en sí.<sup>93</sup>

Análogamente, la imagen poética también se presenta en dos manifestaciones. La primera ya fue revisada en el apartado previo y corresponde a la imagen particular, dable a materializarse en todas las categorías gramaticales (sustantivo, verbo, adjetivo y adverbio); la segunda, que será revisada con detalle en estas páginas, lleva por nombre “imagen poética

---

<sup>93</sup> Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 21.

compuesta”, y sólo puede darse, como ya se señaló, en el nivel oracional, es decir, por mediación gramatical de un verbo. Son tres las categorías ramificadas de este segundo gran grupo.

### **2.4.2.1 Imagen compuesta parcial**

La imagen compuesta parcial es la que talvez puede ser encontrada con mayor frecuencia a lo largo de los distintos textos poéticos. Su composición gramatical varía, aunque se identifica porque al menos uno de sus segmentos morfosintácticos responde a las características de la imagen poética particular, en cualquiera de sus múltiples variantes. Esto propicia frases donde la disrupción semántica es identificable fácilmente en un solo fragmento del sintagma: “¿por qué no canta ahora/ con aquella *locura armoniosa* de antaño?” Sin duda la imagen nominal “locura armoniosa” es la única parte de los dos versos que salta a la vista en una lectura rápida; sin esa imagen poética la oración tal vez sería sólo imagen representativa lingüística (en el sentido que se le ha venido dando al término sin el adjetivo) y no permitiría un análisis imaginístico como el que aquí se pretende.<sup>94</sup>

Quizá sea prudente anotar que los elementos que configuran la imagen poética compuesta no luchan contra las funciones morfosintácticas de la oración, sino al contrario: se sirven de ellas y de los distintos modos en que operan las estructuras lingüísticas para crear una discordancia, una impresión de extrañeza en el usuario de la lengua al ver que esas mismas funciones trabajan de idéntico modo desde la forma, aunque distinto en el manejo de

---

<sup>94</sup> En el tercer apartado de este segundo grupo de imágenes poéticas compuestas se realiza un ejercicio que ejemplifica la pertinencia de un análisis de la imagen a partir de las funciones morfosintácticas de determinados fragmentos del sintagma.

su contenido. La misma imagen del párrafo anterior, por ejemplo (*locura armoniosa*), cumple con una función de complemento circunstancial de materia en tanto función morfosintáctica con respecto al resto de la oración. De tal manera, se tiene que la misma construcción funciona aquí como complemento circunstancial de materia y como imagen poética nominal, sin que ello imposibilite un análisis particular o compuesto de la imagen.

Otro ejemplo de imagen compuesta parcial se encuentra en el siguiente verso: *sube arrastrando la oscura cauda de su memoria*. En este caso la imagen nominal particular (*la oscura cauda de su memoria*) cumple la función de objeto directo. En muchas ocasiones es precisamente por medio de esta función morfosintáctica que la imagen compuesta se cristaliza.

La imagen compuesta seguirá siendo parcial mientras no todos los segmentos morfosintácticos respondan a las características de una imagen poética particular. En caso de que esto ocurra, se estaría tratando con una imagen compuesta total, la cual se verá a continuación.

#### **2.4.2.2 Imagen compuesta total**

Esta imagen se presenta cuando todas las funciones morfosintácticas de la oración, excepto el sustantivo núcleo, son susceptibles de ser analizadas como imágenes poéticas particulares.

Veamos los siguientes versos: *El mar es un olvido,/ una canción, un labio;/ el mar es un amante,/ fiel respuesta al deseo*. Los primeros dos versos reportan imágenes atributivas; el tercer y cuarto verso una imagen atributiva y una frase sustantiva en aposición que a su



vez es una imagen poética nominal. Todas ellas, en conjunto, configuran en la estrofa una imagen compuesta total.

La escritura de imágenes compuestas totales generalmente supone un mayor esfuerzo interpretativo debido a la complejidad semántica desarrollada en múltiples niveles.

### **2.4.2.3 Imagen compuesta relativa**

Hay un tercer tipo de imagen compuesta que no es identificable por la presencia de una imagen poética particular inserta en la oración, sino debido a una ambigüedad semántica generalizada. La frase construida en específico para ejemplificar el caso es la siguiente: *hay una fiesta en mi corazón*. Como puede apreciarse, el predicado se compone de un objeto directo (“una fiesta”) y un complemento circunstancial de lugar (“en mi corazón”); el fenómeno poético tiene lugar en el constructo aun cuando ninguno de sus elementos, por sí mismo, responde a las características de una imagen poética particular. Es decir, bien el objeto directo pudiera cambiarse por “una válvula” (para dar como final la frase “hay una válvula en mi corazón”, que resultaría mucho más plausible) o el complemento circunstancial de lugar por “en la terraza” (para dar como final la frase “hay una fiesta en la terraza”). En cualquier caso, el resultado sería el mismo: una frase sin ningún tipo de impertinencia semántica.

La línea que divide una imagen compuesta relativa y el absoluto sinsentido es muy estrecha. ¿Qué, a fin de cuentas, determina si una oración no lógica accede a la esfera de lo poético o a la del disparate? La discusión llevaría a presentar argumentos desde la concepción cultural del humor, la ironía o la risa –muchas veces un sinsentido aspira a alcanzar tales

latitudes— hasta la más ardua historia del pensamiento estético en occidente. No es una discusión que corresponda de momento, así que se deja abierto el tema para una investigación.

### **3 Análisis de *El propósito ciego***

### 3.1 La tematología y el estudio de la imagen poética en *El propósito ciego*

A lo largo del segundo capítulo se dedicaron esfuerzos para rastrear y desarrollar distintas perspectivas de análisis al momento de pretender el estudio de la imagen poética. Las tradiciones retórica, sensorial y gramatical ofrecieron puntos de vista únicos en la materia; acaso el modelo morfosintáctico logró llenar algunos vacíos que la perspectiva gramatical pasó por alto. Con tal cantidad de materiales teóricos sin duda es dable pensar que el examen de cualquier obra poética no requiere más que aplicar los distintos criterios señalados en cada modelo; no obstante, de seguir tal metodología se estaría incurriendo en una grave falta, ya que la identificación taxonómica de cualquier obra poética nunca arrojaría más que un extenso catálogo de tipos. Resulta necesario, de tal modo, un segundo foco que ayude a organizar los diversos materiales en función de una lectura sistemática, una que arroje luces en torno a las relaciones de orden global al interior de la obra.

La elección de tal enfoque no resulta sencilla puesto que se deben tener en cuenta las cualidades específicas de la obra sometida a examen: el número de poemas, su extensión, la extensión del volumen que los aglomera, cuestiones formales que van desde la métrica o el molde hasta el uso o la ausencia de rimas, etcétera. *El propósito ciego* complica todavía más este proceso ya que José Revueltas no proyectó nunca escribir un libro de poemas, sino que estos fueron publicados esporádicamente en periódicos y revistas; muchos incluso se mantuvieron inéditos hasta después de su muerte.<sup>95</sup> Dicho de otro modo, no existe una

---

<sup>95</sup> En el prólogo a la segunda edición de *El propósito ciego* José Manuel Mateo explica que en 1979, tres años después del fallecimiento de Revueltas, se reunieron once de sus poemas en una *plquette* publicada por Ediciones Anfión, y que ya para 1981 treinta y un poemas integraban la tercera parte de *Las cenizas*, obra póstuma del autor. Para 2001 esa treintena apareció en un volumen independiente con el añadido de un inédito y “El tiempo y el número”, poema que abre el fragmento de una novela de idéntico nombre (también publicado en *Las cenizas*), dando como total los treinta y tres textos que hoy tenemos a la mano. Hace falta, no obstante y según dice el mismo Mateo, considerar dos textos más que no se incluyeron en el volumen “porque las

voluntad autoral en torno a la obra y ése ya es un factor clave al momento de valorar cualquier planteamiento analítico, puesto que incluso aspectos básicos como el orden de los poemas, vistos a la luz de esta premisa, llegan a presentar dificultades.<sup>96</sup>

A pesar de tales situaciones, en el caso específico de *El propósito ciego* los enfoques retórico, gramatical y sensorial ordenan un primer acercamiento a la imagen poética al facilitar su identificación de acuerdo a tipologías específicas y al brindar herramientas para la potencial obtención de su sentido (que no otorgándole uno directamente). Con el fin de concretar esa segunda etapa de manera sistemática la presente tesis sumará a los enfoques ya mencionados el análisis temático de las imágenes que, de acuerdo a varios teóricos, reordena los diversos materiales textuales para configurar una nueva visión de la obra (sin tomar en cuenta rasgos formales, biográficos o de otra índole que afecten la percepción estética del objeto de estudio). Con ello, se pretende a su vez establecer una serie de constantes que dan fe de una determinada concepción del mundo, de un determinado estar en el mundo. Ahora, cabe la pregunta indispensable: ¿qué constituye un tema para los estudios literarios?

---

condiciones de tiempo fijadas para esta nueva edición no dieron oportunidad de cotejar los originales”: “Omega”, incluido en *Las evocaciones requeridas* (José Revueltas, *Las evocaciones requeridas*, tomo II, Era, D.F., 1987, pp. 127-129), y una brevísima y personal versión del “Padre nuestro” (hallado en “Intervención de José Revueltas en la Audiencia de Derecho de la Vista de Sentencia, audiencia celebrada en la cárcel preventiva de la ciudad, del 17 al 18 de septiembre de 1970”, en José Revueltas, *México 68: juventud y revolución*, Era, D.F., 1978, pp. 257-280). Éste último, al menos si se toma como base la versión de *México 68: juventud y revolución*, no configura poema alguno: tan sólo son cuatro versos que más bien ilustran el largo discurso de Revueltas: “El tiempo nuestro de cada día, dánoslo hoy./ Y no nos perdones nuestras deudas/ así como nosotros tampoco perdonaremos/ las de nuestros deudores...”. Tras descartar el “Padre nuestro”, la exclusión de “Omega” parece no justificarse puesto que ya existe, cuando menos, una versión publicada; la buena intención de cotejar los originales para brindar a los lectores un resultado final pulcro hace al libro perder un texto valioso, sobre todo considerando el escaso número de poemas obtenidos de la sumatoria total: apenas treinta y cuatro.

<sup>96</sup> En los dos volúmenes organizados por José Manuel Mateo (José Revueltas, *El propósito ciego*, edición de José Manuel Mateo, Aldus/Obra negra, D.F., 2001. Y: José Revueltas, *El propósito ciego*, edición de José Manuel Mateo, FCE/ERA, D.F., 2014) la disposición de los textos atiende a un criterio cronológico; no obstante, diez de los treinta y cuatro poemas no presentan fecha ni lugar, por lo que en varias ocasiones se propone una datación tentativa que crece aún más las reservas con ciertas aproximaciones de estudio (una evolución de los adjetivos en José Revueltas; la posible delimitación de etapas entre los poemas atendiendo a determinados criterios; un estudio sobre el metro, la rima, o cualquier aspecto formal imaginable).

Luz Aurora Pimentel llama tema (junto con los motivos) a aquella dimensión abstracta de la literatura que son los materiales de que está hecha: sus filtros, sus modos de selección y orientación del contenido de un texto literario.<sup>97</sup> El tema, según la exposición de Pimentel, se considera materia abstracta porque es anterior a la obra literaria; de hecho, asegura que es gracias a la existencia de los temas que las obras pueden llegar a ser escritas al tener un núcleo sobre el cual desarrollarse, más allá de la forma (género) que se adopte para ello.

Conforme avanza en su trabajo, la autora se ve en la necesidad de definir por separado ambos conceptos. Del primero dice lo siguiente: “Un *tema* se define como «asunto, materia, cosa de la que se trata en una conversación, escrito, conferencia, etc.» El tema tendría entonces un valor abstracto: la materia prima a desarrollar en un discurso”.<sup>98</sup> El motivo, en cambio, lo define “no como la causa, o «motor», de una acción; desde la perspectiva de su composición, un motivo constituye, más bien, un incidente, una situación particular, un problema ético”.<sup>99</sup> El motivo, entonces, opera en un nivel particular del texto, mientras el tema lo hace de manera más generalizada en tanto que orienta una posible selección de incidentes o detalles que permiten su propio desarrollo.<sup>100</sup>

Antes de continuar son necesarias dos aclaraciones. Primero, la escuela a la que se refiere Pimentel en su trabajo lleva por nombre “tematología”. Esta rama de la literatura comparada se dedica al estudio de temas y motivos al interior de una obra literaria, así como

---

<sup>97</sup> Cf. Luz Aurora Pimentel, “Tematología y transtextualidad”, El Colegio de México, *NRFH*, tomo 41, no. 1, 1993, pp. 215-229, p. 215, en: <https://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/931/931> (fecha de consulta: 20/11/2018).

<sup>98</sup> *Ibidem*, p. 216.

<sup>99</sup> *Idem*.

<sup>100</sup> Cabe señalar que buena parte de los estudios de tradición oral se basan en estos conceptos para el examen de cuentos, canciones, leyendas, fábulas, mitos, hojas volante y otras manifestaciones populares literarias. De hecho, es gracias al tema y al motivo que los mitos, por ejemplo, pueden ser estudiados desde una perspectiva literaria y no religiosa, como en un principio se estilaba debido al propio origen de la narración.

a su rastreo en las distintas manifestaciones artísticas alrededor del mundo y la lo largo de la historia. El fin que persigue la tematología es proyectar la consecución de dichos temas y motivos dentro de un amplísimo corpus para con ello crear una especie de árbol genealógico de cada uno y así el investigador sea capaz de valorar la incidencia de tales apariciones previas en la obra que se está sometiendo a examen. El establecer cómo la tradición condiciona la presencia y el sentido particular de un tema o motivo en una obra específica constituye, en última instancia, su meta.

La presente tesis no busca desarrollar un análisis como el expuesto arriba debido a que los temas encontrados en *El propósito ciego* no responden en su mayoría a casos específicos (como bien pueden ser los así llamados “tema-personajes”)<sup>101</sup> aunque, siguiendo la línea del Revueltas narrador, el Revueltas poeta en ocasiones escribe con alusiones bíblicas y mitológicas específicas; no obstante, el número de estos textos no configura siquiera un mínimo corpus considerable para una investigación acuciosa. Los temas que en su poesía sí trabaja el duranguense, en cambio, son aquellos que Luz Aurora Pimentel denomina “temas-valor”: “aquellos que constituye la fase más abstracta [de un constructo literario]”,<sup>102</sup> es decir, esas apreciaciones inherentes en torno a asuntos como el amor, la nostalgia, la seducción, la muerte.

Segundo, la imagen poética en sí misma no se mueve dentro de ninguna esfera temática. ¿Cómo podría, por ejemplo, la imagen nominal “sonoro hielo” estar más próxima

---

<sup>101</sup> El tema-personaje es un constructo que la tematología relaciona a algunos personajes que han logrado concentrar en su propio nombre una serie de valores y características determinados. Así, tenemos los casos de Don Juan, Fausto, Electra. Según apunta Pimentel, las historias en donde aparecen estos personajes fueron legadas por la tradición literaria, la mitología, la leyenda o el folklore: “el sujeto en sus distintos niveles de figuración, ya sea como tipo o como personaje individualizado, es un centro de imantación de valores tematizados y acaba por representarlos” (*Ibidem*, pp. 217 y 218).

<sup>102</sup> Cf. *Ibidem*, p. 218.

al tema del amor que al de la muerte o al del deseo que al de la nostalgia? ¿Es en sí misma una imagen susceptible de poseer acaso un tema? La respuesta a esta pregunta es un rotundo no: el lector propone ese sentido luego de haber percibido el funcionamiento interno de la obra y de haber ponderado distintos criterios valorativos. Luz Aurora Pimentel comenta con respecto a tal fenómeno lo siguiente:

consideramos [junto] con Harry Levin que “a writer’s choice of a subject is a aesthetic decisión” que afecta de manera importante la significación del texto. Más aún, el tema no es sólo una elección por parte del escritor sino una *construcción* por parte del lector, como bien lo ha observado Claudio Guillén, pues es de hecho el lector o el crítico quien sin cesar elige, extrae, cita, es decir... [que] las formas y los temas, más que entidades discretas, son elementos parciales cuyo montaje se debe en definitiva a la intervención del lector.<sup>103</sup>

Así pues, la imagen poética (o cualquier otra manifestación literaria) no privilegia una lectura temática específica; más bien su amplia susceptibilidad en este respecto es el motivo por el que goza de un alto dinamismo y por el que tiene cabida en prácticamente cualquier apreciación de dicha naturaleza.

Para ejemplificar este primer punto se recurrirá a un fragmento del conocido poema “Nocturno en que nada se oye”, del escritor mexicano Xavier Villaurrutia. Dicen los versos:

y mi voz que madura  
y mi voz quemadura  
y mi bosque madura  
y mi voz quema dura

En un primer acercamiento, sin duda resulta dable asegurarse que en ellos se aloja una figura retórica llamada calambur que consiste en la unión de las sílabas de dos o más palabras, variando el lugar habitual de separación entre ellas, con el fin de obtener un

---

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 215.



significado distinto al que tienen en su posición normal. Saber esto no ayuda en nada más allá de la identificación retórica del recurso. En cambio, si los versos entran en diálogo con la totalidad del poema –y acaso del libro en que se agrupa– otros sentidos empiezan a acumularse en torno a ellos: la insistencia por los mismos fonemas, por ejemplo, puede deberse a una recreación acústica al escuchar la misma frase una y otra vez debajo el agua (dicha lectura únicamente se vuelve argumentable cuando el objeto mar aparece en algún otro verso del poema). Así, cumplido el requisito de la integridad poemática, la lectura en función de tal o cual aspecto (aquel que mejor se adapte al examen deseado; en este caso el temático) resulta viable.

Otra manera de demostrar que la imagen en sí misma no se mueve dentro de ninguna esfera temática es mediante el ejercicio del traslado cotextual. Si se toma, por ejemplo, la imagen nominativa *música callada*, que por tradición y escuela se sabe forma parte de un poema con temática religiosa, y se aísla (a la par que se intenta olvidar lo ya aprendido en torno a ella), al momento de enfrentarnos a la imagen lo único que veremos será una figura que opone internamente el sentido de sus lexemas. Sin un cotexto al cual asirse, la imagen que San Juan colocó en un entramado religioso podría significar, desde la enormidad de su oposición, cualquier cosa. Si se insiste en el ejercicio del traslado se obtendrían situaciones como las siguientes: “Apagaré tu soledad con música callada”, “la música callada de las balas”, “mi salario es ya música callada”. En cada improvisación la imagen poética nominal se despoja de ese sentido ya conocido en el “Cántico Espiritual” para establecer vínculos con su nuevo cotexto. Respectivamente, las imágenes pudieran ser leídas desde una temática amorosa, bélica y de la desesperanza. O cualquier otra: el lector establece su lectura. Ahora, esa primera temática del amor que hemos endilgado a la imagen número uno del listado sigue

siendo un sintagma rebotante de sobredeterminación por lo que, si se le añade un segundo y un tercer verso –ya antes, ya después– el tema en ellos podría cambiar considerablemente, incluso hasta dar un giro de ciento ochenta grados.<sup>104</sup> ¿Dónde se detiene esta expansión que podría abarcar el todo del poema?

Si la unidad mínima en tanto imagen poética es aquella que denominamos “imagen poética particular”, el límite superior que nos asegura una relativa estabilidad de sentido al unir la imagen con su cotexto es la cláusula. Según el teórico Gayol Fernández la palabra viene del verbo latino *claudere*, que significa ‘cerrar’. Pensado con detenimiento, ése es el concreto significado de la cláusula como elemento del lenguaje: cerrar un pensamiento, expresarlo por completo: “De ahí la más corriente definición de la cláusula: *la oración o conjunto de oraciones que expresan totalmente un pensamiento*”.<sup>105</sup>

En poesía la cláusula tiende a concordar con la disposición de la estrofa (una revisión a lo largo de las distintas épocas literarias dará muestra de tal afirmación; no obstante, a mediados del siglo XX y en lo que va del XXI esta práctica, quizá por moda, quizá por estilo o bien por ignorancia, se ha ido perdiendo en una serie de despliegues formales que eluden dicha tradición, aunque bien hay autores que todavía se guían por su naturalidad). Veamos los siguientes cuartetos para dar muestra del funcionamiento de la cláusula:

Deténte, sombra de mi bien esquivo,  
imagen del hechizo que más quiero,  
bella ilusión por quien alegre muero,

---

<sup>104</sup> Quevedo, por ejemplo, escribió en su soneto “Es hielo abrasador, es fuego helado” una serie de imágenes-oxímoron que guardan en sí mismas predisposiciones temáticas varias debido a los lexemas que los conforman: es *herida que duele y no se siente*/ [...] *un andar solitario entre la gente*/ [...] *enfermedad que crece si es curada* (las imágenes mantienen la misma función retórica al interior del poema durante tres estrofas). No es sino hasta que llegamos al segundo terceto y leemos: *Éste es el niño Amor, éste es su abismo*, que todas las imágenes, aun manteniendo su predisposición temática, se redireccionan hacia el tema general del poema que es, en efecto, el amor.

<sup>105</sup> Manuel Gayol Fernández, *Teoría literaria: elocución general y arte métrica*, Ministerio de Educación Superior, La Habana, 1959, p. 52.

dulce ficción por quien penosa vivo.

Si al imán de tus brazos, atractivo,  
sirve mi pecho de obediente acero  
¿para qué me enamoras lisonjero  
si has de burlarme luego fugitivo?

En el primer cuarteto del famoso poema de Sor Juana la cláusula todavía no responde a la temática del desamor que se le conoce, aunque ya la prefigura;<sup>106</sup> más bien su función reside en caracterizar, a través de frases sustantivas en aposición, una entidad presumiblemente humana que despierta deseos amorosos en la voz enunciante. Se trata de una sola cláusula porque cada imagen particular que la conforma tiene idéntica función morfosintáctica y dirige su contenido (cualquiera que éste sea) al mismo núcleo del sujeto. La segunda cláusula, en cambio, pasa de nombrar al vocativo por medio de frases en aposición a reclamarle, ahora sí, por un penar amoroso.

Aun con la coincidencia en la mayoría de los casos, una estrofa no tiene por qué ser sinónimo de cláusula: algunas de estas últimas se hospedan en el interior de aquellas. Así, en una sola estrofa pueden convivir dos o más potencias temáticas; del mismo modo, un tema que guíe el entero desarrollo de un poema puede resultar de la sumatoria de varias cláusulas que respondan a temas distintos de aquel que los subordina. De hecho, muchas veces para sostener el tema general es necesario que los subtemas de las cláusulas difieran en un sentido complementario. El tema del amor, por ejemplo, tiende a sostenerse con más solidez si al interior del poema se encuentran cláusulas de desamor o de tristeza puesto que crean un

---

<sup>106</sup> A diferencia de lo que ocurre con la imagen poética particular, aquí somos partícipes de cómo la cláusula (la concatenación de todas las imágenes) facilita la identificación potencial de un tema. Si esta estrofa constituyera la totalidad del poema habría argumentos para defender que se mueve dentro de la esfera temática del amor-desamor; se sabe, no obstante, que otras tres le siguen, y ese dato imposibilita tajantemente asegurar su temática.

contrapunto natural en el proceso de consecución entre imágenes y cláusulas, y consolidan de este modo la apreciación ulterior y global del texto.

\*

Para el análisis de *El propósito ciego* se realizará el examen de la imagen poética en función de cuatro temas capitales: 1) Ausencia y olvido, 2) Eros y Tánatos, 3) Sufrimiento, 4) Desesperanza y esperanza. El estudio, no está de más decirlo, recaerá en la imagen poética y no en la relación biográfica de los poemas con José Revueltas, por lo que dejará de lado al autor salvo en contadas ocasiones que su presencia resulte indispensable para dotar de sentido las imágenes. Como dice Ricoeur, con el discurso escrito la intención autoral y el sentido del texto dejan de coincidir y la inscripción se vuelve sinónimo de la autonomía semántica del texto; no obstante, su visión en torno a este tema se aleja del extremo que asumieron hace varias décadas algunos teóricos estructuralistas:

esta despsicologización de la interpretación no implica que la noción del sentido del autor ha perdido toda su significación [...] Por una parte tendríamos lo que Q. K. Wimsatt llama la falacia intencional, que sostiene la intención del autor como el criterio para cualquier interpretación válida del texto, y por otro lado, lo que yo llamaría, de forma simétrica, la falacia del texto absoluto: la falacia de hacer del texto una entidad hipostática sin autor.<sup>107</sup>

En efecto y como menciona el propio Ricoeur, si la falacia intencional pasa por alto la autonomía semántica del texto, la falacia opuesta olvida que un texto sigue siendo un discurso y que no es algo que pueda encontrarse en su forma pura en la naturaleza.

---

<sup>107</sup> Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 43.

## 3.2 Ausencia y olvido

El mundo, o al menos el mundo apreciado por los ojos de la humanidad, se desenvuelve día a día como un ebullidero de signos. Aquí y allá las distintas prácticas y manifestaciones culturales dan continuamente la impresión de llenar el vacío y los pequeños espacios donde algún tipo de materialidad aún no decreta su asidero. De tal forma, las personas se han acostumbrado, quizá sin darse cuenta, a la presencia continua de las cosas, a que todo el espacio disponible esté ocupado. No obstante, pocas son las veces que se piensa en una ausencia proyectada a su vez como una presencia, como una entidad que significa y gana sentido. La poesía de José Revueltas es un claro ejemplo de tal práctica. Desde las trincheras temáticas del presente apartado, un mundo lleno de resonancias aparece desde la vacuidad del aire.

La decisión de analizar en un mismo apartado los temas de la ausencia y el olvido responde a que ambos habitan un mismo espacio común; de hecho, uno y otro parecieran ser estadios consecutivos de una idéntica finalidad: la completa aniquilación de la memoria.

Los temas que giran en torno a ambos conceptos cristalizan su presencia en una tercera parte de *El propósito ciego* (12 poemas de 33). Este rápido conteo no refiere, como ya se adelantó en el apartado “La tematología y el estudio de la imagen poética”, a la valoración de un único tema global que deba ser considerado pilar interpretativo de cada verso, sino a los subtemas que sostienen determinadas cláusulas y, al interior de ellas, las imágenes poéticas que las colman.

En su primera acepción, la RAE maneja la ausencia como “Acción y efecto de ausentarse o de estar ausente”; en la tercera, amplía el espectro hasta definirla como “Falta o

privación de algo”.<sup>108</sup> En la vastedad referencial del concepto, esta “acción y efecto de ausentarse” puede referir a personas, objetos, acciones, cualidades y conceptos. Es decir, prácticamente todo lo decible (todo lo que configura una existencia) encuentra su contraparte negativa en la ausencia, en lo no presente, en lo perdido. Desde este punto, no resulta difícil proyectar el salto al segundo concepto del actual binomio temático.

El olvido sin duda representa la más alta concentración de lo ausente; incluso obliga a potencializar un elemento que en la ausencia no está explícitamente señalado, aunque se intuye: el paso del tiempo. Para que el olvido exista debe a su vez prolongarse alguna reserva temporal que, en efecto, dé fe de una suerte de inmemoria de lo ausente. La consecución del proceso resultaría entonces del siguiente modo: 1) posesión; 2) pérdida; 3) completa desmemoria de lo perdido.

El manejo por parte de Revueltas de estos dos temas se evidencia en una serie de métodos que sistematizan una visión evanescente de la realidad. En un primer momento, el autor pone especial atención al desarrollo de varias imágenes poéticas que basan su contenido en el manejo de objetos, sensaciones y hechos inmateriales o abstractos. Ya desde el primer poema del volumen (que no el primero escrito por el duranguense), “El tiempo y el número”,<sup>109</sup> se atestigua el uso de este recurso:

Caen las cosas, dejan de ser, desaparecen,  
y algo las detiene en su propia sombra,  
donde quedan, apagadas, vivas nada más,  
por el impulso de permanecer sin ser ya nada.

---

<sup>108</sup> Diccionario en línea de la Real Academia Española, en: <http://dle.rae.es/?id=4PwvY5j> (fecha de consulta: 20/11/2018).

<sup>109</sup> José Manuel Mateo explica en las notas finales de *El propósito ciego* que “Aunque probablemente [el poema] fue escrito a finales de los sesenta, decidí colocarlo al principio, dada su localización exógena en *Las cenizas* y porque muestra en primer plano el vínculo que Revueltas traza con insistencia entre las palabras, las cosas, el cuerpo y la memoria” (José Revueltas, *El propósito ciego*, p. 97).

El amor mismo es una cosa [5]  
sobre la cual se enciman nuevas cosas  
cada vez, un palimpsesto donde los  
recuerdos son distintos a lo que recuerdan  
y parecen bellos sin haberlo sido  
porque la muerte los retoca con la compasión [10]  
y los disfraza de encuentros que no fueron  
pero deben parecernos puros... (p. 29).<sup>110</sup>

El hecho de que en ambas estrofas “la cosa” sea el objeto sobre el cual se erigen las imágenes, habla ya de una indeterminación enorme.<sup>111</sup> Desde una perspectiva retórica, tal elección estética pretende una inaprehensibilidad que se traduce en una falta de asidero sobre el mundo. Las cosas “dejan de ser, desaparecen” (verso 1), sólo existen por mero impulso, por mera tendencia acumulativa: son, pero sin ser ya nada.

En la segunda estrofa, la cosificación del amor no brinda ni cuerpo ni materia al sentimiento; acaso lo hace el verbo del inicio aunque, más bien, éste ofrece en su desarrollo una idea de espacialidad basada en la superposición del objeto amor, idea que, hay que señalarlo, no termina por cristalizar en tanto materia y permanece de tal suerte como algo transitivo, efímero, perdible.<sup>112</sup> Aun así, la metáfora atributiva del palimpsesto se vale de la percepción sensorial que tenemos tan arraigada y crea la ilusión de lo tangible.<sup>113</sup>

---

<sup>110</sup> En vez de referenciar a pie de página cada fragmento citado de *El propósito ciego* (edición de José Manuel Mateo, FCE/ERA, D.F., 2014) se ha decidido únicamente señalar entre paréntesis y al final del último verso citado la página de donde el fragmento es extraído. Cuando se examinen los poemas inéditos y el texto “Omega”, se hará la referencia correspondiente a pie de página.

<sup>111</sup> La cualidad “física” de las cosas no refiere a tangibilidad sino a la capacidad que tienen de ser registrados por los sentidos. Así, el olor del perfume es una cualidad física; lo mismo una sombra o el sonido de las olas.

<sup>112</sup> La segunda acepción del diccionario en línea de la RAE dice del verbo “encimar”: “Poner a alguien o algo sobre otra persona o cosa” (<http://dle.rae.es/?id=F6WkCq8>, fecha de consulta: 20/11/2018). En sentido estricto, “encimar algo sobre el amor” no modifica su percepción como cosa abstracta ya que se pueden superponer abstracciones a manera ideas o pensamientos; en otras palabras, sin problema alguno resulta factible seguir viendo al amor como entidad inmaterial.

<sup>113</sup> El palimpsesto es el nombre que se da a los documentos (en la antigüedad refería a los pergaminos) que presentan evidencia física de haber soportado en el pasado escrituras que, por necesidad mática o estilística, fueron borradas; así, podían ser utilizados una segunda vez. El término proviene del vocablo griego *παλίμψηστος*, compuesto por el prefijo *πάλι* (palin) que significa ‘de nuevo, otra vez’ (usado de igual forma

Si la tarea que cumplen los recuerdos que componen el palimpsesto no es la que por antonomasia corresponde (luchar contra la espada incisiva del olvido), su existencia entra en una especie de conflicto autotélico y genera la sensación de una pérdida aplastante de la memoria. Además, cuatro vocablos equiparables desde un punto de vista semántico asoman puntualmente, verso a verso, desde el número 9 hasta el 12: “parecen”, “retoca”, “disfraz”, “parecernos”. Su constelación no alude más que a una práctica simulatoria, y ésta, de hecho, se vuelve necesaria debido a que detrás de los versos, detrás de las imágenes y detrás incluso del sentido del poema, para el yo lírico no hay nada, o si se quiere, hay ausencia de todo, un emergente y a la vez ya fermentado olvido.

Más adelante, en el mismo poema se leen los versos siguientes:

Llegará ese día en que ya no tengamos [15]  
el cuerpo disponible y en que todo  
lo pasado no sea sino un largo vacío,  
montones de palabras dichas de otro modo  
y lejanas voces, pensamientos y sombras  
indiferentes y extranjeras (p. 30). [20]

La sentencia arrojada es determinante: aquello cuanto ha sido en algún momento desaparecerá sin dejar rastro: las palabras y su sonoridad cargada de múltiples sentidos, las voces que hacen vibrar el oído del mundo, los pensamientos que son un continuo vaivén inesperado, las sombras que devienen síntoma de cuerpos verdaderos. Ante tal condena, esas “voces”, “pensamientos” y “sombras”, que en otro contexto representarían un microcosmos vivo y esperanzador, bajan la cabeza y se resignan ante su propia fugacidad (sonido, abstracción mental y antesala de la desaparición física). Sumado a esto, la serie de adjetivos

---

en lexemas semánticamente próximos: palíndromo, palilalia, palinopsia, palinodia, palingenesia) y por la declinación del verbo ψάω (‘frotar, raspar, borrar’). (Cf. M. Rodríguez Navas, *Diccionario completo de la lengua española*, Saturnino Calleja, Madrid, 1906, p. 1095).



que las orbitan (“lejanas”, “indiferentes”, “extranjeras”, en los versos 19 y 20) torna sus esperanzas todavía más transitorias pues con el recurso enumerativo se produce una especie de desplazamiento que las vuelve, como aquel palimpsesto de recuerdos, borrosos y fácilmente perdibles en la memoria.

El poema cierra una estrofa más adelante, de la siguiente forma:

Todo ello vuelvo a ser en nuestra nada  
vencida, nombres sin cuerpo  
con los que intentaremos recubrir  
una sorda vida distante y acabada  
en la que fuimos nosotros mismos [25]  
otra cosa también (p. 30).

La trayectoria continúa y el olvido asedia cada resquicio de un futuro prometedor. La nada, que ontológicamente constituye una plenitud en sí misma, por medio de la prosopopeya adquiere atributos humanos y termina sumida en la derrota; el signo lingüístico (el lenguaje) ha perdido toda posibilidad de referencia; el yo lírico ha caído en el más profundo desamparo al darse cuenta de que, incluso cuando creyó ser él mismo mientras vivía, al final su propia existencia resultó ser un engaño.

En “Nocturno de la noche”<sup>114</sup> hay sólo una cláusula de dos versos que trata el tema del olvido. A diferencia de las estrofas de “El tiempo y el número”, éstas se valen a lo largo de todo el poema de un recurso anafórico generado por uso repetitivo del vocablo “cuando”: “Cuando la noche”, “cuando los libros se quedan abiertos”, “cuando las prostitutas”, “cuando el crimen”. Tal recurso, al ir sumando distintos elementos lingüísticos por yuxtaposición, busca un efecto de totalidad en el poema, de abarcar por completo la realidad tanto en el

---

<sup>114</sup> Poema 5 del volumen, fechado en octubre de 1937.

plano del tiempo como del espacio; este cronotopo, entonces, configura una dimensión en donde se desarrollan gran cantidad de prácticas sexuales e ilícitas, que tienen lugar con mayor frecuencia bajo el cobijo nocturno.<sup>115</sup>

La cláusula que interesa representa sólo uno de esos momentos y espacios:

cuando los libros quedan abiertos como una película de pronto  
detenida  
y los cigarrillos sólo son un recuerdo de angustias y desvelos,  
quemados para siempre (p. 38). [5]

La imagen desarrollada en el verso 4 pareciera no tener razón directa en el orden del olvido ya que una pausa temporal burla, en sentido estricto, la noción de pérdida (necesaria para constituir una ausencia y posteriormente el olvido); sin embargo, en ocasiones este tipo de imágenes pretenden instaurar una especie de material simbólico desarrollable. La comparación por medio del nexos “como” entre los dos referentes (el libro abierto y la película; ambas presumiblemente cuentan una historia) implica retóricamente una inconsistencia parcial que no permite la creación de una imagen mucho más concreta.<sup>116</sup> Aun así, esta semejanza insinuada con respecto al objeto fotográfico deviene potencialmente significativo.<sup>117</sup> La imagen del verso 5 sí se resuelve de inmediato en el tema del presente

---

<sup>115</sup> En un artículo de *Tierra Adentro* se comenta que el uso sistemático de la preposición “cuando” en este nocturno de Revueltas recuerda a uno casi idéntico implementado por Xavier Villaurrutia en su “Nocturno eterno”: “Cuando los hombres alzan los hombros y pasan/ o cuando dejan caer sus nombres/ hasta que la sombra se asombra/ Cuando un polvo más fino aún que el humo/ se adhiere a los cristales de la voz/ y a la piel de los rostros de las cosas” (Cf. Eduardo Martín del Campo, “La dialéctica de la noche, la dialéctica inversa”, en: <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/la-dialectica-de-la-noche-la-dialectica-inversa/>, fecha de consulta: 20/11/2018).

<sup>116</sup> Revisar el apartado “La imagen poética y su estudio desde la función gramatical”.

<sup>117</sup> Blanca Álvarez Caballero, en un trabajo titulado “Entre el recuerdo y el olvido: un estudio filosófico-literario de la memoria en la poesía de José Emilio Pacheco” (en *CIENCIA ergo-sum, Revista Científica Multidisciplinaria de Prospectiva*, vol. 15, no. 3, 2008, pp. 259-268, en: <http://www.redalyc.org/pdf/104/10415304.pdf>, Universidad Autónoma del Estado de México, fecha de consulta: 20/11/2018), propone justamente que la fotografía, a la cual llama “acto contramemoria”, constituye uno de los símbolos recurrentes del olvido en la poesía de José Emilio Pacheco: “Varios son los poemas en que Pacheco manifiesta su descontento al respecto [la existencia de las fotografías] porque éstas atentan contra la

apartado: el cigarrillo, presencia objetual, matérica y por tanto sujeta a desaparecer, se transforma por medio del intercambio de atributos en recuerdos que terminan consumidos, borrados de la memoria.

Con los ejemplos mencionados puede apreciarse cómo el manejo temático de la ausencia y el olvido en *Revueltas* trasluce un pensamiento axial: ya ocurra que el receptáculo inicial de la imagen sea materialmente abstracto o concreto, por ley natural de desgaste todo, al final, acaba por perderse del mundo y, más importante todavía, de la memoria. La última cláusula del poema “*Safo y Adonis*”<sup>118</sup> constituye otro ejemplo de lo mismo:

Hoy solamente rondo ese contorno  
que habría de ser la piel adivinada,  
si el tacto no afirmara en nuestras noches [35]  
su inmenso olvido (p. 76).

Nombrar “contorno” a la piel por ser aquello que rodea al cuerpo (Gorostiza diría: que sitia) genera una imagen maravillosa. El adjetivo “adivinada” sugiere una inseguridad por parte de la voz enunciante al establecer un dudoso contacto con la piel; los siguientes dos versos acentúan la duda respecto al entero proceso táctil de la imagen, ya que el condicional “si” da muestra de una fantasía alojada en la primera mitad de la estrofa por el tacto deseado. Es aquí que se releen los versos y el verbo conjugado “rondar” no muestra ya su movimiento como “aproximación” sino “en torno a”; ello significa, en otras palabras, que no llega nunca a alcanzar lo circundado.

---

magia del recuerdo, es decir, contra el uso benéfico del olvido que fomenta la imaginación” (p. 267). En *Revueltas* tal cualidad mágica y benéfica no se manifiesta: el olvido, para él, constituye uno de los dos grandes pilares de su visión cósmica: todo nace, todo muere; aquello que existe termina por ausentarse y su fin inevitable es el olvido.

<sup>118</sup> Poema 20 del volumen, fechado en noviembre de 1954.

Hacia el final de *El propósito ciego* se encuentra la última cláusula temática del olvido; de hecho, los dos versos que la componen, pertenecientes al poema “Eva inconclusa”,<sup>119</sup> cierran todo el poemario:

¡Oh! Eva. Fantasma sin mí:  
Edén de mi fantasma (p. 30). [10]

Ya sea desde una perspectiva mítica fiel o como una apropiación simbólica,<sup>120</sup> este poema habla recreando una voz adánica que sufre la expulsión del paraíso. El epíteto sustantivo que enmarca las dos imágenes mantiene en ambos casos el mismo sustantivo: fantasma. De nuevo, la entidad objetual de la cláusula no goza de una materialidad concreta y debido a ello tanto el seguimiento puntual del poema desde el relato bíblico (con las muchas significaciones que de ahí pueden generarse) como la posibilidad de una simbolización al más puro estilo de Goethe muestran a Eva “encarnada” en un ser transitorio, no anclado del todo al mundo, pero tampoco ajeno a él. Cuando la voz lírica menciona el segundo epíteto: “Edén de mi fantasma”, da la impresión de que se está reconociendo a sí misma como otra presencia transitoria. La relación es curiosa: tanto Eva como el presumible Adán se convierten en visiones condicionadas por la presencia del otro: el fantasma de ella existe gracias a la ausencia de él y viceversa. De cualquier modo, un fantasma sufre el proceso de la desmemoria doblemente: por un lado, su ausencia es la vida y el tiempo, por otro, su olvido nunca llega a concretarse. Se podría decir, entonces, que habita un espacio entre ambos estadios.

---

<sup>119</sup> Poema 33 del volumen, fechado en 1973.

<sup>120</sup> Revisar apartado “La imagen literaria y la función simbólica”, p. 26.

Las cláusulas que desarrollan privativamente el tema de la ausencia son mucho más abundantes (doce en lugar de las seis que ocupan las del olvido); también, resultan en consideración más extensas.

“Redención de la ausencia”<sup>121</sup> es un intento de soneto (según anotaciones del propio Revueltas) donde sólo una de sus estrofas habla del contenido que anuncia desde el título:

Quando tu voz es más que la presencia [1]  
y en los adioses detenido el aire,  
nos los vuelven las alondras grave  
al doble tacto de tu doble ausencia (p. 34).<sup>122</sup>

Aquí dos de los cinco sentidos adquieren una importancia tremenda: la voz se traduce en sonido, el tacto permanece inalterable. El cotexto precisa la función de ambos y por ello damos cuenta de que la voz (sus palabras, el sonido) gana matices de insuficiencia al ser la única evidencia restante de quien llegó en algún momento a emitirla. El “doble tacto” (verso 4) no es en realidad un tacto efectivo, concretado, más bien es una manera de subrayar la doble ausencia de la persona evocada.

Un fenómeno similar ocurre con el poema “La cosecha”, décimo del conjunto. En esta ocasión el yo lírico canta a la madre ausente:

¿Qué oscura fuerza, madre, o qué te determina? [1]  
Algo hay, sin duda, cuando ya no oigo tu celeste gravedad.  
No, y era un río tu cuerpo.  
No, y las manzanas de tus ojos (p. 53).

---

<sup>121</sup> Poema 3 del volumen, fechado en marzo de 1937.

<sup>122</sup> La estrofa parece sustentar un error de concordancia gramatical: al final del tercer verso el adjetivo “grave” no encuentra sustantivo en singular al cual ligarse; “graves”, en dado caso, arreglaría el problema.

De nuevo el oído aparece como primer testigo de la ausencia al notar la falta de una “celestes gravedad” (verso 2) que muy probablemente refiera a la voz gruesa y cascada de la figura femenina. La atribución gramatical del sustantivo “madre”, por medio del verbo en pretérito “ser”, transforma en el objeto río aquel cuerpo concreto. Las cualidades transferibles más inmediatas de un concepto a otro son: a) la fuerza de la corriente (comparada con el ímpetu vital de la madre) y b) la concepción heracliana del tiempo que sigue corriendo hasta desembocar en la muerte (conexión que quizá se establezca al asumir la ausencia de la madre en el poema como resultado de su muerte; la disposición en pretérito del verbo “ser” reforzaría dicha lectura). La imagen nominal inmediata, “las manzanas de tus ojos” (verso 4), se vuelve factible por la forma redondeada de los objetos superpuestos: manzana y ojos.<sup>123</sup> Cabe señalar que ambos (río y manzana) encuentran su origen en la naturaleza: de sobra es conocida la antiquísima asociación de la mujer al mundo natural, en específico la tierra y su capacidad engendradora. Visto de tal modo, la elección de tales entidades perceptuales para la composición de las imágenes resulta certera.

El poema sigue su marcha. Ahora es el tacto lo que permite al yo lírico establecer una relación con la naturaleza transfigurada de la madre:

Pregunto tocando los contornos, [5]  
la piel espesa de la noche  
y si respondes no es tu voz, sino otra dura (p. 53).

---

<sup>123</sup> “La manzana se utiliza simbólicamente en varios sentidos aparentemente distintos, pero más o menos allegados; éstos son: la manzana de la discordia, atribuida a París; las manzanas de oro del jardín de las Hespérides, que son frutas de inmortalidad; la manzana consumida por Adán y Eva y la manzana del Cantar de los Cantares, que según enseña Orígenes representa la fecundidad del Verbo divino, su saber y su olor. Se trata pues, en todas las circunstancias, de un medio de conocimiento, pero que es fruto tan pronto del árbol de la vida como el del árbol de la ciencia del bien y del mal: conocimiento unitivo que confiere la inmortalidad, o conocimiento distintivo que provoca la caída” (Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1986, p. 688). Si se considera que el ojo a su vez es considerado receptáculo (y por tanto fuente) de conocimiento intelectual y espiritual, éste empata su sentido a la perfección con el de la manzana, dando como resultado una imagen doblemente efectiva (Cf. *Ibidem*, pp. 770-774).

El cronotopo “noche” (verso 6) sugiere un estado de limitación visual, acaso una ceguera completa. Sin ojos que puedan ver, el resto de los sentidos se afilan hasta convertirse en los únicos útiles para procurar la búsqueda del ser querido: el tacto, en estas circunstancias, es capaz de asir lo que en otras no le sería posible. El oído a su vez está dispuesto a captar cualquier sonido de la voz anhelada, pero ésta pareciera, debido al proceso de pérdida de la memoria, no ser la misma que se recordaba.

La espesura explícita de la noche dotada de cuerpo acerca de nueva cuenta los polos del mundo natural y de la ausencia de la madre; tanto una como otra son poseedoras de un cuerpo, y mientras uno de ellos se halla presente (el nocturno) el otro se encuentra perdido. La voz que nunca ha de responder a su fiel espejo carga con el adjetivo “dura”; en cierta medida, esta rigidez (sumado al logro sinestésico de volver tangible una propiedad sonora) parece hallar sentido al recordar la dureza inevitable de los cuerpos muertos.

La tercera y última cláusula que toca el tema de la ausencia es la siguiente:

Nunca te he tenido mía, individual  
saliéndome tú del cuerpo, sino cóncava como una iglesia  
profunda como una nave, [10]  
madre como el mar (p. 53).

La concatenación de tres imágenes poéticas creadas a partir de la comparación (versos 9-11) deviene proceso común en *El propósito ciego*; el fin que pretendió con ello Revueltas, casi con seguridad, fue transmitir una percepción sólo comunicable tras la sumatoria de las cualidades propias de cada una de las imágenes.<sup>124</sup> La relación ausencia-madre se representa

---

<sup>124</sup> La figura que lleva por nombre “acumulación” explica en cierta medida el efecto que Revueltas pretende. Dice Helena Beristáin: “[La acumulación es un] Procedimiento discursivo considerado por algunos autores como una figura retórica (de pensamiento) [...] En realidad, es aglomerando elementos de alguna manera correlativos –ya sea por su significado (sinónimos), por su forma (sustantivos abstractos terminados en *ad*, por

en la primera y segunda imagen por medio de los adjetivos “cóncava” y “profunda”; la capacidad visual de ambos vocablos para hacernos ver un espacio amplio, sobre todo cuando se les suman los sustantivos de “iglesia” y “nave” (estructuras cuyo tamaño puede alcanzar medidas imponentes), de una u otra manera termina por transmitir una enorme sensación de vacío. La última imagen, “madre como el mar”, suma esfuerzos a la dinámica de las dos previas, sobrepasándolas, pues ninguna iglesia o barco posee dimensiones equiparables a las del océano: la vastedad de éste siempre ha abrumado la mente de las personas. Además, que la madre sea “como el mar” añade otro eslabón a la ya crecida cadena de relación mujer-naturaleza señalada con anterioridad.

Ocasionalmente, en la poesía de Revueltas ocurre un fenómeno de composición: una imagen (o serie de imágenes) se retoma a modo de paráfrasis en algún otro pasaje del libro. Los motivos para esto llegan a ser diversos: desde un intento de perfeccionismo por parte del autor hasta la necesidad de expresar otra idea con prácticamente los mismos elementos (que no las exactas palabras de otro sintagma: recordemos que la imagen poética es única y depende de sus exactos signos para generar sus ilimitadas significaciones).

“[Ella se pasea...]”,<sup>125</sup> ubicado apenas dos poemas por delante del recién examinado, retoma varios puntos nodales de la última imagen compuesta examinada de “La cosecha”:

Ella se pasea por mis habitaciones vacías, cóncava dentro de mí [1]  
y su voz me suena como desde una gran catedral abandonada.  
Qué capacidad de silencio para no decir su nombre. Para callar tanto (p. 58).

---

ejemplo) o por su función gramatical (verbos, adverbios, adjetivos, sustantivos, etc.)– como se construye, por adición acumulativa” (Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 18). En este caso, del poema “La cosecha”, la relación entre las tres imágenes recae en su disposición gramatical es idéntica, provocando con ella una suerte de cadencia en tanto repetición de sentido que termina por afirmar una idea.

<sup>125</sup> Poema 13 del volumen, sin fecha. Se ha decidido seguir el criterio editorial de escribir los títulos de aquellos poemas que no tengan uno propio y en su lugar presentan el primer verso del poema, entre corchetes.



El mismo adjetivo, “cóncavo” (verso 1) está ligado de nueva cuenta a una ausente figura femenina. La lectura realizada en este sentido del poema “La cosecha” se repite en éste, con el añadido de que es ahora la figura femenina la que ronda (como si estuviera presa) en un espacio cerrado, amplio y vacío. La noción se refuerza cuando la voz se percibe “como desde” (verso 2): ello implica, de antemano, un distanciamiento espacial con respecto al cuerpo que la emite. El hecho de que tal distanciamiento tenga lugar desde el interior de una “gran catedral abandonada” (verso 2) añade una capa más de aislamiento al ya sólido vacío de la ausencia.<sup>126</sup> Al final de la cláusula atestiguamos, como ha ocurrido con la entidad “voz” en el resto de los poemas, que tal alejamiento no motiva una nueva búsqueda para llenar el espacio desocupado sino que derrumba lo poco que todavía pueda haber de memoria en torno a la persona evocada.

Son cuatro imágenes poéticas más las que establecen sus límites en torno a la ausencia desde el cuerpo/no-cuerpo y la voz/no-voz:

En silencio, sin voz, en mí estabas con tus brazos inmensos. Hoy los toco y son como un  
imposible horizonte en que todo se ha perdido y no he de volverte a ver. [15]  
¡Te he perdido tanto desde entonces!  
¡Tanta y dura y grave nostalgia desde entonces!  
Y hoy, de pie y lleno de sollozos ante tu cristal,  
qué gran miedo de que no aparezcas, qué profundo miedo de que mi palabra vague y se  
pierda en ti (p. 62).

---

<sup>126</sup> Resulta curioso cómo la figura de la madre acapara dos de las tres únicas comparaciones que se realizan en torno a una edificación religiosa. En “La barca adánica”, poema no analizado en esta tesis debido a que su escritura se basa en el mito de Caronte y por tanto su lectura está sobrecondicionada al tema de la muerte, se realiza la comparación visual de un par de remos con dos “iglesias solemnes”, acaso por el hecho de pertenecer al barquero mítico. No fueron encontradas más imágenes en *El propósito ciego* que se compusieran con base en tales elementos religiosos y arquitectónicos.

Aunque en esta cláusula del poema “El encuentro”<sup>127</sup> el cuerpo del ser añorado sí ejerce su presencia efectiva por medio de los brazos, el hecho de que estos, al ser ya “inmensos” (verso 15), crezcan todavía más hasta desbordarse en un “imposible horizonte” (verso 15) colmado de pérdida, da pie a una lectura hiperbólica donde cuerpo, aunque concreto, no es igual a la presencia, sino a una ausencia que se le superpone y termina por consumirla. El “horizonte” implica una lejanía espacial; volverlo “imposible” es igual a clausurar eternamente el deseo del tacto.

En el seguimiento de la cláusula pareciera que nada, ni siquiera el ser concreto tan buscado en otros poemas, pudiera llenar el vacío que él mismo, de algún modo, propicia en el yo lírico. La nostalgia desprendida de esa ausencia que todo lo consume adquiere potencia cuantitativa (“tanta”, verso 16), táctil (“dura”, verso 16) y sonora (“grave”, verso 16).

La segunda mitad de la cláusula condiciona un ciclo en donde el yo lírico y la figura femenina, de hacer lo que se explicita en el poema, continuamente estarían persiguiéndose, intentarían ser uno dentro del otro: “qué profundo miedo de que mi palabra vague y se pierda en ti” (verso 16) y “en mí estabas con tus brazos enormes” (verso 15). Pareciera con tales ejemplos que en este poema se establece una especie de dialéctica de la ausencia donde la figura de la mujer aporta un cuerpo lleno de vacío y la voz enunciante aporta unas palabras que, aunque llenas de una presencia auditiva, no lograsen concretar la unión entre ambos. El “profundo miedo” (verso 16), dotado de vacío por la adjetivación (similar a la de la iglesia del poema previo), al final termina por cumplirse para el emisor no correspondido de los versos.

---

<sup>127</sup> Poema 15 del volumen, fechado en 1947.

“Safo y Adonis” ofrece otra cláusula en donde las imágenes poéticas, principalmente con referencias sensoriales, transmiten la experiencia de lo ausente:<sup>128</sup>

Era una esquina, un viento nocturno,  
el terror de tus hombros temblorosos, [30]  
sus palabras inaudibles y negras  
al despedirnos (p. 75).

La imagen nominal “viento nocturno” (verso 29) posee una tensión muy grande para ser capaz de especificar, prácticamente sólo por medio del adjetivo, el momento desde el cual se está realizando la enunciación: se trata de un manejo excelente del lenguaje.<sup>129</sup> Una vez establecido el momento, la cláusula desarrolla su tema. Las “palabras inaudibles y negras” (verso 31) generan dos distintas apreciaciones. Por un lado, la oposición desplegada en el sintagma “palabras inaudibles” crea una incertidumbre semántica debido a que toda palabra (hablada) surge por la vibración de las cuerdas vocales, vibración que se traduce en sonido y, como consecuencia, en audición; por otro lado, es evidente que el espacio “noche” impregna de color negro el sonido (mudo) de las palabras, anulando doblemente su capacidad comunicativa. Esta idea se acentúa al percatarnos de que una palabra negra se halla sujeta a confundirse y perderse hasta el olvido en la enorme vastedad nocturna.

Restan dos imágenes poéticas de la ausencia. La primera perteneciente a “Los esposales”,<sup>130</sup> la segunda a “[Déjame tocar...]”:<sup>131</sup>

---

<sup>128</sup> En este poema se desarrolla una búsqueda por parte del yo lírico hacia una presencia no sexuada; el título “Safo y Adonis” como intertexto ofrece tres lecturas de esta situación. La primera, que la voz poética habla desde la perspectiva de Safo. La segunda, que lo hace desde la de Adonis. La tercera, que mantiene una autonomía propia y sólo utiliza los referentes míticos e históricos de Adonis y Safo, respectivamente, para conseguir un efecto estético más profundo.

<sup>129</sup> El uso recuerda en cierta medida el recurso anafórico que configura el cronotopo del poema “Nocturno de la noche”.

<sup>130</sup> Poema 18 del volumen, sin fecha, publicado en 1948.

<sup>131</sup> Poema 22 del volumen, sin fecha, posiblemente escrito en 1955 según palabras de José Manuel Mateo.

Recuerdo sólo lo que nunca fuiste, [1]  
mi piel sin asilo como nocturna medusa, como puerta incomprensida (p. 68).

Y:

Déjame tocar tu única forma de existir: la ausencia, el cuerpo vacío que esculpes en el aire asesinado cuando a las 11 a.m o a las 6:30 te despidas y dejas tu cuchillo a mis pies, y yo permanezco caído, sin el tacto que te establecía, el tacto que lloraba tu cuerpo y que hoy mide tu distancia (p. 78).<sup>132</sup>

En la primera estrofa, una vez más, Revueltas se vale de la paradoja (desplegada ahora a lo largo del primer verso y no en una imagen poética particular, como hasta ahora había sucedido) cuando plantea la posibilidad de que exista un recuerdo cuyo objeto devenga irreal, falso, y por tanto traicione a la memoria. El segundo verso aloja en su interior dos imágenes poéticas nominales en apariencia inconexas: “nocturna medusa” (verso 2) y “puerta incomprensida” (verso 2). La primera exhibe una especie de aislamiento de aquella piel que, por metonimia, se traduce en el cuerpo del yo lírico: toda medusa posee una defensa que actúa con base en algún veneno; el hecho de que además brille (en especial dentro del espacio noche) hace denotar su presencia, lo que la convierte –a sabiendas de sus toxinas por otros animales– en sinónimo de soledad, de incompatibilidad táctil. Por su parte, la “puerta incomprensida” de igual modo transmite un poco de distanciamiento al ser dotada de extrañeza a pesar de su sencillo funcionamiento; su símbolo es quizá muchísimo más apropiado para explicarla.

---

<sup>132</sup> Algunos poemas de José Revueltas, quizá por la influencia de su obra narrativa, tienden a pasar del verso libre a una suerte de prosa poética denotada por la cadencia y sobre todo por la falta de espacios entre los sintagmas, es decir, de los versos. Los poemas “El encuentro” y “[Cuando nace el aire...]” son los únicos de *El propósito ciego* que presentan estos síntomas; el texto “Omega”, por el contrario, inicia escrito en prosa poética y termina transformado en poema. Cabe además señalar que de los treinta y tres poemas que conforman el libro que a esta tesis ocupa, tres están escritos a modo de prosa poética de inicio a fin: “El fruto prohibido”, “[Antes de que me vaya...]”, “[Déjame tocar...]”.

La puerta es usada para pasar de un cuarto a otro o de un cuarto al exterior de la casa o edificio; es decir, su tarea consiste en dejar que las personas y las cosas puedan desplazarse o ser desplazadas a través suyo. Vista desde una perspectiva externa, la puerta es capaz de sacar algo desde su interior, de expulsarlo. En la humanización de la metáfora, la puerta y el cuerpo (el yo que habla en el poema), debido a la incomprensión pragmática de quien tiene la posibilidad de utilizarla, queda cerrada, inútil: nada de su interior puede salir ni del exterior entrar.

La segunda cláusula puntualiza textualmente la ausencia. El manejo del “cuerpo vacío” como una manifestación del no-cuerpo refiere a la presencia de aquella persona a la que evoca y que ya no ocupa el mismo espacio que solía. De ahí la magnífica imagen de “aire asesinado”. Lo que le resta al yo lírico luego de tales aseveraciones es insistir en el tacto extraviado, prueba inequívoca de la distancia. Sin embargo, al leer con atención pareciera que el tacto de la voz (sinestesia pura) hacia el ser evocado no resultase grato para ninguno ya que el cuerpo, con todo y la añoranza que los versos sin duda transmiten, lloraba aquel encuentro.

Las dos cláusulas que restan para finalizar el capítulo se alejan de la relación cuerpo-voz-tacto y apelan en su lugar a otro tipo de ausencias. El poema “La última voz”,<sup>133</sup> por ejemplo, expresa el dolor de haber perdido el paraíso mítico del relato fundacional cristiano (dicha lectura es ofrecida por el cotexto):

No sé –no sabemos qué hacer– [7]  
en ese mundo lento y puro  
que hemos perdido totalmente (p. 64).

---

<sup>133</sup> Poema 16 del volumen, sin fecha.

La pureza atribuida al mundo (verso 8) puede relacionarse con la concepción inmaculada del paraíso donde aún no tenía lugar el pecado original; la lentitud refiere sin duda al tiempo mítico que envuelve la historia bíblica, aquel que siempre se está sucediendo y coordina la visión de toda una realidad, pero no avanza nunca más allá de sí mismo.<sup>134</sup>

La otra imagen, perteneciente al poema “[Cuando nace el aire...]”,<sup>135</sup> muestra uno de los pocos casos que se resuelven por oposición no nominal (aquel en que se contraponen dos sustantivos o un sustantivo y un adjetivo de naturaleza opuesta):

Mi alma no me alcanza. Es cierto. Y vago y sufro, desesperadamente acompañado  
de nadie (p. 82). [20]

La paradoja en este pasaje tensa el arco de la ausencia hasta el angustioso nivel de una soledad sin límites, imprecendente hasta el momento (el vocablo hiperbólico “nadie” multiplica el efecto estético de la imagen).

En la mayoría de los casos revisados hasta el momento en el poemario, el tema de la ausencia se vio ligado al recuerdo de una persona –por medio de diversas manifestaciones– y al deseo de querer estar en su presencia una vez más. El olvido también jugó un papel fundamental en el acercamiento a *El propósito ciego*. Ambos, sin embargo, no son los enfoques temáticos más trabajados en el libro por parte de Revueltas; de hecho, representan el menor corpus en tanto conteo de cláusulas. Aun así, valorados estos dos temas en concordancia con la obra

---

<sup>134</sup> Cf. Julio López Saco, “Una dimensión real con vida propia: el espacio-tiempo mítico y su relación con la construcción histórica”, en *El Futuro del Pasado*, no. 8, 2017, pp. 199-210, Universidad Central de Venezuela, en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6157996> (fecha de consulta: 20/11/2018).

<sup>135</sup> Poema 24 del volumen, fechado en 1962.

narrativa de Revueltas, su presencia resulta más que obligatoria: olvido y ausencia siempre irán de la mano para el duranguense.

### 3.3 Eros y Tánatos

De los muchos constructos conformados a partir de una estructura dual hallados en la literatura y el arte, quizá el de Eros y Tánatos sea el más socorrido en tanto modelo de creación a lo largo de la historia de occidente; así al menos lo plantean varios estudios que han dedicado sus esfuerzos al rastreo de este binomio.<sup>136</sup> La idea crece además cuando se recuerda que Sigmund Freud, en uno de sus libros capitales, *Más allá del principio de placer* (1920), asegura que ambas manifestaciones devienen las dos más grandes fuerzas inconscientes de todo ser humano: el instinto de supervivencia (Eros) y el instinto de destrucción (Tánatos). En otras palabras, el investigador austriaco adjudicó a estos dos puntos nodales buena parte de la entera composición psíquica y biológica del ser humano.

Desde la Grecia antigua, el instinto vital del hombre y sus distintas manifestaciones –el deseo sexual que se traduce en preservación del individuo y por tanto en una especie de perpetuación del ser, la conservación de las relaciones sociales para una estabilidad colectiva, la búsqueda de una unión con la naturaleza– llegaron a personificarse en el dios Eros, cuyo origen mitológico ya plantea un difícil problema debido a que no se sabe con exactitud su

---

<sup>136</sup> Cf. Alejandro Bekes, “Roma de amor y muerte: Eros y Thánatos en tres poetas latinos (Horacio, Virgilio, Propertio)” en *Revista de estudios clásicos*, no. 36, 2009, pp. 141-165 (en: [http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/3084/erosthanatosbekes.pdf](http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/3084/erosthanatosbekes.pdf), fecha de consulta: 20/11/2018). Cf. David Pujante, “El difícil equilibrio entre Eros y Tánatos en el discurso cultural” en *Sociocriticism*, vol. XXVI, nos. 1 y 2, 2011 (en: <http://revistaseug.ugr.es/index.php/sociocriticism/article/viewFile/2459/2574>, fecha de consulta: 20/11/2018). Cf. Ana Lucía Brass, “Eros y Tánatos: una tensión inevitable”, en: [http://www.dibam.cl/dinamicas/exp\\_it\\_asoc\\_2.pdf](http://www.dibam.cl/dinamicas/exp_it_asoc_2.pdf), fecha de consulta: 20/11/2018). Cf. Miguel Lugones Botell y Tania Quintana Riverón, “Eros: arte y creación” en *Revista Cubana de Medicina General Integral*, no. vol. 14, no. 2, 1998, pp. 191-199 (en: [http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0864-21251998000200016](http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0864-21251998000200016), fecha de consulta: 20/11/2018) Cf. Luis Martínez-Falero, “Eros y Thánatos en la literatura y la iconografía del Renacimiento”, en *El erotismo en la modernidad* (Ángel Clemente Escobar, Javier Rivero Grandoso; coordinadores), Compañía Española de Reprografía y Servicio, Madrid, pp. 271-288, en: [https://www.researchgate.net/publication/262829881\\_Eros\\_y\\_Thanatos\\_en\\_la\\_literatura\\_y\\_la\\_iconografia\\_d\\_el\\_Renacimiento](https://www.researchgate.net/publication/262829881_Eros_y_Thanatos_en_la_literatura_y_la_iconografia_d_el_Renacimiento) (fecha de consulta: 20/11/2018).



genealogía y, por extensión, sus cualidades divinas inherentes.<sup>137</sup> De cualquier forma, la esencia consabida del dios Eros, luego de haber pasado por varias tradiciones, se resume en la conservación de la vida, la unión y la integridad de todo cuanto compone el mundo. Tánatos, en oposición al primero, representa a la muerte, aunque Freud ve en ese mismo fin el instinto de la destrucción (violencia, ira).<sup>138</sup> Éste destruye y separa; aquél construye y unifica. Ambas pulsiones, vida y muerte, se hallan presentes en cada momento de la existencia humana, y aunque durante casi dos milenios se procuró una escisión entre ambas, resulta más que obvia la relación dialéctica y simbiótica que ambas sostienen.<sup>139</sup>

Dado el amplio espectro gestado entre los dos extremos temáticos del presente apartado, para el análisis se ha decidido atender a cinco subcategorías temáticas, divididas a su vez en dos bloques. El primer bloque, “Eros” contiene las categorías de “Amor puro”, donde las imágenes responden al amor en un estado de relativa pureza; “Deseo”, donde las

---

<sup>137</sup> Pierre Grimal menciona en su *Diccionario de mitología griega y romana* (Paidós, Barcelona, 1989) que Eros ha sido acreedor de varias genealogías, apariencias y habilidades a lo largo de la historia: “En las teogonías más antiguas, Eros es considerado como un dios nacido a la par que la Tierra y salido directamente del Caos primitivo [...] O bien Eros nace del huevo original, el huevo engendrado por la Noche, fuerza fundamental del mundo [...] A veces se le tiene por hijo de Ilitia, de Iris, o de Hermes y Artemis Ctonia, o bien — y es esta la tradición más generalmente aceptada — por hijo de Hermes y Afrodita. Pero aun en este punto las especulaciones de los mitógrafos han establecido distinciones. Del mismo modo que se distinguen varias Afroditas, se distinguen también varios Amores: uno sería hijo de Hermes y Afrodita Urania [...], otro, llamado Anteros (el «Amor Contrario» o «Recíproco»), habría nacido de Ares y Afrodita, hija de Zeus y Dione. Un tercer Eros sería hijo de Hermes y Artemis, hija de Zeus y Perséfone; este es más particularmente el dios alado, familiar a los poetas y escultores” [...].” (p. 171) El autor, además, refiere a las cualidades de Eros, asegurando que su función primordial recae en la unión del mundo, aunque en ocasiones esta acción se lleve a cabo de manera desproporcionada: “[Eros] asegura no solo la continuidad de las especies, sino también la cohesión interna del cosmos [...] Contra la tendencia a considerar a Eros como uno de los grandes dioses, se eleva la doctrina presentada en forma de mito por Platón en el *Banquete*, doctrina que pone en boca de una sacerdotisa de Mantinea, Diótima, [las siguientes palabras:] Eros es un «genio» intermediario entre los dioses y los hombres. Ha nacido de la unión de Poros (el Recurso) y Penia (la Pobreza) [...] A su doble parentesco debe características muy significativas: siempre a la zaga de su objeto, como la Pobreza, sabe siempre ingeniar un medio para conseguirlo (como Recurso) [...] en vez de ser un dios omnipotente, es una fuerza perpetuamente insatisfecha e inquieta” (*Idem*).

<sup>138</sup> Cf. *Ibidem*, p. 491.

<sup>139</sup> David Pujante sostiene a lo largo de “El difícil equilibrio entre Eros y Tánatos en el discurso cultural” que la relación erotanática concebida de manera natural desde antes de la Grecia antigua se vio afectada hasta el punto de desaparecer por casi dos mil años debido a las ideas y la propia mitología del cristianismo.

imágenes dan cuenta de una vinculación física entre los cuerpos que se presentan en los versos; y “Eros sexual”, donde la mirada poética transforma la experiencia del poema en imágenes sexuales (que no de sexo) fácilmente identificables. El otro bloque “Tánatos”, albergará cláusulas que primero se agruparán en torno a la categoría “Destrucción” y luego al más amplio catálogo de “Muerte”. A modo de cierre, se dedicará un espacio a la reflexión y el examen de aquellas imágenes que encuentran sentido en la conjunción de Eros y Tánatos como unidad indisociable y no en alguna de sus cifras, como ocurre en el resto de las categorías anteriores.

### **3.3.1 Amor puro**

A lo largo de las páginas que componen *El propósito ciego* no fue posible identificar siquiera una imagen poética donde se hablara de un amor puro sin intromisión de lo sexual (tal vez esa búsqueda pareciera destinada al fracaso en la obra total de José Revueltas). No obstante, gracias al trabajo del Dr. Antonio Cajero Vázquez, recientemente fueron dados a conocer seis poemas inéditos de la obra revueltiana;<sup>140</sup> tres, para fortuna del presente apartado, concuerdan con el uso de sus imágenes desde la temática del amor puro. Sumado a este listado, y tras una ponderación cualitativa, se decidió que el poema “Omega” de igual modo cumple con este criterio, por lo también será analizado. El corpus de poemas plenamente amorosos, entonces, asciende a cuatro unidades.

---

<sup>140</sup> Los poemas rescatados se enlistan por Antonio Cajero Vázquez de la siguiente manera: “Pittsburgh (El Barrio Negro)”, “A Solveig”, “[TAN concreta, tan concreta...]”, “Digo que te amo // para Solveig, mi compañera”, “[ESCALA verde...]” y “SI los fusiles los fusiles los fusiles...”. (Cf. Antonio Cajero Vázquez, “Páginas devueltas: poemas desconocidos de José Revueltas”, en prensa). En el apartado “Apéndices” se reproducirán íntegramente los seis poemas para que el lector pueda consultarlos de primera mano, aunque varios de ellos estén citados de manera íntegra en las páginas de esta investigación.

Si se atiende a un criterio cronológico, “A Solveig” resulta ser el primer texto con temática amorosa escrito por José Revueltas.<sup>141</sup> A continuación será reproducido íntegramente y luego se procederá a su comentario:

Alba del alma  
blanda alba blanca  
mía alma  
como el aire<sup>142</sup>  
rodando como el aire  
más viento [5]  
que el malva viento.

En tu alto mar  
en tu alto mar  
en tu alto mar  
me meciera [10]

de niño  
de nube  
de lino  
de nido  
de luna [15]  
en tu alto mar<sup>143</sup>

Me meciera  
me meciera  
en tu mar.

Tal como apunta el propio Antonio Cajero, este poema (junto con otros del conjunto inédito del duranguense) se halla repleto de artificios retóricos y ripios que se hacen patentes con las repeticiones en los niveles fonético, léxico y sintáctico, con lo cual se revelan a sí

---

<sup>141</sup> Según Antonio Cajero Vázquez, el manuscrito está fechado en noviembre 17 de 1936, con lo que el poema se situaría después de “Nuestra manzana del padre Adán” y antes de “Redención de la ausencia”.

<sup>142</sup> “Verso eliminado en el mecanuscrito”. Anotación hecha por Antonio Cajero Vázquez.

<sup>143</sup> “En el mecanuscrito, esta estrofa sigue un orden distinto: «de niño / de lino / de nido / de nube / de luna / en tu alto mar»”. Anotación hecha por Antonio Cajero Vázquez.

mismos como una evidente impostura y serían, en dado caso, nada más que ensayos para aflojar la mano.<sup>144</sup> Señalada esta común cualidad del manejo técnico, vale la pena mirar más de cerca las imágenes que conforman los poemas.

La primera imagen, “alba de alma” (verso 1) podría referir en primera instancia a dos aspectos en dependencia del valor que adquiriera el vocablo “alba”: ya como despuntar del sol, ya como representación cromática. La imagen que le sigue (verso 2) no devela el misterio: el sustantivo “alba” vuelve a estar presente, pero ahora obtiene su sentido mientras se aleja del color, ya que el adjetivo “blanca” es el que se encarga de ello. La blandura de igual modo se suma a la caracterización de esta imagen nominal que a su vez se concatena en una serie vocativa compuesta de los tres primeros versos. En otras palabras, cada una de estas tres imágenes es una manera poética de llamar a Solveig, el ser femenino a quien se canta. Los versos que completan la estrofa (versos 4-6) dan cuenta de una cualidad que el yo poético hace patente en múltiples ocasiones: la ligereza y diafanidad de la mujer amada.

La siguiente estrofa (versos 7-10) no presenta mayores complicaciones composicionales: un mismo verso repetido tres veces, un cierre que reporta una imagen compuesta relativa. Cabe señalar acaso el origen elemental del agua, que halla correspondencia en otros vocablos del poema (“nube” y “luna”, versos doce y quince). Asimismo, existe una correspondencia visual –al mero estilo de los caligramas– con la idea de mecerse, explícita en el cierre de esta estrofa y vuelta a repetir en la última.

El poema, a grandes rasgos, compone sus imágenes en torno a dos nociones elementales: la amada (traslúcida y diáfana) se mueve dentro de los elementos aire y agua.

---

<sup>144</sup> Cf. *Ibidem*.

La mención de ese “alto mar”, aunque podría llegar a referirse al sexo femenino, más bien da la impresión de referir a un espacio intermedio entre lo real y lo intangible, entre el inicio y el final de algún evento; el sentimiento del amor, acaso.

El siguiente poema de los inéditos revueltianos lleva por título “Digo que te amo”; está dedicado “para Solveig, mi compañera” y su fecha es la de mayo de 1937:

CON un amor que no alcanzan las negaciones inauditas de las maneras  
ni las impotentes paredes estranguladas del segundo  
ni las vértebras ni lo inorgánico mismo  
que no alcanzan los cauces  
ni los cauces de los cauces [5]

Con un amor claramente fijo en el espacio  
limpiamente desnudo en la luna  
acuáticamente puro

Digo que te amo  
—oh rumor sin espanto [10]  
y discurrir líquido del viento—  
abiertos los canales del sueño  
sin párpados la alegoría castaña de tus ojos.<sup>145</sup>

Este poema, mucho más complejo y rico en imágenes poéticas que el anterior, gira alrededor de una constante en la poesía amorosa: la mirada. Las dos primeras estrofas cumplen una función morfosintáctica de complemento circunstancial de materia que ayuda a entender mejor cómo se lleva a cabo el núcleo del predicado. El objeto amor se desarrolla como una esencia inafectable en los primeros cinco versos, donde las imágenes “las negaciones inauditas de las maneras” (verso 1) y “las impotentes paredes estranguladas del segundo” (ambas imágenes nominales) consolidan fuerzas que pretenden (mas nunca logran) restar ímpetu al amor proclamado abiertamente. La segunda estrofa, aunque cumple idéntica

---

<sup>145</sup> *Ibidem.*

función morfosintáctica, se aleja de las imágenes oscuras para construir en cambio unas mucho más luminosas: un amor “claramente fijo” (verso 6), donde se explicita lo traslúcido; “limpiamente desnudo” (verso 7), que con una doble pulcritud refuerza aún más la presencia de la luz; “acuáticamente puro” (verso 8), donde la mácula de cualquier tipo de culpa o suciedad no tiene cabida.

No es sino hasta la tercera estrofa que el yo lírico profesa abiertamente su amor y buena parte del misterio sintagmático se resuelve (aunque era previsible el cauce del poema gracias el título). Las dos imágenes nominales dispuestas en los versos 10 y 11 (“rumor sin espanto” y “discurrir líquido del viento”) comparten la idea evocativa de un ser cuya apreciación gira en torno a un cuerpo y una esencia ligeros. Tanto el vocablo “rumor” como “viento” se manejan semánticamente próximos al elemento aire; el discurrir líquido, sin más, acerca de inmediato al elemento agua. Una vez más, la figura femenina se resuelve en estos dos elementos naturales con connotaciones de pureza, sin máculas.<sup>146</sup> Finalmente y como se anunció en un principio, los versos doce y trece elaboran una de las imágenes más originales de José Revueltas con respecto al motivo que propicia el desarrollo entero del poema (la mirada): “abiertos los canales del sueño/ sin párpados la alegoría castaña de tus ojos”. Es curioso cómo aquí Revueltas, al igual que en muchos otros de sus poemas y también de su obra narrativa, logra articular una imagen –en ocasiones una idea– desde elementos discursivos *negativos*: el uso constante de la preposición “sin”, del adverbio de negación “no”, entre otras varias maneras.

---

<sup>146</sup> No está de más mencionar que los elementos naturales del amor trabajados en este poema son los mismos que Revueltas utilizó en “A Solveig”: con esta consecución puede prefigurarse que el Revueltas joven relacionaba agua y aire con elementos puros y, debido a esto mismo, los ponderaba materiales dignos de representar determinados sentimientos y experiencias. Conforme el duranguense avanza en su creación poética se tendrá constancia de que tal uso cambia y tanto mar como aire se vuelven referentes básicos de una visión mucho más oscura del mundo.

El quinto poema inédito, “[Escala verde]”, sólo muestra una cláusula en donde podría darse un rastreo del tema amoroso-puro, aunque las breves palabras que la conforman y el cotexto que más bien se decanta por la exaltación de un árbol de aguacate, vuelve engañoso el tono del poema. Dicen los versos correspondientes:

Bajo el platanar el cafeto,  
bajo el cafeto mi amor,  
¡ay! desnuda en el agua, [20]  
en el agua quebrada  
mi amor.<sup>147</sup>

La imagen, en apariencia sencilla, se compone de cuatro niveles de superposición espacial. En lo más alto tenemos el platanar y, por debajo de éste, el cafeto. Ambos árboles producen sus respectivos frutos (unas bayas rojas en cuyo interior yace la semilla del café y los plátanos) con lo que su presencia constituye un signo claro de abundancia. Al seguir la dinámica en descenso, el lector se halla ante un gran volumen de agua, en forma de río. Este elemento cumple la función de engrosar la constelación de la tierra y sus habitantes inmóviles, asentando aún más la visión fértil del paisaje, cuyo crisol, sin duda alguna, es la figura femenina, desnuda –y por lo que ha podido apreciarse en los poemas escritos durante ese mismo año, pura, inmaculada–, no se sabe si sumergida “en el agua” o reflejada en ella. De cualquier modo, la superposición de la mujer, el agua, el cafeto y el platanar crea un entramado sumamente rico, concordante y esférico de la esencia femenina por medio de la mirada amorosa.

Se comentó al inicio del apartado que “Omega”, excluido de *El propósito ciego* por motivos no del todo convincentes, era el otro texto revueltiano que brindaba una visión

---

<sup>147</sup> *Ibidem.*

relativamente pura del amor por medio de sus imágenes. Esa valoración, hay que decirlo, resulta parcial: las imágenes que allí se alojan brindan la posibilidad de una lectura amorosa, aunque no del todo ajena a elementos sexuales; más bien, no se trata de una sexualidad por completo asumida y explícita, como sí ocurre en el resto de los poemas que más adelante se trabajarán. De ahí la ponderación que termina por dejar “Omega” en este apartado.

Antes de proseguir, debe señalarse que “Omega” fue escrito como un largo apunte (según palabras de José Manuel Mateo),<sup>148</sup> es decir, en sentido estricto no es ni poema ni prosa poética, pero al no ser ninguna toma la libertad de escribirse bajo ambas formas. Por ello su continuidad discursiva a ratos no logra avanzar en tanto ideas completas y delimitadas que puedan considerarse cláusulas, por lo que eventualmente pareciera exigir la transcripción completa del texto para después, acaso, comentarlo. Dado el mecanismo expositivo utilizado hasta el momento se intentará ofrecer posibles cláusulas, aunque, como ya fue advertido, la naturaleza misma del texto vuelve difícil su delimitación en este sentido.

Las primeras imágenes discernibles cumplen la función de caracterizar poéticamente a la mujer amada con construcciones que apuestan por la medida en lugar de largas concatenaciones de imágenes particulares:

Ella tenía una presencia suave y exacta.<sup>149</sup>

Y:

---

<sup>148</sup> “En el «Diario de Cuba», incluido en *Las evocaciones requeridas*, aparece un poema como parte de un largo apunte titulado «Omega»; sin duda fue escrito para la joven de quien Revueltas quedó enamorado entonces”. (José Revueltas, *El propósito ciego*, pp. 21 y 22.) Con estas palabras no queda claro si el poema que Mateo ve como factible de ser agregado posteriormente a *El propósito ciego* es el fragmento escrito en verso o la totalidad (el “largo apunte” donde se incluye la prosa poética y el poema). Aquí se tomará en cuenta la totalidad del texto para el análisis.

<sup>149</sup> José Revueltas, *Las evocaciones requeridas*, p. 127.



Entonces florecía y una sonrisa casi humana llegaba desde lo más profundo, y desde lo más lejano, a su rostro.<sup>150</sup>

En el primer fragmento se percibe cómo la presencia femenina adquiere matices táctiles a los ojos por medio de una sinestesia y, debido al adjetivo “exacta”, se da a entender una justa medida de atracción en quien la describe, más cerca de la sobriedad que del delirio amoroso. El segundo fragmento continúa esa recepción apacible y dota de naturaleza a la mujer al instaurar una analogía entre ella (su sonrisa) y una flor (en el acto de su florecimiento).<sup>151</sup>

Al avanzar con la lectura tales imágenes iniciales se pierden y en su lugar asoman algunas donde la visión de la figura femenina comienza a tornarse un poco más complicada, como si su configuración dejase de lado las representaciones directas y sobrias para dar cabida a largos sintagmas de yuxtaposición imaginística:

Era cuando, en cierto sentido, se disponía a existir, con tal de que no irrumpieran en su terrible alcoba, donde ella, sola, increíble, impura, de vez en cuando comenzaba, en alguna forma, a ser. Tarea submarina, onírica, en que había que considerar todos los materiales: un brazo, el seno, aquella axila derribada, un labio sin sentido.<sup>152</sup>

En este pasaje la transparencia amorosa hasta el momento vista en los poemas inéditos esquiva la relación entre las imágenes y no alcanza a levantar enteramente su bandera. Aún somos capaces de percibir en las palabras un sentido de atracción, de hipnotismo que por momentos se enfrenta a una pared que no impide a la voz seguir su marcha. La “terrible

---

<sup>150</sup> *Ibidem*, pp. 127 y 128.

<sup>151</sup> Las flores son en realidad brotes reproductores de las plantas. El seguimiento de la imagen desde esta perspectiva adquiere características que empujan a una interpretación sexual pero, al ser la flor un elemento tan socorrido en el imaginario poético, ha disminuido parcialmente ese atributo reproductivo en favor de una apreciación más bien estética.

<sup>152</sup> *Ibidem*, p. 128.

alcoba” es el primer indicio: el espacio destinado al encuentro amoroso está caracterizado por algún tipo de terror velado. El *ser* de ella, el ella *siendo* se transforma en “tarea submarina, onírica”, acaso por imposible o por formularse como algo solamente alcanzable en sueños. La última serie de vocablos cierra la cláusula y brinda concreción corporal a la figura femenina. La “axila derribada” indica la posición horizontal del cuerpo: ella parece estar tendida sobre su cama y él, ajeno, la observa con una ritualidad avasallante.<sup>153</sup>

La narración sigue, idéntico espacio, idéntica situación:

un seno podía ser el mar, un ojo podía perderse de estar destinado a ver, una caída podía ser un suspiro, una raíz, voz. También [ella] era la noche; era de una nocturnidad apacible y llena de sueño<sup>154</sup>

En ninguna de las cuatro imágenes que forman la primera mitad del fragmento la voz enunciante logra asumir el intercambio de atributos entre las partes que forman las comparaciones; ello denota, al menos desde un análisis discursivo, dubitación, inseguridad de lo apreciado.

La imagen del seno como un mar se esclarece en unión con la naturaleza. Una vez más, la mujer y el elemento agua forman en Revueltas parte de un mismo imaginario; no obstante, el referente puro se ha perdido y en su lugar hallamos duda, misterio. El ojo que sostiene la posibilidad de no ver deviene oposición trágica (tal vez se trata de una metáfora en primera persona si se considera el contenido de la cláusula previa). La caída como suspiro guarda estrecha relación con el clímax del tacto íntimo. La voz como raíz se explica de mejor

---

<sup>153</sup> Una lectura sugerida también por la unión de las imágenes (sobre todo las de índole corporal) opera en un sentido más bien onanista donde la mujer, acostada, el seno y el *labio* descubierto, el brazo realizando una tarea submarina, húmeda, llena de onirismo e imaginación; dan lugar a ese acto de soledad e impureza gestado en la habitación que no busca ser interrumpida, y que a su vez le otorga a ella un cierto sentido, una forma muy íntima de ser.

<sup>154</sup> *Idem.*

manera si recordamos la importancia que se le otorga en el apartado de olvido y ausencia: es por medio de ella que se intenta establecer un fuerte lazo entre las personas, aun si los cuerpos no se hallan presentes en el mismo espacio; la voz, para Revueltas, claramente deviene intento de perpetuidad de la memoria. El último tramo del pasaje decrece el aparente estado de inminencia sexual con la “nocturnidad apacible”, espacio donde, además de la intimidad, se duerme, se descansa. Con tal mitigación, el remanso amoroso vuelve a permear sobre las cosas y lo único que resta es, una vez más, regresar a la contemplación de la amada.

El quiebre formal de “Omega” ocurre justo después del pasaje recién comentado; el verso asume la forma discursiva y llena lo que resta de las páginas:

Triste y hermosa bajo la lluvia  
que pertinaz caía, quiso el destino  
que te encontrara  
aquella mañana fría.

No sé qué ensueño  
vi retratado en tus negras pupilas  
que fueron dos abismos  
plagados de hipnotismos  
para mi corazón.

Tuya fue desde entonces mi alma,  
tu alma desde ese entonces fue mía.  
Y ahora sé que era más frío  
tu corazón que aquella mañana cruel  
en que te di mi amor.<sup>155</sup>

---

<sup>155</sup> *Idem*. Resulta muy extraño que para la fecha en que supuestamente fue escrito el poema (1961) Revueltas procure algún tipo de metro y rima. Los únicos intentos fehacientes de tal empresa son “Nuestra manzana del padre Adán”, “Redención de la ausencia” y “Safo y Adonis”, escritos muchas décadas antes. Es decir, el fragmento de “Omega”, que formalmente utiliza rima y metro, deviene al instante un contrapunto significativo con respecto a la evolución escritural del autor.

No hay mucho qué rescatar de los versos. El adverbio “pertinaz” aplicado a la lluvia ofrece un poco de vitalidad a la imagen, aunque de manera básica. De igual modo la comparación de los ojos con dos abismos resulta común y por tanto no ostenta brillo alguno. La frialdad del corazón merece la misma sentencia. Tan sólo acaso la “mañana cruel”, por moverse dentro de la misma esfera que la “alcoba terrible” podría resultar digna de elogio al permitir, de alguna manera, que la actitud y los actos de la amada transfiguren un preciso momento del día en algo con voluntad propia, maligna y destructiva.

El examen imaginístico de tres poemas inéditos y “Omega” revela una faceta poco frecuente en la obra de Revueltas: la proyección (la idea, tal vez hasta el deseo) de un amor sostenido en lo más nobles y transparentes sentimientos. En ellos, la figura femenina se hermana a los elementos naturales, casi siempre de manera armoniosa y cálida. La contemplación, por parte del yo lírico, y la mirada por parte de la amada, igualmente devienen elementos compositivos básicos en la concepción amorosa de José Revueltas.

### **3.3.2 Deseo**

Más breve todavía que la categoría del amor puro, la del deseo –en ese segundo grado de intensidad amorosa que procura la unión física de los cuerpos y no sólo la contemplación pasiva– encuentra correspondencias en apenas dos poemas del corpus disponible: “Nocturno de la noche” y “Safo y Adonis”.

“Nocturno de la noche”, se había comentado con anterioridad, inicia casi todas sus estrofas con el uso sistemático (anafórico) de la preposición “cuando”, recurso que, en este caso, define a la vez tanto un tiempo como un espacio determinados: la noche y la ciudad,

elementos que por aquellos años cobraron un valor estético carísimo en otras obras de la literatura mexicana:<sup>156</sup>

Cuando los números Palmer del mediocre joven meritorio [6]  
son un feroz y enloquecidamente acariciado anhelo de abrazarse por  
sorpresa  
a la Amparito o a la Chole  
en un mentido vuelco aéreo del Luna Park (p. 38).<sup>157</sup>

A diferencia de lo ocurrido en el apartado “Ausencia y olvido” donde la voz enunciaba una imposibilidad plena en torno al tacto de la figura femenina, en estos versos esa distancia se acorta gracias al fuerte impulso por alcanzar la carne. Tal deseo se evidencia en la imagen de los versos siete y ocho: “un feroz y enloquecidamente acariciado anhelo de abrazarse por sorpresa/ a la Amparito o a la Chole...”. La construcción es maravillosa por dos motivos: evidencia el frenesí de un pensamiento que sólo busca la conjunción de los cuerpos y, desde un análisis estilístico, la cadena sintagmática forma una larga imagen nominal donde el adverbio adquiere cualidades gramaticales adjetivas; este acertado uso engrosa la ya robusta imagen y la corona como una de las mejor logradas hasta este punto del análisis. Así, el anhelo expresado en la cláusula se espesa hasta proporcionarle a la voz poética un sustituto del tacto: un feroz, casi animal impulso de usar brazos y dedos para alcanzar su cometido.

---

<sup>156</sup> “Nocturno de la noche” está fechado en octubre de 1937. Dado el desarrollo temático y estilístico del poema (junto a “Discurso de un joven frente al cielo” y “Canto irrevocable”, aunque estos en menor medida) y del epígrafe que reza: “Para Efraín Huerta”, los lazos que se tienden con el poemario principal del guanajuatense, *Los hombres del alba*, publicado en 1944, proliferan en tanto tema y tipo de imágenes poéticas utilizadas en ambos casos.

<sup>157</sup> El efecto de incompletitud que se genera en el corte abrupto del último verso precisamente es la pauta que hace posible la delimitación eficaz de la cláusula: en este poema cada una de ellas se maneja de la misma forma (inicio de preposición “cuando” + desarrollo de la estrofa + cierre abrupto a modo de sentencia).

El otro poema donde se desdobra una lectura del deseo es “Safo y Adonis”. Al leer la cláusula, pareciera inevitable que alguna imagen, tarde o temprano, arribara al puerto de las bocas:

mi epidermis sonámbula, tan suya,  
donde buscábamos en las tinieblas  
ese cóncavo beso de los dientes,  
al otro lado (p. 75).

La piel, que metonímicamente involucra al cuerpo entero, insiste en aparecer durante la unión del yo lírico con la entidad deseada; el adjetivo “sonámbula” sólo puede hacer pensar en un desvelo a altas horas de la noche debido a tal encuentro. Una vez más, frente a tal escenario el sentido táctil se enarbola debido a las tinieblas nocturnas: la vista se desploma y el tacto intensifica sus músculos, acaso hasta convertir las manos en ojos y el cuerpo del otro en luz. El adjetivo “cóncavo” endilgado al beso, en este caso, no crea un vacío descomunal como en previas ocasiones de su uso; su función es la de brindar una forma más precisa, casi anatómica, al espacio creado por la conjunción de los dientes, que también cumplen una función metonímica con respecto a la boca.

En una escala progresiva de intensidad, este segundo apartado (“Deseo”), aunque breve, resulta indispensable como intermediario para alcanzar el último estadio del Eros: la pura imaginaria sexual, donde Revueltas ofrece un estilo único que termina por caracterizarlo y con el cual entabla una correspondencia directa con alguno de los más logrados pasajes de su narrativa, aquellos donde la tensión verbal alcanza límites de verdadera creación poética, sobre todo en lo que respecta al germen de personajes.

### 3.3.3 Eros sexual

“Nocturno de la noche”, ya fue mencionado, opera como intertexto obligatorio de *Los hombres del alba* por su visión decadente de la sociedad y por el foco discursivo que se concentra, sobre todo, en los seres marginados que habitan el espacio intermedio e indefinido del alba. El espacio-tiempo de la noche, para Revueltas, funciona de idéntica manera: un desfile de rostros, cuerpos y situaciones límite, extremados por condiciones de vida que caen en la miseria abismal de los sin nombre. Los versos siguientes apuntalan sólo una de tantas situaciones:

cuando las prostitutas ofrecen su seco y taciturno sexo a los inspectores [10]  
o a las escalofriantes agujas de los que le ponen Roberto o Gustavo (p. 39).

La situación base es sencilla: una mujer que labora en el sexoservicio se halla virtualmente imposibilitada para cumplir con su trabajo. La vagina, debido a su capacidad natural de lubricación, es dable a relacionarse en poesía con entidades acuáticas, marinas o sencillamente lexemas afines al agua. Sin embargo, el que en estos versos se encuentre caracterizada como algo “seco” (10) provoca una lectura opuesta de la que se esperaría atendiendo a las pautas naturales.<sup>158</sup> Así, se vuelve patente una realidad abrumadora: la prostituta seca –ya por vejez o por estar muy cansada de su oficio, no excitada – sigue laborando debido a la necesidad de subsistir. El segundo adjetivo que se le endilga, “taciturno” (10), no hace más que rematar esa angustia y aumentar la resignación de la mujer que yace esperando ser penetrada. La imagen de las “escalofriantes agujas” (11) complementa dicho

---

<sup>158</sup> La sequedad de lo húmedo en esta imagen no cristaliza en oxímoron por no tratarse de objetos y cualidades directamente contrapuestos.

sentimiento; sin duda la metáfora, aunque dicha por el hablante poético, se articula también desde los ojos de la mujer que observa transcurrir la escena de su cuerpo.

La siguiente cláusula del poema “Nocturno de la noche” es la que tal vez cohesiona más exitosamente en todo *El propósito ciego* una larga cadena de imágenes sexuales.<sup>159</sup> Eduardo Martín del Campo considera que éste es el punto inflexivo del poema, ya que la larga serie anafórica “cuando” se rompe con la preposición “entonces”, como si se tratara de una suerte de respuesta no buscada, espontánea.<sup>160</sup>

entonces oigo torrentes furiosos de semen que corre por las calles  
como entre caños de sombras y de injurias:

semen impuro y vicioso de horrendos señoritos,  
destilado en las esquinas oscuras, en los pasillos de los cines [30]  
y en los mingitorios.

Semen con la decrepitud alucinante del ojo que mira por la cerradura  
en el cuarto del hotel donde la joven pareja se ha sepultado para siempre.

---

<sup>159</sup> Existe una serie de interesantes ideas en torno a la concatenación de las imágenes poéticas. C. Day Lewis, por ejemplo, piensa que “within the poem the images should be linked by some internal necessity stronger than the mere tendency of words to congregate in patterns” (C. Day Lewis, *op. cit.*, p. 25). Según su razonamiento, un hilo conductor debe atravesar todas las imágenes para darles un mayor sentido como unidad que como palabras dispersas, unidas meramente por el pertenecer al mismo sintagma. Al profundizar en su idea nos percatamos de que, en efecto, las imágenes poéticas crean vasos comunicantes entre sí para formar una especie de sintaxis de la imagen que supera inclusive los límites de la cláusula. La sintaxis de la imagen une las imágenes poéticas en su nivel mínimo (particulares) con el fin de establecer una gigante red de correspondencias entre ellas. Por ejemplo, si la primera imagen de algún poema fuera “gallo de fuego” y tuviéramos como opciones de continuación las imágenes “fénix de agua” y “puerta tenebrosa”, la teoría de la sintaxis nos empujaría (por posibles conexiones de sentido) a elegir la primera por sobre la segunda: ambos sustantivos primarios son aves, ambos sustantivos determinativos se hallan dentro de los cuatro elementos naturales básicos: la oposición, el complemento y el sentido potencial es más fuerte entre ellas que a si tuviera lugar con la otra imagen poética. Ahora bien, en el periodo de vanguardia sabemos que hubo grupos que precisamente fueron en contra de esta manera natural de establecer conexiones con el lenguaje; los dadaístas y nadaístas encabezan los más subversivos intentos de ello. Los surrealistas, por su parte, no abogaron por un seguimiento inconexo de imágenes (aunque sí por la escritura automática, con su carga onírica y, por lo tanto, “desorganizada”); a ellos lo que les importaba era no la congruencia semántica sino “la centella” (según sus palabras): aquella imagen que por sí misma posea un brillo maravilloso. Si las imágenes que se sucedían formaban parte de una sintaxis lógica, estaba bien, mas el objetivo era crear relaciones fulgurantes entre las imágenes, no relaciones justas. Sin embargo, la vanguardia ocupó un mínimo espacio en la historia del arte y la poesía, y con base en ello puede decirse que sus presupuestos compositivos en torno a la imagen poética en tanto sintaxis no aplican para la mayor parte de los poemas que históricamente han existido.

<sup>160</sup> Cf. Eduardo Martín del Campo, *op. cit.*



A lo largo de las cuatro estrofas el semen propicia una gravedad solar en torno suyo. En el verso 27 su violencia es tal que en una hipérbole magnánima el poco líquido que pudiera llegar a eyacularse se transforma en enormes cantidades que fluyen sin control, furiosamente como si cargaran con el enojo del (o los) hombre(s) que lo expulsara(n). El oído, en una intensificación causada por la poca luz, da cuenta antes que la vista de ese enorme flujo, como si se tratara de un grito igualmente prolongado. En vez de terminar dentro de un cuerpo femenino, el semen queda disperso en las calles, en los cines y en los mingitorios (lugares públicos todos: no pertenecen a nadie en específico), donde por ningún motivo puede cumplir su función natural reproductiva (verso 30). Es decir, la eyaculación ocurre no por deseo de perpetuar la vida, sino por el puro placer de experimentar la pequeña muerte.

Los adjetivos se siguen acumulando a lo largo de la cláusula: “impuro”, “maldito”, “vicioso” (29, 34). Incluso los hombres se llevan el mote de “horrendos señoritos” (verso 29), quizá porque “señorito” no alcanza para el poeta la categoría de hombre: puede referirse a *juniors*, jóvenes que tienen dinero para pagar algún servicio sexual. “Señorito”, además, está más próximo a “señorita”, vocablo que en esa época entrañaba también la idea de virginidad.

Es muy probable que la imagen más elaborada sea la de la penúltima estrofa: esa “decrepitud alucinante” (verso 32) se opone al semen como sustancia extremadamente nueva, recién creada, cuya función es, precisamente, fecundar un óvulo para dar vida a un nuevo ser humano. La analogía seminal con respecto al ojo (verso 32) se cumple por relación cromática (ambos son blancos) y al mismo tiempo la representación de alguien que espía a través de la cerradura de una puerta a una joven pareja que, envueltos en el abrazo sexual, se han sepultado para siempre (verso 33), evoca parcialmente la historia de Susana y los viejos.

Mijail Lamas, poeta y ensayista mexicano contemporáneo, escribió algunas nociones generales de divulgación y dos o tres ideas que vale la pena trabajar sobre *El propósito ciego*.

De entre ellas rescato la siguiente:

Sus poemas [de José Revueltas] son búsquedas en las que el sujeto de la enunciación lírica no se conforma con las figuras luminosas o los tropos dóciles, hay en estos poemas una liberación de la imagen violenta y una adjetivación que enarbola matices poco frecuentes en la poesía mexicana de los años treinta.<sup>161</sup>

La frase que cierra esta cita, al menos en tanto hipótesis, motiva una investigación seria que arroje luces sobre el asunto. Mijail Lamas dice que hay en los poemas de *El propósito ciego* una liberación de la imagen violenta. El orden sintagmático que utiliza deja abiertas dos lecturas: a) la liberación es la violenta o b) la imagen es la violenta. La segunda opción parece la adecuada ya que dicha característica persigue a Revueltas desde su narrativa y le otorga, a la distancia –aunque no profundamente por su verdadera vocación prosística y poco trabajo poético– un sello individual en el amplio espectro de la poesía mexicana del siglo XX.

Para finalizar este apartado y dar cierre a la primera parte del capítulo correspondiente a Eros en sus tres distintas gradaciones, veamos la cláusula encontrada en el poema “La caída”:

Los gusanos de las sábanas            [41]  
ejercen rumores  
atroces y dulces  
con cabellos radiantes (pp. 80 y 81).

---

<sup>161</sup> Mijail Lamas, “Rebeldía y revelación: la poesía de José Revueltas”, en *Círculo de poesía*, 2018, en: <https://circulodepoesia.com/2014/11/rebeldia-y-revelacion-la-poesia-de-jose-revueltas/> (fecha de consulta: 20/11/2018)

Recién empapados del bajo y limítrofe mundo en “Nocturno de la noche” no sorprenderá ver en estos cuatro versos una reconfiguración magnífica de varios espermatozoides nadando en semen y vertidos sobre la cama luego del acto sexual. Los rumores “atrocés y dulces” (verso 42) dan la noción de ser gritos prehistóricamente prematuros de bebés aún no nacidos; los “cabellos radiantes” (verso 44) atienden a sus minúsculas colas en movimiento; un movimiento que, está de más decirlo, no concretará su búsqueda de fecundación, conduciéndolo directo hacia la muerte.

Eros, ya fue dicho al inicio del capítulo, construye y unifica; Tánatos destruye y separa. En retrospectiva pareciera que los poemas de *El propósito ciego* se inclinan con mucha más facilidad (inclusive vistos en el apartado correspondiente a Eros) hacia la pulsión de la muerte; no obstante, Tánatos gobierna sus propios reinos. Por muy invasiva que pueda verse su presencia en algunas imágenes propiamente eróticas, debemos recordar que ambas pulsiones luchan de continuo a lo largo de toda la vida del ser humano: es sólo natural que esa misma lucha se refleje parcialmente en aquellas imágenes que la engendran. Se ha tenido cuidado al elegir las cláusulas aquí examinadas para no incurrir en errores de contradicción (o poca delimitación) temática: cuando llegemos al apartado exclusivo en donde se observa la influencia de Eros y Tánatos operando al mismo nivel quizá pueda distinguirse mejor la diferencia.

### 3.3.4 Destrucción

La segunda mitad de este apartado corresponde al análisis general de los temas gestados en el dominio de Tánatos. Debe recordarse que Tánatos, a diferencia de Eros, destruye y separa, y su fin último es concretar la perfecta oposición del instinto vital y de supervivencia con el de la destrucción y la muerte. Algunos investigadores, sin embargo, apuntan que el impulso destructivo del ser humano puede no llegar a considerarse parte de la composición tanática debido a que el dios en realidad no incitaba a los seres humanos a la violencia, sino que los seducía para que, por sí mismos, abandonasen el deseo de vivir y se arrastraran a las aguas del suicidio. Sin embargo, la destrucción, sobre todo la de uno mismo, conlleva un deseo latente de muerte. Además, en la dialéctica entre Eros y Tánatos la destrucción también se opone a la libido ya que ésta incita el deseo sexual cuyo fin primero es la gestación de la vida; la destrucción, por su parte, vuelve inservibles las cosas, las separa e intenta regresar a su estado primigenio: el caos.

En el poemario de Revueltas podemos encontrar dos cláusulas relativas al tema que ahora nos ocupa; la primera aparece en “La cosecha”:

Lloras y tus lágrimas caen como torres derribadas  
una a una en Guernica, en Teruel,  
en el bajío de mi patria donde diariamente  
un campesino cae o un maestro queda ciego. [15]

Como tu llanto por la nieve sangrienta de  
Smolensk,  
como en cada joven sin labios caído sobre el hemisferio (pp. 53 y 54).

La efectividad de las imágenes gestadas en esta estrofa quizá radica en su fuerza emotiva y empática, y no en una complejidad técnica, retórica. El poema, hay que recordarlo,

es un lamento por la madre fallecida: cada una de las estrofas trae a colación una memoria, evocada ya en pasado o en presente (con esto último el efecto que se pretende es una mayor proximidad temporal y por tanto empática), que en conjunto crean una suerte de estampa emotiva, dolorosa.

La visión de lágrimas como torres que caen a su ruina (verso 12) genera una sensación doblemente trágica debido al simbolismo de cada sustantivo: la lágrima se relaciona primordialmente con el dolor;<sup>162</sup> la torre, que ha sido considerada en muchas tradiciones como una entidad ascensional, de unión entre tierra y cielo, de solidez íntegra,<sup>163</sup> al verse derrumbada niega todo sentido que se le ha otorgado. El cotexto sitúa dichas lágrimas como torres caídas en Guernica y Teruel, ambas ciudades devastadas durante la Guerra Civil española, lo que les aporta semas que de otro modo no fueran transferibles y sin los cuales la imagen resultaría menos eficiente. Los versos catorce y quince redondean el sentimiento de los dos primeros con la mención de una patria chica y la vida de sus habitantes que diariamente tiende al lugar sin límites de la miseria.

La última estrofa básicamente alarga la dinámica de aquella que antecede: el referente a la guerra se repite y las lágrimas en esta ocasión no se limitan a una analogía con estructuras arquitectónicas, más bien se establece con cifras humanas, con ciudades enteras que metonímicamente hacen pensar en cada uno de los individuos que las conforman.

En “[Cuando nace el aire...]” sólo una cláusula apremia el tema de la destrucción, curiosamente también mediante una dinámica del derrumbe. Visto en retrospectiva, pareciera como si esta cláusula y la anterior se hermanaran por medio del mismo eslabón repetitivo:

---

<sup>162</sup> Cf. Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 625.

<sup>163</sup> Cf. Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1992, pp. 445 y 446.

Cuando nace el aire derrumba ciertas cosas,  
algunos océanos,  
luego la cabeza de la amada,  
entrañable y sin sitio (p. 83).

Lo interesante del presente conjunto es que “lo derrumbable” no deviene propiamente edificación, ciudad o cuerpo (la cabeza no es sinónimo de la integridad que la sostiene), más bien objetos cuya estructura y materia no permiten de manera natural un desmoronamiento. El verbo entonces no opera ya en un solo sentido: como aquello sobre lo que recae no posee cualidades naturales para sustentar la totalidad verbal, la materia de cada objeto directo debe ceder un poco para que la acción resulte poéticamente posible. Los océanos se secan hasta volver piedra sus aguas, la cabeza de la amada tal vez haga lo mismo con su sangre. En suma, la imagen del derrumbe en la poesía de Revueltas, aunque encuentre pocas cristalizaciones, constituye uno de los puntos nodales al hablar desde la perspectiva de lo tanático.

### **3.3.5 Muerte**

La muerte ostenta un sinfín de manifestaciones que poseen a su vez distintos grados de intensidad, grados que permiten valorarlas en función de lecturas determinadas de antemano. Para los fines del presente acápite, se considerará que el tema “muerte” engloba todas aquellas expresiones en donde se aprecie una seducción suicida, una intención o concreción de asesinato o cualquier otra manifestación que, en efecto, concluya con el deceso del ser o cosa evocado en las imágenes.

Una vez más, deben traerse a colación los poemas inéditos de Revueltas. Aunque el texto que aquí será sometido a examen no tiene título y, más importante aún, tampoco

presenta fecha ni lugar de escritura, nos atrevemos a inferir los años en que fue compuesto (finales de la década de los años treinta) debido al uso de los recursos retóricos, muy similar al de los otros poemas inéditos revisados a lo largo de esta investigación. Suponiendo que tal hipótesis es correcta, éste sería el primer poema revueltiano, desde una perspectiva cronológica, en tratar el tema de la muerte:

SI los fusiles los fusiles los fusiles  
perforaron las montañas  
y una estrella una estrella una estrella  
la dejaron en la punta  
y la bañaron de mañana. [5]

PIES desnudos en Perm  
uñas heladas en Tzaritzin  
dientes en Perm  
cabellos locos en Tzaritzin  
y soldados [10]  
y soldados  
con el pecho abierto  
y la carne roja  
y la carne blanca  
y la carne grave [15]  
y la carne tierna  
y la carne breve  
y la carne buena  
lenta  
en las púas [20]  
de los [alambres]  
en Tzaritzin  
en Perm.

Si los fusiles si los fusiles los fusiles  
en Odesa [25]

Si los fusiles si los fusiles los fusiles  
allá  
dejaron estrellas  
y tractores  
y muchachas [30]  
y puños alegres  
lavados de mañana

o kirguises	
o usbeks	
o kalmukos	[35]
o kilómetros	
o dinamos	
que gritan	
gritan	
gritan	[40]
sienten <sup>164</sup>	

Como otro síntoma de pertenecer a las primeras creaciones del duranguense, este discurso poético se trasluce como materia transparente debido a que sus imágenes no presentan mayor dificultad técnica e interpretativa. El paisaje bélico de la Rusia comunista se hace notar con los nombres de Perm y Tzaritzin; de igual modo, los distintos grupos étnicos enumerados en la última estrofa (versos 33-37) ubican espacialmente el discurso. No obstante, como se señaló en el apartado “La imagen poética como entidad autónoma”, la imagen poética no pertenece a ningún espacio y tiempo: trasciende su propia escritura y busca echar raíces en todas las épocas, en todos los distintos escenarios imaginables por el hombre. Así, el uso hiperbólico de los fusiles que perforan montañas (versos 1 y 2) y dejan estrellas en lugar de boquetes (versos 3 y 4; 26-28) configura en realidad las únicas imágenes poéticas donde tiene cabida un intercambio de atributos y por lo mismo son capaces de trascender la propia temporalidad del texto.

Otro poema, “La caída”, inaugura un distinto circuito de imágenes que concentran su efecto estilístico en el uso constante del color negro y de la ausencia de luz para sugerir simbólicamente la presencia inmediata o venidera de la muerte:

La caída comienza  
cada vez que un sollozo

---

<sup>164</sup> Antonio Cajero Vázquez, “Páginas devueltas: poemas desconocidos de José Revueltas”, en prensa.



se rompe  
 o deja que se desgarre  
 la habitación [5]  
 donde ella estaba  
 al salir  
 vestida de negro  
 por la muerte de la luz  
 que no respiró nunca [10]  
 de insomnio y pánico  
 y cuyos párpados  
 ahora conduce  
 por las calles  
 roncadas y sombrías (p. 79).<sup>165</sup> [15]

La cláusula, y también el resto del poema, desarrolla una elaborada prosopopeya (prácticamente una personificación) de la muerte que en este discurso se asume como un ser abstracto que lleva por nombre “la caída”.<sup>166</sup> *La caída* (la muerte) es quien viste de negro en actitud de luto por el funeral de la luz (que ha fallecido víctima de no dormir y del delirio al tener que alumbrar largamente y durante quién sabe cuántas noches los cuartos donde diversas parejas mantienen relaciones sexuales);<sup>167</sup> luego se marcha, sale de donde quiera que haya estado escondida y deambula por las calles sombrías y carentes de sonido. Continúa el poema:

con menos sangre  
 que ayer que mañana  
 degollados  
 con los ojos  
 filosos de sueño [55]  
 cansados sin nadie  
 pues la luna

<sup>165</sup> Cabe señalar que la caída es quizá el poema revueltiano de más difícil interpretación: su nula puntuación, acompañada de la inexistencia de estrofas y de versos sumamente cortos complica en gran medida su lectura.

<sup>166</sup> No resulta disparatado pensar que *La caída* puede también referir, en mayor o menor medida, a la muerte simbólica de la humanidad tras la expulsión de Adán y Eva del paraíso. De ser este el caso, resultaría sumamente curioso el uso que Revueltas hace de tal motivo al personificarlo y darle seguimiento mientras ésta deambula por la ciudad y observa la miseria generalizada de la noche.

<sup>167</sup> Hay que recordar que de este mismo poema es la imagen de los “gusanos de las sábanas”, que refería al semen vertido sobre la cama luego del acto sexual.

era negra ese día  
de primavera (p. 81).

Los “ojos filosos de sueño” (versos 53 y 54) constituye una imagen certera. Según los relatos mitológicos, Tánatos tenía un hermano, Hipnos, dios del sueño (ambos hijos de Érebo, dios de las tinieblas, y de Nicté, diosa la noche).<sup>168</sup> La relación entre ambos resulta tan estrecha como su propia hermandad lo sugiere: el acto de dormir desde tiempos antiguos ha sido visto como antesala de la muerte o, por lo menos, como un estado más próximo a ésta que a la vida, ya por la quietud del cuerpo, ya por el reposo aletargado que practica la inmovilidad eterna de los huesos. El trastocamiento cromático de la luna señalado en los versos 56 y 57 opera, al igual que hizo la ausencia de luz en la cláusula anterior, en un sentido mortuorio. Basta recordar que Cirlot apunta en su *Diccionario de símbolos* que la luna contribuye por su influjo a la maduración de las plantas y al crecimiento de los animales.<sup>169</sup> Si con base en esto se considera que el cambio cromático del satélite ocurre en un día de primavera, época del año por antonomasia relacionada a la reproducción de animales y plantas, el color negro no puede más que augurar desdichas en lo que a reproducción, fertilidad y nacimiento se refiere.

La última imagen poética donde el negro adquiere una importancia sustancial que trasciende la mera descripción física se encuentra en el poema “[Llegarán un día...]”:

¡Cuándo llegarán!  
Es posible que sólo sean negros barcos asesinos,  
sombras del mal.  
Pero esperamos. [10]  
Sólo estamos desnudos: eso es todo (p. 95).

---

<sup>168</sup> Cf. René Martín, *Diccionario Espasa de mitología griega y romana*, Espasa, Madrid, 1992, p. 405.

<sup>169</sup> Cf. Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 154. Para revisar todo lo referente a la cruz y la crucifixión ver p. 283.

Esta cláusula en realidad constituye el cierre del poema; en el inicio, supuestamente diversas naves bajan del paraíso para salvar a los hombres buenos, aquellos merecedores del reino de los cielos. No obstante, y como puede comprobarse, de súbito esas naves, primero salvadoras, pierden todo asidero espiritual y hacen dudar a quien observa si están ahí para proteger el alma a los hombres o para condenarlos. El tono del discurso, entonces, es el de alguien que presencia el día del juicio final y se pregunta por su propio devenir. “Negros barcos asesinos” (verso 8) y “sombras del mal” (verso 9) basan su efecto estético en el matiz negro que se les adjudica; a ello se le suma luego el valor semántico de adjetivos y sustantivos determinativos, lo cual da como resultado final dos imágenes poéticas sobrias.

El segundo tipo de cláusula que se reitera en tanto imagen poética próxima al tema de la muerte es aquella donde, más allá del agente que pretende la acción, existe un propósito fijo de asesinato:

cuando la rubia insidia de la Western Union grita con las pipas  
de los colonos que ya no se escriba  
sino se cablegrafía,  
que ya no se sueñe [20]  
sino se asesine,  
que ya no se llore  
sino se pisoteen los vientres embarazados (p. 39).

Repetir sistemáticamente un recurso discursivo (“que ya no... sino...”) dota a este poema de un cierto timbre de reclamo. La voz, en efecto, pareciera estar denunciando a la Western Union, posible metonimia del país donde tuvo sus orígenes, Estados Unidos; la “ruba insidia” (verso 17) refuerza tal idea. Al tratarse de una empresa dedicada a las comunicaciones, la W.U. en teoría despliega un amplio ejercicio de poder sobre la gente por medio del manejo de la información. De ahí que una denuncia directa cobre un valor tan alto.

En el año de 1937 (fecha en que se escribe el poema “Nocturno de la noche”, de donde se extrae el fragmento) la W.U. se dedicaba a la comunicación vía telégrafo. El que la primera sentencia del enunciante lírico sea “que ya no se escriba/ sino se cablegráfie” (versos 18 y 19) corresponde a un tono satírico: de acceder a tal situación se estaría renunciando al derecho de escribir libremente y se sometería a la población a los modos de actuar que el imperio determinara. De la segunda sentencia, “que ya no se sueñe/ sino se asesine” (versos 20 y 21), a grandes rasgos se puede decir lo mismo, sólo que aquí el deseo de muerte ya está articulado de manera directa por parte del corporativo. La tercera, “que ya no se llore/ sino se pisoteen los vientres embarazados” (versos 22 y 23), es una de las imágenes más fuertes (en tanto originalidad y crudeza) de todo *El propósito ciego* por la idea que muestra de atentar contra una vida que todavía no conoce la realidad fuera del vientre materno.

Otras dos imágenes de muerte se gestan en el poema “[Cuando nace el aire]”:

[Vago acompañado] Por amigos ajenos; horriblemente tristes cada vez; que repiten su sombra, y se envejecen mortalmente a cada cigarrillo. Por no hablar de ciertas mujeres. Compañeras ciegas, impensantes, que nunca quisieron contemplar mis vértebras, levemente asesinadas cada día por un distinto monstruo. Por un diferente Dios (p. 84).

La hiperbolización del fragmentado peligro que conlleva fumar se resuelve en una imagen sumamente densa que descansa en la idea de que cada cigarro aproxime a alguien al umbral de su propia muerte; esta información, aunque conocida de sobra, debido a la disposición de la propia imagen produce un efecto de pesadumbre y abandono que textualmente dura sólo un instante, pero deja una profunda huella en quien la lee. El segundo momento tiene como punto de inflexión la imagen poética adverbial “levemente asesinadas”, en donde se crea una fuerte oposición entre verbo y adverbio: ¿cómo puede un asesinato, con

todo el nivel de violencia y brutalidad que el vocablo sugiere, ser leve? Sin obtener una respuesta, el sintagma trasciende y estéticamente se consolida en los altos andamios de la poesía.

De “Canto irrevocable”<sup>170</sup> proviene la siguiente cláusula:

[Yo] Que con esos ojos abiertos y sufriendo  
sé ver nuestra tierra por la sal blanqueada,  
blanqueada por la amarga leche de los senos, [25]  
cómo se apaga con los huesos.

Y cómo baja y se seca de ceniza la sed  
y se pudren las manos, y se curva el silencio (p. 43).

El sentido de la vista permea el sentido en estas dos estrofas: los ojos son los que atestiguan con dolor cómo la muerte extiende su poderío e impregna cuanto alcanza la vista. Cabe señalar la concordancia cromática y semántica de los objetos poetizados: sal, leche amarga, huesos.<sup>171</sup> La segunda estrofa maneja uno de los pocos pleonasmos del poemario: “se seca de ceniza la sed” (27). Si la sed ya implica necesariamente una necesidad imperiosa de beber agua, una sed secada por las cenizas (¿de los huesos regados por la tierra?) evidentemente resulta todavía más profunda. La curvatura del silencio (verso 28) sólo puede significar aquí una mayor presencia de la quietud inmóvil tras el enraizamiento grave y pesado de la muerte.

---

<sup>170</sup> Poema 6 del volumen, fechado en mayo de 1938.

<sup>171</sup> La sal, aunque puede tener un trasfondo simbólico que refiere a la fertilidad, a la unión y a la comunión con el universo, en este caso parece apelar a su sentido de destrucción e infertilidad: “la tierra salada significa la tierra árida, endurecida. Los romanos echaban sal sobre la tierra de las ciudades que habían arrasado, para volver el suelo estéril para siempre. [...] La tierra no es fértil porque es salada, dirá también Guillermo citando un texto de Jeremías (17,6). Todo lo salado es amargo, el agua salada es un agua de amargura y se opone al agua clara fertilizante.” (Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 907). Así la leche, que también desde una lectura simbólica representa el alimento espiritual, y los huesos, cuyo sentido más inmediato remite a lo eterno e imperecedero (*Ibidem*, pp. 574 y 631), al verse ambos vertidos sobre la tierra, hechos polvo, degradados, amargos, extienden un puente directo que los comunica con la sal, primer vocablo del sintagma, aquel que parece haber sentado un precedente de sentido y guiado los ulteriores.

El último tipo de imágenes discernibles en *El propósito ciego* con respecto al tema de la muerte son aquellas que tratan la manifestación del suicidio. En realidad, sólo dos cláusulas trabajan con esta categoría; así, se convierten en las más escasas de todo el apartado.

En la primera cláusula la voz poética asume el discurso de alguien que habla con una figura femenina, mientras evoca con el transcurrir de los versos distintas situaciones ya idas en el tiempo, situaciones que son recordadas con tristeza y con dolor:

O, mejor, en aquellos otros [instantes],  
más puros, inconcretos, [5]  
en que tú misma desposabas tu cráneo con las sombras,  
te arrodillabas ante aquella desesperada estatua  
donde te tenían prisionera, y luego, amor mío,  
de tus ojos comenzaban a salir  
las pequeñas, acariciantes gotas [10]  
de tus lágrimas absolutamente suicidas (p. 88).

El referir los instantes previos como “puros” e “inconcretos” (verso 5) da a entender que en el presente enunciativo han dejado de serlo. La latencia suicida de Tánatos en la mujer amada encuentra una bella imagen al decir de ella que desposaba su cráneo con las sombras. Pero no se trata únicamente de limitarse a murmurar “suicidio”: contraer matrimonio requiere de dos voluntades (o si no voluntades, al menos sí agentes); la figura femenina cumple con esa característica de manera natural, no así la sombra. Entonces, la belleza de la imagen estriba en que transfigura la esencia de la sombra y la vuelve una entidad casi humana, una “desesperada estatua” (verso 7), todo sin que apenas nos demos cuenta debido al excelente manejo del lenguaje. Sin embargo, hace falta señalar que tales nupcias no vuelven feliz a nadie: la estatua de sombra yace desesperada, la figura femenina llora prisionera: llora unas lágrimas que esconden acariciantes deseos de un suicidio, como acariciantes se supone son los motivos y maneras del dios Tánatos.

Resta sólo una cláusula para cerrar el apartado “Muerte”. El poema donde se encuentra lleva por título “La palabra”;<sup>172</sup> inicia con la siguiente estrofa:

Alguien, derribado, pide palabras:  
pero ya no hay; la asamblea ha terminado.  
Ha terminado él en cuanto usó de la palabra  
pues la palabra no debe usarse porque es la muerte (p. 90).

La voz, la palabra, en esta situación juega pulsos con la muerte. Para Revueltas (ya lo hemos constatado) el sonido articulado de las cuerdas vocales deviene vehículo de innumerables fines y deseos. La libertad de poder decir lo que se quiera, defendida en “Nocturno de la noche”, queda hecha añicos con la sentencia plasmada en este poema, uno de los últimos de todo el libro. Si la palabra aquí deviene muerte, todo lo que somos (pues el mundo es para nosotros gracias al lenguaje) existe ya muerto. Vivir de tal manera, ya desde el inicio, constituiría una lenta letanía de la desesperanza.

\*

El recorrido por las imágenes que hacen posible una agrupación del tipo Eros y Tánatos da fe de una producción poética por parte de Revueltas que abarca los tal vez más recurrentes temas de la literatura y el arte, ya en su estado individual, pero también conjuntamente, con lo que demuestra la capacidad de cristalizar en un discurso distinto al que se supone profesó toda su vida (la prosa) con una calidad las más de las veces buena. Así, las imágenes que configuran el cierre de este apartado siguen manteniendo la uniformidad hasta ahora examinada.

---

<sup>172</sup> Poema 27 del volumen, fechado en marzo de 1968.

El diccionario en línea de la Real Academia Española (2018) desconoce la palabra “erotanático”, ya en terminación masculina o femenina; tampoco, en su búsqueda, arroja entradas de vocablos con los que pudiera estar relacionada. ¿Qué puede entenderse entonces por tal concepto? Sin un asidero teórico, lo más sencillo –aunque no por eso lo empíricamente correcto– sería asignar a tal término cuantos puntos de unión fueran dables entre un extremo y otro, entre lo erótico y lo tanático, con cada una de sus múltiples manifestaciones. Tal elección, aunque precipitada y refutable debido a lo laxo de su método, en realidad refleja ampliamente la idea concebida por Sigmund Freud con respecto a la unión de estos dos polos: pulsiones de vida y muerte, unión y destrucción, conviven a cada instante dentro del ser humano y sus concreciones pueden llegar a ser tan variadas como posibilidades tiene el lenguaje de nombrar las cosas.

El poema “Los esponsales”, por ejemplo, estimula la lectura de sus imágenes desde una perspectiva tanto erótica como tanática: de continuo se apela a una pulsión destructiva que se gesta al interior de una relación amorosa o, cuando menos, pasional:

Recuerdo sólo mi rencorosa superficie que no  
alcanzabas a decir,  
mis bárbaros sollozos de ese mundo desgarrado [5]  
donde tú no querías entrar, obstinada,  
con tus horribles tijeras para abrir cartas que no oías,  
sobre tu corcel con ojos de toro maldito,  
mala hasta aniquilarme de la más dulce, la más  
suave bondad. (p. 68).

Visto en sumatoria, la tensión generada entre el deseo amoroso del yo lírico y la tendencia fatal que irradia la mujer se agrupa en torno a las imágenes poéticas de cada verso. Basta recuperar las imágenes particulares para notar una adjetivación que, a excepción de la última muestra, siempre vuelca el sustantivo hacia una zona de irascibilidad, sufrimiento o



angustia. La “rencorosa superficie” (verso 4) desata en sólo dos palabras una noción de odio prolongado en el tiempo (el yo lírico durante toda la estrofa se encuentra recordando); además, el que el rencor se aloje en la superficie (sea en la piel o metafóricamente en la parte más superficial de aquellas cosas que constituyen al sujeto) implica que la figura femenina nunca alcanzó a ver más allá, nunca profundizó ni intentó comprenderlo a fondo. Las demás imágenes sustentan este hecho: “bárbaros sollozos” de un “mundo desgarrado” (verso 5) (el dolor y sufrimiento son palpables) causados porque ella se resistía a formar parte de él mismo.

La voz enunciante, a pesar de resentir la falta de la mujer, sabe que ésta en realidad deviene sinónimo de sufrimiento. De formar parte de su vida, lo haría de manera dolorosa: la metáfora de las “horribles tijeras” (verso 7) y del “corcel con ojos de toro maldito” (verso 8) por contigüidad convierten a la amada en un ser igualmente terrible. Las cartas no oídas (verso 7) tal vez indiquen una falta de comunicación íntima connotada por el traslado visual-auditivo (debe recordarse la importancia que la voz presenta en muchas imágenes del poemario). Así, el final de la estrofa se tensa una vez más al contraponer la destrucción del enunciante a una cualidad, en principio y por etimología, positiva en la mujer: “la más dulce, la más suave bondad” (verso 9).

El tacto de las pulsiones de vida y muerte en la esfera del deseo conlleva para la voz poética una imposibilidad perpetua, pues diera la impresión de que solamente en él es huésped la pulsión de Eros: la figura femenina no busca el lazo amoroso o carnal sino que participa de la dinámica esponsiva con mucha reticencia. Él busca la unión, ella la repele. La

mujer, además, ostenta fatalidades que el hombre asimila como manifestaciones claras de amor.<sup>173</sup>

La segunda estrofa prolonga la situación expuesta en la primera:

[mi rencorosa superficie]  
Donde no querías entrar mientras yo te deseaba pura hasta la desesperación, [10]  
hasta que te brotara sangre de piedad por mi impureza,  
y mis cabellos ardían y te deseaba como un negro relámpago  
de amor verdaderamente horrible, más allá de nosotros dos  
y te decía es en este otro sitio donde no sabemos.

Más era a mí a quien amabas sin tocarme (p. 69). [15]

El reclamo por falta de correspondencia no termina al tiempo que se mezcla con un palpable deseo pasional. La imagen del verso diez, “yo te deseaba pura hasta la desesperación”, afirma, antes de cualquier otra cosa, que la figura femenina no pertenece al yo enunciante. Éste, entonces, sabe, es consciente de que en la mujer operan fuerzas destructivas; aun así, insiste en su búsqueda. Ante la destrucción de Tánatos, empuja la unión de Eros. Los cabellos como fuego y el relámpago (verso 12) forman un puente analógico en tanto elementos naturales que arden y queman (connotativamente se corresponden con la pasión amorosa). La especificación de que ese relámpago es negro, sin embargo, da un giro

---

<sup>173</sup> David Pujante, en su trabajo “El difícil equilibrio entre Eros y Tánatos en el discurso cultural” dedica largas páginas a hablar sobre la encarnación del tema erotanático en la figura femenina en la historia de occidente, para ello se remonta hasta las antiguas civilizaciones mediterráneas. A grandes rasgos, el autor dice que debido a una prolongada degradación en torno a la figura femenina y a su función dentro de determinadas religiones (principalmente la católica), la mujer pasó de ser considerada una diosa madre y protectora a un ser lleno de culpa tras ser el motivo por el cual el hombre fue expulsado del paraíso. Se vuelve, a la par, creación secundaria del hombre y por tanto se subordina a éste en todos los aspectos imaginables. Además, la mujer, desde una concepción biológica, resulta ser quien concibe una nueva vida, pero al mismo tiempo, a través del acto del nacimiento, condena al recién nacido a una muerte segura, con lo cual ese rostro benévolo y amoroso se transfigura en uno lleno de dolor y sufrimiento. Todo esto, sumado a muchos otros factores relevantes que no serán apuntados por falta de espacio, ha ayudado a la configuración de la imagen decimonónica que precisamente ve en la mujer un ser a la vez maravilloso y mortal: la *femme fatal* (Cf. David Pujante, *op. cit.*, en: <http://revistaseug.ugr.es/index.php/sociocriticism/article/viewFile/2459/2574>, fecha de consulta: 20/11/2018).

a la lectura pasional y la condena a un fatalismo que se confirma en la última imagen: “amor verdaderamente horrible” (verso 13).

El poema avanza y el escenario no sufre cambio alguno; acaso se acentúan las imágenes de muerte tanática mientras la pulsión erótica disminuye:

En cambio yo iba con mi traje de sarcófago y tú no venías  
a establecerte conmigo ahí, oh desposada,  
unidos en el féretro inmenso, cuando te dije  
ahí estaré en punto de la muerte, tendido a lo largo  
de la bella mañana tenebrosa, [20]  
sucio de vida (p. 69).

La analogía entre el sarcófago, el féretro y la cama donde no tiene cabida el acto sexual, y por tanto la figura femenina yace como muerta, resulta sumamente efectiva.<sup>174</sup> A pesar de la ausencia íntima, la voz afirma su convicción de permanecer a lado de la mujer amada. La “bella mañana tenebrosa” (verso 20) se alza luego de la larga noche, y la vida entonces deviene suciedad, mancha en el espíritu del enunciante puesto que estar limpio significa, por una nula interacción de los cuerpos, que no se tocó ni de lejos la tan anhelada pequeña muerte.

“La caída” guarda la imagen erotanática que resta. El lector debe recordar que en los versos se está hablando de manera alegórica de la muerte encarnada que camina por las calles de una ciudad, observando todo tipo de actividades humanas:

cuando su luto

---

<sup>174</sup> Menciona Cirlot que el sarcófago “Simboliza el principio femenino y a la vez la tierra, como principio y fin de la vida material [...] Por ello, la alquimia lo denomina «huevo filosófico» (lugar de las transmutaciones). En sarcófagos egipcios se representaba, en el fondo, una figura femenina.” (Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, pp. 399 y 400). Por su parte, Chevalier dice de la cama y el lecho que es un “Símbolo de la regeneración en el sueño y el amor; es también el lugar de la muerte.” (Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 633). Como puede apreciarse, el espacio triangulado por Revueltas funciona de óptima manera debido a que cada uno de sus componentes, desde una lectura simbólica cultural, comparte rasgos comunes en torno a la vida, la muerte y lo femenino, elementos constituyentes básicos de la mujer fatal que parece permear por completo el poema “Los esponsales”.

blanco	
gotea pequeños alientos	
que lloran	[30]
y manos abstractas	
se tocan	
y deshielan	
en la sombra de los hoteles	
y la llave del agua	[35]
se ahorca	
con sus propias lágrimas	
ante los dos cuerpos	
que en la cama	
se matan a gritos (p. 80).	[40]

Al igual que ocurrió con los acercamientos previos a este poema de difícil lectura, los versos del presente apartado vuelven a adquirir sentido en tanto imágenes seminales. El luto blanco de los pequeños alientos que lloran (versos 27-30), por medio de una sinestesia estupenda que se opone al color tradicional de los entierros y el duelo (al menos en Occidente), hace pensar en la figura de espermatozoides que nadan como prematuros bebés en el líquido seminal. El “luto blanco” (verso 27) de la muerte indica que ya desde antes de nacer esas pequeñas vidas se hallan marchitas. Las “manos abstractas” (verso 31) de los amantes que “se tocan/ y deshielan/ en la sombra de los hoteles” (versos 32-34) sigue latiendo la reiterada alusión del acto amoroso como un fuego que todo lo consume. No es sino hasta la segunda mitad de la cláusula que ocurre un giro sumamente doloroso y brillante: la posible inseminación, producto del acto sexual de la pareja,<sup>175</sup> yace ante los ojos de un suicida que ni siquiera es un ser humano: una llave de agua que se ahorca con sus propias lágrimas. La esencia de Eros y de Tánatos encuentra en ese momento un armónico equilibrio. Al final, quizá el mismo Revueltas hubiera resumido en esa imagen el cíclico devenir de todo ser

---

<sup>175</sup> Los tres versos, “ante los dos cuerpos / que en la cama / se matan a gritos”, aluden sin duda a la tradición poética, particularmente latina, en donde el amor es una forma de combate, la famosa *militia amoris*.

humano: inicio feroz de la vida, cierre desesperado de la muerte. Y en el amplio margen hallado entre cada extremo, caben las palabras escritas en el prólogo del poemario por José Manuel Mateo luego de una reflexión en torno al título del mismo, siempre en referencia a la constitución del hombre: “la humanidad es justamente un propósito ciego, una tarea sin finalidad establecida”.<sup>176</sup> Queden esas palabras a la deriva entre los dos grandes, enormes muelles que constituyen dos importantes temas para Revueltas dentro de su obra narrativa y poética.

---

<sup>176</sup> Cf. *El propósito ciego*, p. 19.

### 3.4 Sufrimiento

El anhelo de entender el sufrimiento parece haber acompañado al hombre desde sus inicios; si no con algún grado de especialización, sí al menos mediante distintas representaciones en las diversas artes y como una constante temática del pensamiento a lo largo de los siglos y de las tradiciones.

La Real Academia Española define “sufrimiento”, en su primera acepción, con otras tres palabras, todas a modo de aposición sustantiva: “Padecimiento, dolor, pena”;<sup>177</sup> cada una a su vez descifrable por medio de otras que, en conjunto, van creando una idea general de la esencia: daño, injuria, enfermedad, tristeza, dolor, tormento, aflicción, pena, congoja.<sup>178</sup> La constelación, asumida como ramaje del gran árbol llamado sufrimiento, entonces, orbita un espacio a todas luces autónomo, aunque múltiple en su contextura.

Tómese por ejemplo el vocablo “dolor”, muchas veces considerado metonimia del sufrimiento. Hay quienes consideran que es el resultado de una experiencia biológica dable a trascender los límites anatómicos para alcanzar el espacio flotante de la mente y, en ocasiones, el del sentimiento. La misma palabra, por lo tanto, denomina más de un fenómeno en distintos planos de la realidad. Si se profundiza en esta noción y se considera, por ejemplo, que el dolor funciona como una reacción biológica, seremos conscientes de que éste opera en tanto signo de un malestar eminente, es decir, sirve para indicar un estado que puede

---

<sup>177</sup> Diccionario de la Real Academia Española, en: <http://dle.rae.es/?id=YfMHU57> (fecha de consulta: 20/11/2018).

<sup>178</sup> El listado de palabras es resultado de la sustracción exclusiva de los sustantivos hallados en las primeras tres acepciones que proporciona la RAE para los términos: “padecimiento”, “dolor” y “pena” (en: <http://dle.rae.es/?id=RQaRP1N>, <http://dle.rae.es/?id=SQbVLbD|SQczESN>, <http://dle.rae.es/?id=E5oQXDN>, fecha de consulta: 20/11/2018).

mejorarse. ¿Pero qué pasa con el dolor que no cumple este cometido y sobrepasa la utilidad natural del diagnóstico? Para muchos, ése representa el inicio del sufrimiento.<sup>179</sup>

Con respecto a este asunto, María Cristina Viñuela comenta, en palabras de Ricardo Yepes Stork, que el dolor se distingue del sufrimiento gracias a que el primero se restringe más bien al plano anatómico, mientras el sufrimiento se levanta al interior del ser humano, en su alma y espíritu:

[El dolor es] un daño de sentido, primero en la sensibilidad, un intruso punzante, que se presenta repentinamente y desorganiza la relación del hombre con su cuerpo [...] [El sufrimiento, en cambio, representa] la quiebra y el desgarramiento íntimos del afligido [...] El sufrimiento hace más daño interior. Es menos comunicable. Interviene la memoria, la imaginación y la inteligencia. El dolor, entonces, está más circunscrito a la esfera de lo físico, mientras que el sufrimiento abarca la dimensión espiritual<sup>180</sup>

Esta distinción, que podría o no tomarse al pie de la letra, cuando menos pretende una autonomía pragmática de los conceptos, una diferenciación de su uso y contenido. Robert Spaemann, en esta misma línea, insiste en que sufrir no puede equivaler directamente a sentir dolor físico, malestar o desagrado, ya que el primero es un constructo más complejo debido a la suma de sus elementos configurantes:

Hay un grado moderado de dolor físico que de ningún modo podemos denominar sufrimiento, pues tiene, en la coherencia total de la vida, un sentido claramente conocido, una función biológica, y lo aceptamos sin objeción. El hambre, por ejemplo, tiene el sentido de mover a un ser vivo a que se preocupe por la comida. Una sensación aguda de hambre no supone ningún sufrimiento para el que sabe que,

---

<sup>179</sup> Robert Spaemann señala que “un enfermo incurable no debería sentir ya ningún dolor, porque el dolor no desempeñaría en él, en la práctica, ninguna función. Sin embargo, el dolor continúa actuando, despliega una vida propia, llega a ser un cuerpo extraño en el ser. En lugar de estimularnos a una actividad [su diagnóstico y cura], nos condena a la pasividad. En este sentido hablamos aquí del sufrimiento” (Robert Spaemann, “El sentido del sufrimiento. Distintas actitudes ante el dolor humano”, en el portal de la Universidad Austral, en: <https://www.austral.edu.ar/capellania/mas-info/textos-espirituales/el-sentido-del-sufrimiento-distintas-actitudes-ante-el-dolor-humano/>, fecha de consulta: 20/11/2018).

<sup>180</sup> María Cristina Viñuela, *Aproximación al dolor y al sufrimiento en la literatura*, en: <https://www.ancmip.org.ar/user/FILES/04Viniuela.pdf> (fecha de consulta: 20/11/2018).

dentro de cinco minutos, se sentará ante una mesa bien provista. Sin embargo, la misma hambre es un sufrimiento para otra persona que sabe que, en un tiempo razonable, no va a tener nada que comer. Al hambre se le junta el miedo de un hambre mayor.<sup>181</sup>

El sufrimiento entonces comienza a perfilarse tanto como un dolor muy fuerte en presencia y como uno quizá no insufrible, pero constante, en el tiempo. De cualquier modo, acarrea la pérdida del bienestar y posterga la honda brutalidad del miedo ante un posible desenlace de muerte. Sus manifestaciones, como ya se comentó, son tantas como puedan imaginarse: enfermedad, invalidez, vejez, minusvalía, tristeza, angustia, soledad, desgracia, fracaso, traición, culpa, pecado, difamación, acusación injusta, destierro, deslealtad, muerte, pérdida de seres queridos, violación, guerra, hambre, etc. En suma, prácticamente todo el dolor humano configura un material en potencia dado al sufrimiento.

Para el análisis de las siguientes páginas se tomarán en cuenta las cuatro manifestaciones más recurrentes del sufrimiento en *El propósito ciego*: Angustia, Culpa, Encierro y Llanto. Aun fijadas las categorías en las que se desarrollará el examen de las imágenes, algunas de ellas podrían ser defendidas dentro de otra categoría e incluso de un apartado diferente. Queda a consideración del lector la elección aquí tomada.

### **3.4.1 Angustia**

En los poemas de José Revueltas existen básicamente dos tipos de angustia: una relacionada con un temor opresivo que en apariencia no tiene un origen definido, y otra que se manifiesta

---

<sup>181</sup> Robert Spaemann, “El sentido del sufrimiento. Distintas actitudes ante el dolor humano”, en: <https://www.austral.edu.ar/capellania/mas-info/textos-espirituales/el-sentido-del-sufrimiento-distintas-actitudes-ante-el-dolor-humano/>.



por medio de algún fenómeno concreto. Una vez más, debemos acudir a “Nocturno de la noche” para inaugurar las imágenes del primer grupo:

cuando una gringa en lo alto de un hotel lleno de cafiaspirina [13]  
bebe el horroroso brandy desesperadamente sin parar  
con el triste frenesí salvaje que cuenta Duhamel (p. 39).

Tal como se refirió en este mismo poema la presencia de la Western Union,<sup>182</sup> la figura de la gringa como aquella que habita el espacio de los marginados, de la prostitución, de la muerte y de la bajeza humana, así como del tiempo nocturno en que se desarrolla la acción del poema, connota matices político-ideológicos quizá producto del fervor socialista que ya se gestaba en la década del treinta (recordemos que el poema fue escrito en 1937).

El “hotel lleno de cafiaspirina”<sup>183</sup> (verso 13) aprovecha la hipérbole para magnificar un necesario sustento médico contra el dolor físico –causado probablemente por la ingesta sin freno de grandes cantidades de alcohol–; la cafiaspirina, cabe recordar, está considerado como uno de los mayores analgésicos generales, en especial para los dolores de cabeza. Así, la concordancia sintáctica de la primera imagen con el “horroroso brandy” (verso 14) se torna palpable.

Resulta claro que el “triste frenesí salvaje” (verso 15) crea una especie de oxímoron al contraponer la tristeza con el frenesí (al ser la primera es pasiva y la segunda sumamente activa) y que tal continúa el hilo decadente producido por las imágenes anteriores.

En suma, la lectura sugiere que la figura femenina sí busca liberarse del dolor que la apremia físicamente; no obstante, la aflicción deviene síntoma de la bebida y la bebida, a su

---

<sup>182</sup> Revisar apartado “Muerte” dentro del tema “Eros y Tánatos”.

<sup>183</sup> Revueltas utiliza constantemente la expresión “lleno de” para exagerar el contenido de aquello que menciona o señala. En varias ocasiones el sintagma no sólo funciona como hipérbole sino que a la vez traslada cualidades espaciales (de continente) que reconfiguran la visión del objeto destino señalado en la imagen.

vez, de algo que se desconoce, pero tan desesperante que no sólo lleva a una borrachera terrible: la latencia del suicidio rebasa la mera especulación al considerar la altura, el estado de embriaguez y la predisposición a los fármacos que pueden resultar fatales ante una mala combinación.

“Canto irrevocable” aporta las otras dos cláusulas que corresponden a una angustia generalizada aunque, ciertamente, en estos versos logra entreverse algún motivo, al menos con mayor claridad que en la cita previa:

Yo, que tengo una juventud llena de voces,  
de relámpagos, de arterias vivas,  
que acostado en mis músculos, atento a cómo corre  
y llora mi sangre,  
a cómo se agolpan mis angustias [5]  
como mares amargos  
o como espesas losas de desvelo (p. 39).

El poema principia describiendo una serie de condiciones que ayudan a precisar el estado anímico de la voz enunciante; debe el lector considerar que la lectura de estos versos se basa en oraciones subordinadas cuyo seguimiento continuo sería: verso uno, verso cuatro, lo cual da lugar a dos grupos de imágenes dentro de la cláusula. Las imágenes del primer grupo trabajan en función de un uso plenamente sensorial que alterna el sonido de las voces (verso 1), el tacto tibio del relámpago y las arterias (verso 2), y la visualidad ramificada que comparten estos dos últimos eslabones. En conjunto, la sensación que proyectan es de ímpetu y vigorosidad por parte del yo lírico al declamar su discurso, a modo de himno.

El segundo grupo de imágenes resulta más pasivo. El traslado por metonimia que sufre el cuerpo del enunciante con el referente “músculos” y su posición horizontal (verso 3) propicia un estado de quietud donde la atención se dispara y el oído –de nuevo una entidad sensorial– capta sensibilidades extremas: la sangre que corre y llora dentro del cuerpo (verso

4),<sup>184</sup> las angustias que se agolpan en comparación con “mares amargos”( verso 6)<sup>185</sup> y con “espesas losas de desvelo” (verso 7).<sup>186</sup>

La estrofa continúa con la segunda cláusula:

[Yo, que acostado en mis músculos]  
oigo que se juntan todos los gritos  
cual un bosque de estrechos corazones apretados;  
oigo lo que decimos todavía hoy [10]  
todo lo que diremos aún,  
de punta sobre nuestros graves latidos  
por boca de los árboles, por boca de la tierra (p. 42).

La supremacía del oído como medio para acceder a las imágenes poéticas, aunado a los objetos que aparecen en las imágenes mismas, invita a escuchar no sólo a las personas, sino también a las cosas. Los árboles y la tierra, elementos naturales, prestarán sus voces a la gente (verso 13) y habrán de surtir el ya amplio torrente alojado en la garganta del yo lírico. Los “graves latidos” (verso 12) desde los que serán dichas las cosas apuntan a una enunciación triste, dolorosa. Así, retrospectivamente, esos gritos que semejan “un bosque de estrechos corazones apretados” (verso 9), además de otorgar cuerpo visible a materia en principio sonora, representan una indeterminada cifra de la humanidad que sufre honda y profundamente.

Las imágenes del segundo grupo que operan en función de la angustia, tal como se había dicho, lo hacen teniendo a alguien o algo que empuja hacia una lectura de tal naturaleza. En suma, dos entidades se corresponden con este uso: la figura femenina y la figura deífica.

---

<sup>184</sup> La imagen resulta efectiva porque la sangre en sí es ya una sustancia acuosa, al igual que las lágrimas, y éstas, dentro de la simbólica de Revueltas, deviene constante de sufrimiento y dolor.

<sup>185</sup> Al no ser una entidad contable (como el bosque, que aunque parece una sola mancha, en realidad se conforma de árboles individuales), la imagen de angustias que se agolpan como mares amargos cumple su función en tanto sensación abrumadora de presencia.

<sup>186</sup> La losa, por lo general, cumple la función de recubrir una superficie. Si lo recubierto en este caso es el sueño anímico del yo enunciante, la predisposición a experimentar una angustia exhaustiva sólo se acumula.

Para el caso de la figura femenina baste revisar el poema “[Ella se pasea...]”:

Mis sueños la persiguen con látigos furiosos, con besos en que se establece una  
cadena de sentidos, con flores, con muros (p. 58). [17]

La angustia en este pasaje consiste en una tensión amorosa creada por el deseo que el yo lírico desborda hacia la figura femenina; ésta, no obstante, como puede corroborarse en el resto del poema, se halla ausente y sólo puede ser evocada mediante la memoria. El hecho de que los sueños del enunciante persigan a la figura femenina implica un intento verdadero y serio de tenerla a su lado, lo cual, con antelación, se sabe imposible.<sup>187</sup>

Los “látigos furiosos” (verso 17) sugieren que el deseo por la presencia de la amada se mueve dentro de límites agresivos; no obstante, el seguimiento del sintagma da fe de que esos “látigos furiosos” en realidad forman parte de una cadena que opera, al nivel morfosintáctico, como complemento circunstancial de materia (aquello con lo que se realiza la acción rectora del predicado). “Flores” y “Muros” (verso 17) hacen otro tanto, por lo que los tres complementos pueden ser valorados, al menos en principio, de manera equitativa. De este modo, “látigos furiosos”, “flores” y “muros” sirven para dar sustancia al deseo de perseguir a la figura femenina, y cada objeto de cada imagen (ya el látigo con su proclive lectura de instrumento de poder; las flores, contrapuestas en tanto armonía y fugacidad; o el muro, que expresa la idea de impotencia y detención) transfiere sus semas al resto de los objetos y crea un valor equitativo y complementario en su triangulación.<sup>188</sup>

---

<sup>187</sup> Revisar el apartado “Ausencia y olvido”, pp. 98 y 99.

<sup>188</sup> En el sintagma citado de “[Ella se pasea...]” sólo la imagen de “látigos furiosos” es en sí misma una imagen poética particular. “Flores” y “muros”, a pesar de no ser imágenes particulares, forman parte de la imagen poética compuesta y por tanto aquellos semas que les conocemos entran en diálogo con la función morfosintáctica a la que han sido asignados: la flor ahora sirve para perseguir a la figura femenina así como la persiguen los látigos furiosos; los muros hacen otro tanto. Entonces, ni flores ni muros quedan aislados en su propio lexema y los valores que cada uno pueda llegar a desprender son negociados en tanto sentido con relación al uso que tiene la serie a la cual pertenecen.

En “Tacto en el exilio” el yo lírico habla con un tono que trasluce la angustia de una derrota inminente en tanto relación de pareja:

No puedo soportar, sin embargo  
el espectáculo candoroso, impuro,  
de tu garganta tibia y nupcial,  
cuando te brota la horrible sospecha [15]  
de si carecerás de cuerpo  
o de alguna axila nocturna, espesa como un ave,  
donde proteger mi exilio (pp. 88 y 89).

La imagen “espectáculo candoroso, impuro” (verso 13) se resuelve mediante un oxímoron que configura una imagen poética adjetiva ligada a la “garganta tibia y nupcial” (verso 14), metonimia que a su vez evoca a la amada y sus palabras, dudosas de una “horrible sospecha” (verso 15) de permanencia. Ante esta situación, el sufrimiento de la voz que enuncia se trasluce y el desconsuelo provoca una de las imágenes compuestas más originales del poemario (versos 15-18). Basada primordialmente en la visualidad, esta serie sintagmática pretende infundir la inseguridad del deseo, del cuerpo y del espacio confortante que pudiera llegar a existir entre los amantes.

Finalmente, en el poema “[Oh, Dios, tormento]”<sup>189</sup> se maneja una angustia directa causada por la figura de Dios:

Oh, Dios, tormento,  
desalójate de mí,  
no me hieras más  
con tus sublimes labios sucios.

Oh, Dios, pecado, [5]  
supremo tentador,  
abandóname, libértame de estas sombras tuyas  
con las que me has cegado (p. 66).

---

<sup>189</sup> Poema 17 del volumen, fechado en septiembre de 1948.

Resulta curioso cómo la presencia deífica viene acompañada de una resistencia que termina por configurar una larga lucha entre la idea del Dios bueno y el malo: representa para la voz enunciante una entidad maligna, causante de adversidades. Los “sublimes labios sucios” (verso 4) y la cualidad de “supremo tentador” (verso 6), que uno esperaría endilgadas en todo caso a la figura del Diablo, intensifican la tensión creciente a cada verso durante todo el poema. Así, la última manifestación de angustia en todo el poemario recae en una figura que, por concilio o temor consensuado, representa bondad y salvación dentro de la institución de la iglesia.<sup>190</sup>

A partir de motivos religiosos, el sufrimiento –como uno de los temas centrales – se mantiene firme a lo largo de *El propósito ciego*. En este sentido, sus imágenes guardan una autonomía semántica más allá de su relación autoral y del contexto en que fueron producidas; no obstante, si se introduce a la ecuación la presencia del propio Revueltas, tanto en su faceta poética como narrativa, la lectura del poemario resulta más fértil. Los lazos tendidos entre ambas manifestaciones literarias y el contenido religioso no es motivo de discusión en esta tesis y por tanto no se profundizará en ello; baste mencionarlo para que quede como una aproximación potencial de lectura.

---

<sup>190</sup> En un trabajo titulado “El sufrimiento cristiano. Actualidad de la *Salvifici doloris* de Juan Pablo II”, Pedro Barraón indaga sobre el origen del sufrimiento del ser humano desde la perspectiva teológica cristiana. Según su pensamiento, fue a partir de que el hombre, según la página bíblica, comete el pecado original, que el sufrimiento hace su aparición sobre la faz de la tierra. Desde este momento, dice el autor, la naturaleza humana se transformó en una naturaleza doliente (Cf. Pedro Barraón, “El sufrimiento cristiano. Actualidad de la *Salvifici doloris* de Juan Pablo II” en *Ecclesia*, vol. 20, no. 1, 2006, pp. 43-61, en: <http://www.iglesiaticolica.org.gt/cns/200601.pdf>, fecha de consulta: 20/11/2018).

## Culpa

El tema de la culpa en *El propósito ciego* está ligado a la concepción fundacional del cristianismo: la expulsión de Adán y Eva representa, en la mitología cristiana, el momento en que se decide el porvenir de los hombres luego de la desobediencia a las palabras de Dios y ceder a los requerimientos del Diablo. De tal modo, el estigma del pecado original deviene sinónimo de culpa eterna por la cualidad irreversible de sus acciones: el hombre está destinado a no pisar nuevamente la tierra del Edén ni a gozar de sus privilegios ancestrales. Así, el sufrimiento de la humanidad inicia como un castigo eterno por desobediencia.

Si se aparta durante un momento la visión mítica cristiana de la culpa, veremos que en la concreta puede traducirse de forma distinta para cada persona ya que cada quien sufre según su corazón, su psicología, su historia, su conciencia. Es decir, no existe un patrón determinado de hechos y actos que se conviertan al instante en algo culposo, sino que esta categoría se asume en dependencia de la experiencia individual.

En los poemas de *Revueltas* se sostiene una representación de la culpa que casi siempre se vuelca hacia una dialéctica religiosa, aunque en ocasiones no se apele directamente a ningún símbolo o concepto que refiera a tal espacio. “Nocturno de la noche”, una vez más, se vuelve pieza clave al momento de principiar el análisis:

Quando la noche; [1]  
cuando los espejos reciben el asombro culpable de los adulterios  
y las sillas saben de las torpes pisadas (p. 38).<sup>191</sup>

---

<sup>191</sup> Como ya se ha mencionado en varias ocasiones, este poema trabaja con base en una anáfora sustentada en la preposición “cuando” al inicio de cada estrofa, misma que cumple la función de ubicar tanto espacial como temporalmente al receptor del mensaje poético: de noche, en el momento cuando los seres marginales transitan por los bajos espacios de la ciudad.

La cláusula retrata sin mucho brillo un escenario donde se expone el adulterio de personas anónimas. El “asombro culpable de los adulterios” (verso 2) constituye el foco central de la cláusula al otorgar cualidades morales y éticas a la imagen reflejada en un espejo, imagen que, a su vez, funciona como metonimia de las personas reales que en ella se proyectan. Es decir, mediante una traslación de dos pasos, la imagen nominal dibuja con pocas palabras un espacio tridimensional que equivale a una habitación de hotel. La imagen de las sillas (verso 3) también reporta un uso de prosopopeya: éstas han sido alteradas mediante la personificación para saber, dar cuenta y ser testigos de la infidelidad conyugal.

La segunda cláusula se encuentra en el poema “La expiación”,<sup>192</sup> que hasta el momento no había sido mencionado:

Soy un pecado solo sin brazos que derribar  
y sin sollozos, perseguido por la certidumbre.  
Estoy aquí, esperando que me busquen,  
que desaten a la amarillenta y perturbada humanidad [15]  
de lebreles y bestias criminales,  
para encontrarme tapando mis lágrimas  
con un poco de tierra, como se hace con los muertos (pp. 51 y 52).

Lo interesante de este poema es que la voz enunciante, a diferencia de lo que ocurre con el poema “Nocturno de la noche”, ya no atestigua la culpa de terceros anónimos, sino que ella misma deviene culpa encarnada (verso 12). En retrospectiva, el salto de la primera aparición culposa a esta segunda revela un sufrimiento propio agravado por una condición de soledad que aleja al enunciante del resto de las personas.

El sujeto no duda de su condición, lo asedia la certidumbre de sus actos –cualesquiera estos sean –, y como resultado sólo puede esperar, sumiso, el castigo que le corresponde y

---

<sup>192</sup> Poema 9 del volumen, fechado en octubre de 1939.



será aplicado a manos de la humanidad. No se trata, sin embargo, de una humanidad generalizada, sino de la que puede caber referida en la imagen “amarillenta y perturbada” (verso 15), producto “de lebreles y bestias criminales” (verso 16). Al ser los lebreles perros formidables de caza, la imagen transmite de antemano una sensación de persecución; las “bestias criminales” no se alejan del círculo animal habitado por los perros y añaden a esa condición persecutoria la criminalidad, que en este caso funciona como una característica casi privativa del ser humano. Dicho de otro modo, quienes llevarían a cabo el castigo no serían hombres rectos e impolutos: acaso seres que en el umbral de la noche todavía pueden considerarse a sí mismas personas.

La culpa germinada del pecado como el eje sobre el cual se desarrollan las imágenes reincide en la tercera y cuarta cláusula de los poemas “La última voz” y “[Algo debo vivir...]”, respectivamente:

Y me quedo ante ti,  
nuevamente viejo y perdido,  
sin mi voz, sin mi silencio  
una vez más atravesado  
por los siete pecados capitales (p. 64 y 65). [20]

Y:

Algo debo vivir, un solo día.  
Algo me espera al fin.  
No puedo esperar de alguna esperanza.  
Todo despertar es sollozar.  
No puedo Conmigo. Soy una cruz hablando. [5]  
No tengo sombra ni consuelo. Soy una cruz hablando (p. 91).

En la primera estrofa el pecado ya no forma parte de la esencia del sujeto; es algo ajeno, una materia dolorosa que de igual modo busca alojarse en su interior. Ya como visualización de un objeto físico que en verdad atraviesa el cuerpo del enunciante, ya como

metáfora de una carga que debe ser sobrellevada, la imagen refuerza el contexto que indica el desamparo total del individuo al verse despojado de su voz (a lo largo del poemario se ha demostrado que la voz representa una de las bases para acceder a la búsqueda de lo deseado) y, paradójicamente, de su silencio.

En la segunda estrofa –que curiosamente constituye la totalidad del poema– las únicas dos imágenes se mueven en la misma línea del desamparo. De nuevo el yo lírico se transfigura, pero en vez de hacerlo hacia la figura del pecado lo hace como una cruz que habla (verso 5). La sobredeterminación en tanto símbolo conforme a la tradición católica puebla de lecturas la imagen que doblemente se repite, aunque la principal gira en torno a la idea de la cruz como una conjunción de contrarios, debido a los dos maderos que se entrecruzan, donde uno de ellos encuentra sentido en un principio espiritual (el vertical) y el otro en lo terrenal (horizontal); “de ahí su transformación en sentido agónico de lucha y de instrumento de martirio”.<sup>193</sup>

Aunque breve, este apartado inicia la base del tratamiento estético del sufrimiento en torno al tema religioso. Más adelante, en la subcategoría “Llanto”, se verá de nuevo cómo la presencia de la religión católica vuelve a los versos reveltianos para configurar un segundo bloque de imágenes que apelan a su cosmogonía.

---

<sup>193</sup> Cf. Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 154. Para revisar todo lo referente a la cruz y la crucifixión ver pp. 154-156.

### 3.4.2 Encierro

La noción del encierro en la poesía de José Revueltas sobrepasa en todas sus manifestaciones la idea de un espacio o edificación que prive a un sujeto de su libertad (como ocurre en múltiples planos en la noveleta *El Apando*, del mismo autor). En dado caso, lo importante quizá no sea la representación literal y textual de estar o sentirse atrapado, y sí qué o quién es lo que provoca esa sensación. A fin de cuentas, el encierro conlleva en su propio nombre la prohibición de la libertad, y la libertad, históricamente –tal vez con mayor ahínco desde distintas perspectivas filosóficas–, ha sido considerada como basamento en tanto sentido de la vida humana. Su abolición, en principio, marcaría el más grande sufrir al condenar la vida a su fracaso y mantenerla estática, pasiva, sólo como una cáscara llena de tiempo que espera su desenlace.

Pedro Barraji3n se3ala con respecto a esta idea que el sufrimiento en ocasiones se percibe como un l3mite que rodea al ser humano en una l3gica de destrucci3n y de muerte. En cuanto l3mite, se aprecia negativo para el ser, y su realizaci3n, como una forma de esclavitud de la que uno deber3a buscar el medio de librarse lo m3s pronto posible, ya que la vida doliente no se trasluce como ideal de una vida plena, experimentada en la salud y en la total realizaci3n de los deseos.<sup>194</sup> El encierro, entonces, configura te3ricamente uno de los aspectos m3s sufrientes del sufrimiento. La an3fora no es gratuita: refleja perfectamente el sentido de la idea.

---

<sup>194</sup> Cf. Pedro Barraji3n, *op. cit.*, p. 44, en: <http://www.iglesiacatolica.org.gt/cns/200601.pdf> (fecha de consulta: 20/11/2018).

Como se mencionó antes, en los poemas de *El propósito ciego* el encierro se manifiesta de distintas formas. En el texto “Ella se pasea”, por ejemplo, el yo poético funge como medio para concretar la reclusión de otra persona:

Cómo mis labios no la dejan escapar. Cómo está prisionera y bárbara en mi cárcel (p. 58).  
[16]

Hay que recordar el desarrollo de este poema: de principio a fin tiene lugar una búsqueda en torno a la figura femenina que se halla ausente.<sup>195</sup> Al hacer una lectura cuidadosa de la cláusula, resulta notorio que dicha necesidad presencial es tan grande que el yo lírico ni siquiera puede permitirse perder (dejar escapar) el nombre de la amada. Su cuerpo, en ese sentido, se convierte en una cárcel para el nombre de ella que por extensión metonímica se trasfigura en la persona. Sin embargo, la imagen es más sutil todavía: la segunda frase de la cláusula indica cómo la mujer está atrapada, sí, pero incluso en esa ausencia y en esa prisión ella se resiste, ofrece pelea. Con ello puede deducirse que su ausencia tal vez no sea circunstancial sino que en realidad sea motivada. En otras palabras, ella es la que ha decidido permanecer lejos.

En “Safo y Adonis” el fenómeno sucede de distinto modo:

Quiero salirme de algo donde no estoy: [25]  
una mortaja humana que me envuelve,  
un cuarto de sangre donde ella vela  
mi otro cadáver (pp. 98 y 99).

La aproximación poética de la imagen “una mortaja humana que me envuelve” (26) dialoga con el inicio del poema “Muerte sin fin”, cuando aquella voz dice: *Lleno de mí, sitiado en mi epidermis*. La idea base es la misma: el sujeto de la enunciación se encuentra

---

<sup>195</sup> Revisar el apartado correspondiente a “Ausencia y olvido”.

atrapado en sí mismo, siente su propio cuerpo como un encierro del cual busca con desesperación libertarse. La “mortaja humana” devela asimismo una sensación de muerte prematura (muerte en vida) causada por el encierro y la ansiedad que tal objeto provocaría.

Al seguir la misma evolución que en otros apartados, la presencia del encierro también despliega un crecimiento gradual. Si el primer estadio lo representó el encierro de otra persona y el segundo el encierro de uno mismo, el tercero sobrepasa el límite del individuo y resemantiza el propio concepto de “vivir”:

De la muerte, no.  
Sálvenme de la vida  
Sálvenme de mis ojos  
Ya invadidos de gusanos,  
De la herrumbre de mis huesos [5]  
Y del alma (p. 94).

En estos versos la vida se ha convertido en el equivalente más próximo del encierro. Tal pareciera que la edad y el paso del tiempo hubieran minado la efervescente juventud que alguna vez gozó la voz enunciante y de la cual ahora sólo quedan restos miserables. La herrumbre de los huesos (verso 4) y del alma (verso 5) no indica otra cosa que un desgaste cuantioso frente a la existencia en el mundo. La segunda cláusula de este mismo poema perpetúa el sentimiento de impotencia y sufrimiento:

Atrás doctores, hechiceros, sacerdotes,  
Oradores, ideologías en acecho:  
De morir, no.  
Sálvenme de la vida eterna, [10]  
De las cosas que toco y miro,  
Sálvenme del amor y de mis  
Padres muertos,  
Sálvenme de este no ser  
En perpetua agonía (p. 94). [15]

La imagen “ideologías en acecho” (verso 8) constituye el último eslabón de una cadena sustantiva que cumple la función de enumerar y otorgar el mismo valor semántico a cada una de sus partes; a grandes rasgos, la idea consiste en englobar aquellas presencias que en algún momento de la vida sirven de guía moral, espiritual, vital e intelectual (las ideologías en este caso son la única presencia no humana que por el proceso de concatenación termina humanizada) y degradarlas hasta hacerlas parecer eslabones de un grandísimo sufrimiento por estar vivo. La “perpetua agonía” (15) proyecta ese mismo dolor, ese encierro causado por la vida, hasta la eternidad.

Aún con pocas cláusulas a lo largo del poemario, el subtema del encierro se vale de concreciones imaginísticas certeras, ricas de contenido y de una originalidad característica. La voz de Revueltas trasluce en cada una de ellas, ya por su tono a modo de sentencia retórica, ya por la agresividad y pesimismo de las ideas. De cualquier forma, la enorme piedra del sufrimiento sigue creciendo mientras avanzamos en el análisis de los poemas. Resta todavía una manifestación para completar el circuito correspondiente al apartado.

### **3.4.3 Llanto**

La última categoría al interior del tema “Sufrimiento” es la del llanto. Aunque el llanto en sí mismo no representa sufrimiento (existe el llanto contrario, de felicidad), en la poesía de Revueltas siempre tiene la connotación dolorosa que fue ya señalada en el apartado “Destrucción”.

“Canto irrevocable” es el poema que más se vale de la imagen del llanto y la lágrima en todo *El propósito ciego*; en ambas manifestaciones se acentúa el dolor de quien llora. En

este caso, el yo lírico atestigua el sufrimiento de las madres que se lamentan por la pérdida de sus hijos:

Yo, que tengo un pobre e inútil corazón  
para toda la tristeza [30]  
que dejo de sufrir a cualquier hora,  
he visto a las madres arenosas y clavadas,  
las madres de tezontle, las madres de piedra de metate,  
llorando cuentas vivas de cal,  
granos amargos,  
gotas de plomo (p. 43). [35]

Las atribuciones de pobreza e inutilidad endilgadas al corazón del enunciante poético (verso 29) reflejan su estado emocional frente a la devastación de las madres. El que estén adjetivadas como “arenosas” (verso 32) hace pensar en una esterilidad desértica que sin problema puede relacionarse con la sequía y la muerte; “clavadas” (verso 32), por su parte, remite a un estado que se aproxima en cierta forma a la crucifixión y también a la espera indeterminada de un regreso. Las imágenes “madre de tezontle” y “madre de piedra de metate” (verso 33) responden a la idéntica función de representar tanto visual como táctilmente la figura materna: porosa, dura, seca (sumada la imagen de la arena se amplía el espectro de su esencia áspera y dolorosa). Todos esos atributos, no está de más decirlo, chocan con el conocimiento empírico que tenemos del cuerpo y la carne humana.

La insistencia en torno a la sequedad que las constituye parece flaquear cuando se evidencia que esas madres de piedra son capaces de llorar, es decir, de sacar agua por los ojos (el oxímoron de los elementos se halla a un paso de cristalizarse). Sin embargo, el llanto escapa a las lágrimas líquidas y se manifiesta con una triada de imágenes que basa su composición en la similitud visual (aunque la segunda, ubicada en el verso 34, “granos amargos”, apela al sentido gustativo) de la lágrima en tanto objeto más o menos circular u

ovalado, pero sustentada en materia no líquida: cal (usada para ocultar el olor de los cuerpos en descomposición) y plomo (materia base de las balas y, por extensión metonímica, de la guerra).

La misma dialéctica entre elementos naturales antagónicos se sigue desarrollando en la estrofa inmediata del poema:

Lloran piedras de río [37]  
sentadas como viejas raíces,  
las madres hechas de tierra de la tierra (p. 44).

Las madres, que en la estrofa anterior fueron descritas con el adjetivo “clavadas”, aquí ratifican esa posición de inmovilidad al estar “sentadas como viejas raíces” (verso 38), probablemente a la espera del regreso de sus hijos o lamentando ya su muerte confirmada. Los dos elementos naturales contrapuestos (agua y tierra) se siguen perpetuando en cada imagen: el primero en el llanto y en las raíces que se alimentan de ella; el segundo en las piedras de río y en las madres “hechas de tierra de la tierra” (verso 39).

Lo interesante de las cláusulas previas es que cada imagen, a pesar de estar inclinada a una lectura más apegada a la propia naturaleza de sus semas y a su propio elemento (el agua a las propiedades del agua, la tierra a las propiedades de la tierra), tiene la posibilidad de encontrar sentido pleno desde la arista opuesta. La tierra, por ejemplo, es capaz de retener agua y producir vida (de ahí que desde el punto de vista de la fertilidad la tierra y la mujer son analogables). Las piedras lloradas por las madres, al ser piedras de río, deberían de ser tersas a causa de la erosión por el correr del agua sobre ellas. Así, el vaivén entre un elemento y otro nutre, más que delimita, las posibles lecturas a las que se prestan las imágenes recién examinadas.



Finalmente, la tercera cláusula de este poema cierra el círculo del llanto al incluir a la voz enunciante en el proceso de duelo:

He visto y llorado todo esto, yo. [40]  
Pero no he llorado todavía.  
Hay un océano grande de tristeza (p. 44).

El sentido que se trabaja en la paradoja de los dos primeros versos se intuye si se considera que el yo lírico está dolido por la miseria y la desesperación observada, al tiempo que ese dolor no logra manifestarse físicamente por medio del llanto. La conmoción acaso es tanta que no se puede ni llorar ni no llorar, sino simplemente permanecer impávido, trémulo ante todas las causas. La última imagen, el “océano grande de tristeza” (verso 42) transmite la inmensidad del dolor y el sufrimiento experimentado por las madres y también por el yo lírico. El mar (el agua) es en principio materia sin número, incontable. De ahí su efectividad estética.

En el poema “En este sitio” se desarrolla una de las situaciones menos descifrables en tanto enunciación poética de la voz lírica. Ésta de continuo habla a terceros, sin nunca concretar puntualmente a quiénes refieren sus palabras, por lo que sólo queda inferir que se trata de personas cuya existencia no resulta grata en absoluto:

Que se tapen, que se queden cerrados, que nadie les dé auxilio  
que la voz les estalle antes de la palabra, que no puedan llorar nunca,  
que no lloren jamás y la vida les sea alegre, horrorosa,  
atrozmente alegre sin una sola lágrima,  
si no levantan las manos y no se piden perdón  
y no tienen la soberana, hermosa virtud de la agonía (p. 50).

Aquí el llanto no constituye el eje central sobre el cual se vuelcan las imágenes poéticas; más bien funciona como contrapunto al estar representado por enunciaciones

literales cargadas de desprecio. La lágrima permanece inalterada (no es ya el grano amargo ni la gota de plomo) y lo que en ella fluctúa es la capacidad para manifestarse como síntoma de vitalidad en aquellas personas despreciadas; de ahí que su privación reporte un deseo negativo por parte del enunciante. Las imágenes de la estrofa apuntan en la misma dirección y emplean de igual modo el uso de la anáfora para asumir una especie de tono maléfico e imprecativo.

En “La expiación” se observan los últimos vestigios de la vertiente religiosa que utiliza el llanto como categoría para denotar el sufrimiento del yo lírico:

Yo tapo mis lágrimas, las llevo en lenta procesión,  
las encierro en todos los lugares  
y sobre ellas coloco lápidas eternas [20]  
improrrogables y vencidas (p. 52).

La constitución de esta imagen compuesta en donde las lágrimas avanzan por las mejillas como en “lenta procesión” (verso 18) resulta en verdad maravillosa, pues de inmediato obliga a pensar en la cantidad de lágrimas derramadas (toda procesión es, siempre, una congregación numerosa de individuos) y a ello suma la ferviente convicción de los marchantes. El encierro de las lágrimas (verso 19) demuestra un intento de ocultar los motivos originarios de la tristeza o el sufrimiento causantes del llanto. Finalmente, la cadena sintagmática “lápidas eternas/ improrrogables y vencidas” configura una imagen poética adjetiva en donde el sustantivo base adquiere cualidades imperecederas al tiempo que es sentenciado a su derrota ante el paso del tiempo. De tal suerte, las lágrimas de la metafórica procesión terminan, luego de su marcha, en un estado suspendido: ni vivas ni muertas, sino eternamente derrotadas.

Tras el análisis de las imágenes que orbitan el tema capital del sufrimiento en la poesía de José Revueltas es notorio que su escritura se da con base en pocos elementos constitutivos – las más de las veces simbólicos–, pero que aun así la riqueza estilística, sensitiva y, en suma, estética, resulta de una alta complejidad interpretativa. El examen del último gran tema doble encontrado en los poemas del duranguense, la Desesperanza y la esperanza, cerrará el ciclo de sus recurrencias temáticas y ayudará a definir el último gran pilar sobre el que orbita *El propósito ciego*.

## 3.5 Desesperanza y esperanza

De los temas propuestos para análisis en *El propósito ciego*, el presente ofrece el mayor corpus: se extiende a poco más del doble con relación al apartado más nutrido hasta el momento, Eros y Tánatos. Esto sucede en parte porque lo constituyen dos temas cuyo examen podría soportarse de forma individual pero que, dada su condición de opuestos complementarios –tal como ocurre con la dualidad Eros y Tánatos–, no funcionan (o quizá más bien no se entienden) sin su contraparte: son fuerzas que invariablemente actúan en relación con la otra.

### 3.5.1 Esperanza

La Real Academia de la Lengua Española define la esperanza como un “Estado de ánimo que surge cuando se presenta como alcanzable lo que se desea”.<sup>196</sup> Tal definición, aunque breve, permite reflexionar en torno a dos aspectos clave. Número uno: la esperanza es un estado de ánimo. Tal obviedad por sí misma quizá no tenga una relevancia mayor que el propio entendimiento conceptual; sin embargo, si se toma en cuenta el resto de la investigación y se revisan los otros temas que modelaron los análisis (ausencia y olvido, Eros y Tánatos, sufrimiento), se verá que sólo el último, junto con el presente, responde a tal categoría. De tal manera, los poemas de *Revueltas* se mueven, a grandes rasgos, equitativamente entre manifestaciones temáticas por completo interiorizadas (sufrimiento, esperanza, desesperanza) y exteriorizadas (ausencia, olvido, Eros, Tánatos).

---

<sup>196</sup> Diccionario en línea de la Real Academia Española, en: <http://dle.rae.es/?id=GYjXr3Q> (fecha de consulta: 20/11/2018).

Número dos: contrario al sufrimiento que rebate enteramente el profundo anhelo de felicidad que mora en el interior de las personas, la esperanza mantiene en vilo y con aspiración de tornarse reales los deseos que sirven como impulso vital de cada individuo. Es importante subrayar el hecho de que tales deseos no son implantados por medio de la esperanza, sino que ya formaban parte del sujeto. En otras palabras, el individuo por sí mismo estaba envuelto de antemano en una dinámica de optimismo por un mejor futuro, quiere que los eventos se desenvuelvan para él de manera positiva.

Estas dos particularidades no deben olvidarse al considerar el tema de la esperanza en *El propósito ciego*, pues en ocasiones pareciera que las imágenes no se resuelven del todo en su dominio; sin embargo, debemos recordar que para Revueltas la esperanza muchas veces es sutil y se presenta ligada a la desesperanza, o al menos a la incertidumbre del bienestar último. “Redención de la ausencia”, tercer poema del volumen, despliega en su segundo cuarteto la primera cláusula del tema que ahora nos ocupa:

Cuando abierto ya el cielo y su clemencia [5]  
caídos del crepúsculo los ángeles  
en nubes reman sus oscuras naves  
y te siento más cuerpo y más esencia.<sup>197</sup>

Si se recuerda, en la primera estrofa del poema se denota la ausencia de la persona a quien se dirige el discurso.<sup>198</sup> En este segundo momento, la imagen de la apertura celeste y la clemencia brotada desde allí (verso 5) hace pensar, por medio de un proceso metonímico y simbólico, en Dios, o al menos en una deidad capaz de sustentar un alivio supremo con el perdón.<sup>199</sup> La presencia de los ángeles acentúa ese sentimiento pues son los mensajeros de

---

<sup>197</sup> José Revueltas, *El propósito ciego*, p. 34.

<sup>198</sup> Revisar el apartado “Ausencia y olvido”.

<sup>199</sup> Cf. Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 281.

Dios, aquellos que cumplen sus leyes y mandatos. Sin embargo, las “oscuras naves” (verso 7) en las que viajan no apoyan armónicamente la imagen y siembran la duda de si lo que vendrá, en efecto, será traducido en beneficio. El segundo terceto, que formalmente concluye el poema, no arroja luces sobre tal cuestión:

¡ay, qué venas de aguda trascendencia! [12]  
¡ay, ay, qué blando el corazón nos sale  
por los poros de la convalecencia! (p. 39)

Las imágenes utilizadas en estos versos son apenas traducibles por los sustantivos que en ellas se utilizan: la “trascendencia” (verso 12) y “convalecencia” (verso 14) denotan un progreso y una mejoría tanto anímica como espiritual, así que la esperanza sembrada en la segunda estrofa se prolonga sin determinación exacta. Cabe además señalar que, en general, este poema (así como el segundo, “Nuestra manzana del padre adán”) trasluce una composición todavía primeriza que queda a deber en tanto metro y pericia imaginística; su comprensión y deleite se entorpece por ambas razones. No es sino a partir del cuarto poema que se vuelve notoria una voz más personal que termina por asentarse en “Nocturno de la noche”. Es precisamente éste último el que brinda la siguiente cláusula para examen:

Es preciso, es preciso, es preciso que se caigan los muros,  
que cesen los venablos de angustia que nos han atravesado,  
que quede nada más un grito clamando, herido eternamente,  
y una sobrehumana colérica voluntad como ramas de un árbol furioso [45]  
para golpear hasta el polvo y el aniquilamiento (p. 41).

Hasta el momento, “Nocturno de la noche” sólo había sido compatible desde una lectura imaginístico-temática con el dolor, el sufrimiento y la muerte; esta cláusula, entonces, constituye la primera donde la voz enunciante instiga a creer en un porvenir mejorado. La caída de los muros (verso 42) refiere sin dudas al deseo ferviente de una libertad

incondicionada, pues el muro por sí mismo expresa la idea de detención, resistencia, impotencia, sitio (de sitiar) y límite”.<sup>200</sup> A su vez, los “venablos de angustia” (verso 43) que se busca abolir configuran una imagen parecida a la de una lanza hiriente; su desaparición, por lo tanto, devendría bienestar para el afligido anónimo y plural al que refiere el poema.<sup>201</sup>

El “grito clamando” (verso 44) configura un pleonasma ya que en sí mismo casi cualquier grito responde a una queja; su reiteración semántica (el clamor) subraya todavía más una naturaleza dolorosa. Junto a lo anterior, el hecho de que el grito se proyecte hacia el futuro como “herido eternamente” (verso 44) apunta a un sufrimiento y una desesperanza que no concuerda con el tema de la esperanza que aquí se intenta exponer; no obstante, se debe recordar que en la concepción poética de Revueltas es difícil (si no imposible) que exista una esperanza total y sin dificultades. Aun así, el dolor y sufrimiento del mundo (los gritos) han sido reducidos a uno solo: la esperanza aflora si se considera la abismal proporción del intercambio.

La última imagen, “una sobrehumana colérica voluntad como ramas de un árbol furioso” (verso 45), expresa la rabia y el deseo del enunciante por exigir justicia para todas las personas: el conjunto de las ramas, es decir, cada persona, configura la totalidad del árbol, la sociedad completa. El árbol, desde su símbolo cultural, además representa el eje del mundo, la base sobre la cual los ciclos se gestan, el pilar ascendente al cielo.<sup>202</sup> Una sociedad

---

<sup>200</sup> Cf. Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 316.

<sup>201</sup> El venablo, lanza potencial, hace pensar lejanamente en la lanza sagrada que atraviesa el cuerpo de Cristo durante la crucifixión. Si la imagen de Revueltas llegase a tomar tal sentido, en parte se estaría equiparando al “nosotros” del poema, a la humanidad, con Jesús al momento de sufrir ese ataque. Al desaparecer los venablos, entonces, se cumpliría el deseo de volver menos doloroso el sacrificio de Jesús y de facilitar la misión de amor que, según la Iglesia, lo llevó a tomar ese camino.

<sup>202</sup> Cf. Jean Chevalier, *op. cit.*, pp. 117-129.

con dichas características sin duda representa una fuerza suprema capaz de sustentar un cambio profundo como el señalado en la estrofa.

En el poema “La cosecha” también se presentan dos cláusulas que hablan de la esperanza, sólo que el plano desde el cual se enuncian resulta en esta ocasión diferente. El yo lírico habla a una figura materna que, hasta el momento en el poema, se encontraba alejada:

No recuerdo si rezabas y no sé, creo que no.  
San Andrés de la sierra era tu poesía  
y desde ahí soñabas como hijos, un músico, un pintor... (p. 54) [20]

Aunque el tono de la cláusula es coloquial y sin lugar a dudas apela a una lectura biográfica,<sup>203</sup> los versos diecinueve y veinte suponen una suerte de descanso con respecto al resto del poema, pues en ellos la ausencia materna parece acortarse debido a los recuerdos gratos que operan en el yo lírico. Dos estrofas más adelante se cierra el poema; la función de la última cláusula es prolongar la sensación de esperanza construida a lo largo de las estrofas:

Levanta tu enorme rostro gigantesco  
donde ha penetrado el mármol y crecen las flores. [25]  
Abre los huesos de tus ojos  
donde cada ocho días penetra el agua del jardinero.  
Estamos aquí compareciendo ante la luz.  
Ya tus lágrimas triunfan (p. 54).

La ausencia de la madre, que en un inicio se perfilaba a cimentar el texto para después alzar un sólido edificio en torno suyo, se ha disipado del todo; el yo lírico, entonces, tiene la posibilidad de hablar directamente con ella. El “enorme rostro gigantesco” (verso 24) da fe

---

<sup>203</sup> La lectura biográfica de los versos corresponde a Silvestre Revueltas y Fermín Revueltas, hermanos de José Revueltas, cuyas profesiones fueron músico y pintor, respectivamente.



de esa proximidad y cercanía casi tangible del cuerpo materno: aún en la ausencia obligatoria de la muerte, el recuerdo resulta ser más poderoso que el olvido, y la madre prolonga gracias a ello su estadía en el mundo. Ese rostro, además, se describe penetrado por el mármol (verso 25), lo cual configura la imagen de una vida ardua, difícil –incluso se evoca la plasticidad y el tacto de las arrugas en la piel, del desgaste físico de los años– donde al mismo tiempo “crecen las flores” (verso 25), es decir, donde el trabajo arroja sus frutos y encarna la belleza más honda imaginable.

La imagen “Los huesos de los ojos” (verso 26) apela doblemente al sentido de la vista: por la función natural del ojo (abrir los ojos puede traducirse como una nueva oportunidad para presenciar el mundo y ser en él) y por el común color blanco de ojos y huesos; además, la contingencia fisionómica de los ojos en la cara proporciona un seguimiento efectivo en la sintaxis de las imágenes. El verso veintiocho habla de un “nosotros” implícito que casi con seguridad refiere a los hijos esperanzados de la madre. Su comparecencia, el acto de presentarse o rendir atención formalmente a la luz, dota a ésta de autoridad y poder, con lo que bien puede leerse el vocablo en tanto sentido de sabiduría, conocimiento. De ahí que, si los hijos comparecen ante ella y ganan sus dones, las lágrimas de la madre vertidas durante la vida no habrán sido en vano.<sup>204</sup>

En “[Cuando nace el aire...]” hay otra cláusula cuyas imágenes nominales se vierten hacia un límite amoroso y pasional, que a su vez empuja a pensar en la esperanza de la vida

---

<sup>204</sup> Resulta significativo cómo la reiterada imagen de la lágrima derramada por la figura femenina logra alcanzar dos estados antagónicos en la poesía de José Revueltas: en el apartado “Eros y Tánatos” se analizaron las imágenes de los poemas “La cosecha” (“Lloras y tus lágrimas caen como torres derribadas”, José Revuelta, *El propósito ciego*, p. 53) y “Tacto en el exilio” (“Las pequeñas, acariciantes gotas/ de tus lágrimas absolutamente suicidas”, *Ibidem*, p. 88) en tanto sentido de destrucción y de muerte, respectivamente. En esta ocasión, las lágrimas adquieren la connotación de un porvenir supremo que nada se corresponde con los casos anteriores.

en pareja, No obstante, en sus pormenores los detalles del pasaje presentan la dualidad de una desesperanza mínima, velada:

Pero que se entienda: lo único que nos hace grandes, perfectos, solemnes y poderosos, es que hay alguien cuya forma de no amarnos es la espera de sus brazos amantes. Alguien que aguarda con su amor feroz y su desamparo. Alguien, alguien para quien no nacimos y nos toca (p. 85).

A la salvación general producto del amor la asedia hasta el fin el saber que no se está con la persona correcta, sino con la otorgada, lo cual en cierta manera resulta devastador. Aun así, predomina a nuestro parecer la sensación de una cierta calidad de vida que se traduce en esperanza.

En el apartado Eros y Tánatos se trabajó el poema “[Llegarán un día...]”, compuesto sólo por dos estrofas, desde la perspectiva temática de la muerte. En aquel momento, las imágenes de la segunda cláusula apuntaban a una resolución casi fallida y condenatoria del día del juicio final, aunque tal impresión nunca termina por confirmarse. Debido a ello, en esta primera cláusula pareciera que las imágenes brindan un inicial momento de esperanza que se contrapone al de la segunda estrofa para terminar en una incertidumbre humana que lleva el sello revueltiano inscrito en todas partes:

Llegarán un día las nobles embarcaciones  
a recoger al hombre, apresuradas y puras.  
Llegarán con su amor por las bahías  
y aquellos mares habitados.  
Ya se ven, preconcebidas y perfectas [5]  
en el anhelo (p. 95).

La imagen de las “nobles embarcaciones”( verso 1) probablemente refiere a las “oscuras naves” mencionadas en el análisis del poema “Redención de la ausencia” (apartado “Esperanza” del presente capítulo) que a su vez remite a la concepción de la nave como

instrumento o medio para pasar de la vida a la muerte, tal como ocurre en el mito del barquero de Aqueronte.<sup>205</sup> Los vocablos “apresuradas y puras” (verso 2) brindan a las naves características humanas que las ennoblecen por pretender la rapidez de su tarea y por mostrarlas como impolutas, dignas del espacio divino que se les ha asignado por parte de Dios. Asimismo, su amor (de nuevo mediando la personificación retórica) que llegará por bahías y mares, es decir, caminos por los que transitan las almas recogidas, indica un deseo casi cristiano de procurar el bien último a los posibles pasajeros del viaje. Sin embargo, el verso cinco ofrece una doble lectura al expresar que las naves se ven “preconcebidas y perfectas”, mas sólo en el anhelo, en el deseo vehemente de las almas que están a punto de ser recogidas. Esta indeterminación, como ya fue señalado arriba, aumenta en la cláusula siguiente pues allí se esboza la posibilidad de que las naves en realidad vengan a matar a todos los hombres en lugar de procurar su salvación. La certidumbre de una coyuntura u otra no se aclara y el dilema permanece en vilo, con lo que de nuevo somos testigos de una esperanza aliada a la desesperanza eminente.

En suma, las imágenes en función del tema de la esperanza que fructifican aisladas en la poesía de José Revueltas (sin ser contrapunto directo de otras que se abocan a la desesperanza) ofrecen en su conjunto una perspectiva prácticamente inédita: la voz enunciante apela en su discurso a lo positivo, al porvenir benéfico. Esto en toda la obra de José Revueltas, ya no sólo en *El propósito ciego*, resulta en suma extraño: por lo general sus resoluciones literarias tienden a la perpetuación del mal, de la destrucción, de los ciclos que acentúan el carácter determinante de la muerte. Debido a ello es que el tema de la esperanza

---

<sup>205</sup> Cf. Jean Chevalier, *op. cit.*, pp. 178 y 179.

resulta tan curioso a la vez que extraño, casi ajeno. Sin lugar a dudas, la veta poética le permitió a Revueltas expresar de un modo distinto (no mejor ni peor: sólo distinto) otras experiencias de la realidad. Por último, cabe subrayar que la esperanza para Revueltas casi nunca se manifiesta pura y transparente: existe, de continuo, un elemento irruptor que la vuelve susceptible de flaquear y ceder a la desesperanza.

### 3.5.2 Desesperanza

En el apartado anterior se definió la esperanza a partir del diccionario en línea de la Real Academia Española. Si aquella reflejaba un “Estado de ánimo que surge cuando se presenta como alcanzable lo que se desea”,<sup>206</sup> en un desglose lexical el sufijo “des” indicaría la supresión del sentido de la raíz de la palabra a la cual se adscribe. La desesperanza resultaría ser entonces la ausencia de ese sentimiento esperanzador al notarse la imposibilidad de alcanzar lo deseado. En otras palabras, se trata de una derrota anticipada en torno a la añoranza.

Expuesto de tal modo, la desesperanza guarda una concordancia casi inherente con la mayoría de los temas propuestos hasta el momento para el análisis de *El propósito ciego*: ausencia, olvido, destrucción, muerte, angustia, culpa, encierro, llanto. Cada una de estas vertientes temáticas puede, a fin de cuentas, verse reflejada en el enormemente inclusivo círculo de la desesperanza.

En la poesía de revueltas existe un gran corpus de imágenes leíbles desde esta trinchera; la selección aquí realizada intenta responder al criterio de su definición y a la

---

<sup>206</sup> Diccionario en línea de la Real Academia Española, en: <http://dle.rae.es/?id=GYjXr3Q> (fecha de consulta: 20/11/2018).

inclusión de todas aquellas imágenes que no cupieron de primera instancia en los exámenes desplegados hasta el momento. Al igual que en los temas anteriores, en estas páginas podrá notarse que algunas cláusulas sin duda cabrían a la perfección en otros apartados y por extensión someterse a distintas perspectivas temáticas; la lectura que aquí se propone, no obstante, responde principalmente a la desesperanza. De nueva cuenta, queda al lector la valoración del corpus seleccionado.

“[No tengo casa]” es el primer poema del volumen que ofrece una lectura del tipo que ahora nos ocupa. Tres cláusulas breves lo componen; sólo dos de ellas reportan presencia imaginística. El tono desesperanzador que mantiene el enunciante ante la pérdida del hogar resulta palpable con cada verso que se añade:

No tengo casa. [1]  
Está derribada en medio de la noche.  
Su dolorosa arquitectura  
se ha caído (p. 60).

La casa, según dice Bachelard a lo largo de *La poética del espacio*, representa el ser interior, y cada uno de sus elementos compositivos hace otro tanto con los diversos estados de ánimo y del alma.<sup>207</sup> Jean Chevalier, por su parte, argumenta que la casa “es también un símbolo femenino, con el sentido de refugio, madre, protección o seno materno”.<sup>208</sup> Con estas dos consideraciones, el hecho de que la voz enunciante refiere a la edificación como una “dolorosa arquitectura” (verso 3) denota que ese lugar interior que sirve de refugio está concebido de antemano como endeble y propenso a desaparecer, puesto que su mera existencia causa aflicción, hiera, lastima. En efecto, el principio del poema tiene lugar cuando

---

<sup>207</sup> Cf. Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, traducción de Ernestina de Champurcin, FCE, D.F., 2000.

<sup>208</sup> Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 259.

ya la casa se encuentra derribada (sin que se sepa el motivo exacto) y no queda más que lamentarse por la pérdida. La cláusula segunda funciona como extensión de la primera en tanto lectura de la desesperanza:

El viento invade todo lo que no tengo. [5]  
La sonrisa antigua que se me ha arrebatado,  
el perfecto silencio donde  
mi voz es lo único que se escucha (p. 60).

Sin casa que lo resguarde el yo lírico atestigua la ocupación que el viento hace de la nada donde antes se erguía la estructura (verso 5). La imagen resulta maravillosa debido a que en la nulidad de la materia logra expresarse una historia de abundancia: antes era, hoy lo que fue ya no existe. El viento, entonces, no funciona en tanto soplo creador de vida y sí como una fuerza destructiva, hostil.<sup>209</sup> El poema no lo dice, pero es casi seguro que ese viento estuviera ahí desde siempre y no fue sino hasta que la casa perdió sus muros que su naturaleza se manifestó plenamente. Darse cuenta de ello es lo que ha arrebatado al yo lírico su sonrisa (verso 6). La sola presencia de la voz (versos 7-8), sustancia inmaterial, acentúa el despojo de la casa y todo lo que alguna vez radicó dentro de ella.

El segundo poema que incide sobre la desesperanza es “[Déjame tocar...]”:

Estoy extrañamente solitario, inmóvil, seguro de no sentir ni a través de la piel,  
sino sólo, desesperado, por mis sueños, o tal vez los planetas deshechos, o tus  
derribadas lágrimas, o, mejor, mi ausencia inútil. Inútil (p. 78).

El pasaje conserva de principio a fin un registro de lamento causado por motivos múltiples entre los que figuran la soledad, la insensibilidad, la desesperación. Las imágenes poéticas engrosan las filas de los síntomas con construcciones que a estas alturas resultan

---

<sup>209</sup> Cf. Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 464.

familiares debido al uso reiterativo de los sustantivos y adjetivos (“planetas”, “lágrimas”, “destruido”, “derribado”) a lo largo del poemario. En este seguimiento, Revueltas da la impresión de querer resemantizar las imágenes al colocarlas en un cotexto distinto del que ya conocimos previamente; no obstante, tal intención parece a ratos quedar trunca ya que la novedad del cotexto es apenas sustancial y no despierta nuevos sentidos potenciales.<sup>210</sup> Acaso la única imagen fresca sea la última, “ausencia inútil”, ya que la adjetivación indica que ni siquiera la falta de presencia del enunciante supone algún cambio sustancial para la vida de cualquier otra persona. En otras palabras, si él dejase de existir, a nadie importaría.

“Eva inconclusa”, último poema del volumen, es también donde aparece la última cláusula aislada del tema de la desesperanza:

Nueva Eva, destruida, caída.  
Nadie cuidará del paraíso, no ganado, no perdido.  
Del que salimos desnudos  
de un sin-amor que Dios  
había hecho estallar en nuestros [5]  
hombros, para fundar  
el reino desplomado y desierto  
de los hombres (p. 96).

Más allá de la referencia bíblica identificable en los versos, la única imagen poética nombra un concepto por negación, “sin-amor” (verso 4), que aunque se infiere su sentido,

---

<sup>210</sup> La discusión de si una imagen poética cambia su sentido sólo por estar rodeada de signos lingüísticos diferentes a los que originalmente la articulaban resulta en suma interesante. En el apartado “La tematología y el estudio de la imagen poética” se trató parcialmente este asunto; vale la pena retomar las ideas de aquel momento y sumar algunas nuevas. Como recordará el lector, se dijo entonces que una imagen puede cambiar su sentido desde una perspectiva temática en dependencia de la articulación del resto de las imágenes al interior de la cláusula y al exterior de ellas. Tal noción se sigue manteniendo como válida. De hecho, los ejemplos que se desplegaron para argumentar esta postura lograron demostrar que es verdadera. Ahora, si dos imágenes poéticas se diferencian apenas por algunos signos, acaso un lexema del sintagma, en teoría se trata de dos entidades de sentido por completo autónomas; no obstante, para sus lectores, que inevitablemente tienden a identificar los rasgos comunes entre ellas, las imágenes resultan apenas una variación de la otra, por lo que sus posibles sentidos temáticos e inclusive su lectura efectiva son prácticamente los mismos. Esto es lo que ocurre con las imágenes señaladas en el poema “[Déjame tocarte...]” con respecto a otras de *El propósito ciego*.

con el uso del verbo “estallar” (verso 5) se amplía el sencillo entendimiento de “ausencia de amor por parte de Dios” para trocar la naturaleza del concepto hacia la hostilidad. La expulsión del paraíso, entonces, deviene no sólo castigo por la concreción del pecado original, sino que además se explicita que Dios reprendió tal acto violentamente, tal como suele suceder con su figura en el antiguo testamento. La última desesperanza del poemario, entonces, configura la primera gran desesperanza de toda la humanidad.

\*

Si por sí mismas las imágenes poéticas de la desesperanza y la esperanza nutren buena parte del corpus de *El propósito ciego*, en el entendido de sus múltiples asimilaciones temáticas (ausencia, olvido, destrucción, muerte, angustia, culpa, encierro, llanto), aquellas que adquieren sentido en función de una y otra vertiente a la vez no hacen sino multiplicar esas proyecciones y concretar su dualidad gestada por naturaleza. Debe recordar el lector que en este cierre del capítulo de análisis no se agruparán las cláusulas cuyas imágenes reporten a tal o cual vertiente: el objetivo es, al contrario, examinar cómo funciona el contrapunto entre una y otra, cómo se construye la armonía entre las partes.

Las últimas dos estrofas de “La expiación” son las que desarrollan los temas de la esperanza, primero, y la desesperanza, segundo. Tal como su título indica y como se revisó en el apartado “Sufrimiento”, en este poema la voz enunciante proyecta distintos escenarios en los que busca, por medio del sufrimiento, redimirse de algún acto desconocido para el lector:

Estoy aquí detenido, en medio, sin objeto.  
Puede caer el mundo sobre mi cabeza



y con el mundo los hombres y los animales.  
Mas yo busco las piedras, las más profundas piedras, [25]  
busco las iglesias y las piedras de las iglesias,  
las piedras de los apóstoles y de los profetas,  
las piedras de las piedras (p. 52).

El uso del sustantivo “piedras” fue muy socorrido en el poema “Canto irrevocable” cuando se le examinó desde la temática del sufrimiento.<sup>211</sup> En esta ocasión, sus semas no configuran ni facilitan la obtención de imágenes dolorosas (como ocurrió entonces reiteradas veces en torno a la figura de la madre llorosa), cuando sí de esperanza.

Aunque la voz comienza hablando en un tono rendido y derrotado con el que transforma hiperbólicamente una intensa sensación de pequeñez personal, en el verso veinticinco surge un adversativo (“mas”) que se impone al acento desplegado en los versos anteriores. Las piedras, así, dejan de lado aquellos semas que en “Canto irrevocable” se habían presentado con su aparición (aspereza, sequedad, porosidad) para acudir a otros que ponen en alto el contenido del mensaje: firmeza, dureza. La imagen de “las más profundas piedras” (verso 25) dota a éstas, de acuerdo con su símbolo de unidad y fuerza, de límites extraordinariamente vastos que acrecientan su valor. Además, esa primera imagen inaugura una cadena que se extiende hasta el final de la cláusula y cuya sumatoria, sobre todo si se considera el uso reiterativo de la iglesia y su tradición fundacional, apunta al sentido primigenio del nombre Pedro, otorgado por Jesús a Simón, como símbolo por su trabajo de ser aquel que mantendría la doctrina y pasaría la estafeta de sus enseñanzas a las siguientes generaciones.

---

<sup>211</sup> Revisar el apartado “Sufrimiento”.

La imagen final, “la piedra de las piedras” (verso 28), incita a pensar en la búsqueda de una base inclusive más fuerte que la religiosa, tal vez la que explique el motivo del hombre en el universo (una pregunta constante en la narrativa del duranguense). Sin embargo, la firme convicción de búsqueda se ve quebrada de un momento a otro cuando principia la cláusula que cierra el poema:

Porque sólo las piedras lloran  
y tienen ojos [30]  
y están tiradas en mitad del camino  
como yo que soy una piedra sin límites,  
cansado y sin océano (p. 52).

La firmeza, dureza e inmovilidad de la piedra queda reducida a nada cuando, al igual que en “Canto irrevocable”, es humanizada y llora (tiene lugar aquí también la unión de elementos naturales antagónicos).<sup>212</sup> Si a ello se le suma que cada una de esas piedras no cumple un propósito fundacional y que además se encuentran dispersas “en mitad del camino” (verso 31), la esperanza de un final sereno y misericordioso se perfila imposible.

La última imagen alza una pared que deja fuera cualquier duda en torno al giro desesperanzador: el mismo enunciante poético, ya actualizado el sentido funesto de la piedra, se considera a sí mismo “una piedra sin límites/ cansado y sin océano” (32-33). Sin más versos que logren restituir el sentido glorioso de las piedras, el sufrimiento eterno e irreductible resulta inminente.

Se comentó al inicio de este gran apartado temático que tres de los doce poemas a analizar serían citados casi por completo debido a que en ellos las imágenes propiciaban una lectura en función de la esperanza o la desesperanza. El primero de ellos, “Discurso de un

---

<sup>212</sup> Revisar el apartado “Sufrimiento”.

joven frente al cielo”,<sup>213</sup> inicia con una denuncia endilgada al sujeto poético “Noche”, lo cual no se sabe sino hasta que se llega a la segunda estrofa:

[La noche]  
Nos está ya azotando en los muros  
pateando en el filo de los dientes  
hasta hacer las manos trémulas  
y los ojos vacíos  
y perdernos en la más concreta de las nadas (p. 36). [5]

De momento, y sólo con la información obtenida en la primera estrofa, no hay manera de saber qué representa con exactitud ese sujeto poético “noche”; sólo es claro que, por medio de la prosopopeya, se humaniza y termina adquiriendo propiedades corpóreas que le permiten realizar acciones de una agresividad casi criminal. De hecho, el ataque al indeterminado plural “nosotros” hace pensar que el yo lírico asume, en ese tono de denuncia, la voz de todas las personas, la voz del pueblo, y que entonces las palabras que dice no son privativas de su estado de ánimo, no apuntan a una enunciación intimista.

Las consecuencias del contacto hostil con el sujeto poético “noche” no quedan del todo claras, pero sí se trasluce como evidente que la relación entre ambas partes afecta en mayor medida al plural indeterminado. El par de ojos ciegos, los “ojos vacíos” (verso 4), soportan una suerte de paradoja ya que el ojo, si no puede ver, incumple su natural funcionamiento y deviene prescindible. Sin su función perceptiva que lo caracteriza, el ojo no cumple como órgano de percepción sensorial, intelectual ni espiritual (estos tres niveles de percepción ocular son manejados por Jean Chevalier en su *Diccionario de símbolos*).<sup>214</sup> La última imagen, “la más concreta de las nadas” (verso 5), pudiendo referir a cualquier cosa,

---

<sup>213</sup> Poema 4 del volumen, fechado en marzo de 1937.

<sup>214</sup> Cf. Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 770.

delimita su sentido al caracterizar el estado (¿anímico, sentimental, emocional?) de los afectados. A grandes rasgos, por la lectura de la estrofa se infiere la existencia de una lucha contra una fuerza amenazante y destructiva. Continúa el poema:

Nos está mordiendo la noche hasta sus raíces, [6]  
hasta derrotar las esferas,  
descolgar caracoles de los anuncios  
y las manzanas de marzo (p. 36).

Como fue apuntado arriba, no es sino hasta la segunda estrofa cuando se hace del conocimiento del lector quién lleva a cabo las acciones hostiles. La noche continúa actuando con la misma agresividad sin ceder ni un poco ante el evidente malestar del plural indeterminado; resulta curiosa, además, la similitud en tanto comportamiento entre la noche visualizada con raíces y el “árbol furioso” que aparece en el poema “Discurso de un joven frente al cielo”,<sup>215</sup> puesto que ambas se describen como iracundas.

La tercera estrofa robustece la serie de atentados y añade un nuevo elemento de sentido:

Nos ha desnudado la carne opaca de los gritos [10]  
con turbia alegría de llanto degollado,  
poniéndonos de pie la espesa cárcel  
y la despedazada tortura (p. 36).

Las imágenes de esta estrofa en particular mezclan con fluidez varias perspectivas de interpretación. Primero y dejando de lado la ininterrumpida animación de la noche, la imagen “carne opaca de los gritos” (verso 10) combina en el mismo nivel semántico sonido (gritos), vista (opacidad) y tacto (carne); “turbia alegría de llanto degollado” (verso 11), de igual

---

<sup>215</sup> Cf. *El propósito ciego*, p. 41.

modo, torna visible un sentimiento (la alegría) y encarna el llanto (sonido), lo vuelve táctil, para cortar al instante las cuerdas vocales y, de esa manera, silenciarlo. La “espesa cárcel” (verso 12), entonces quizá refiera al silencio impuesto por la fuerza subyugante, silencio que por el deseo continuo de gritar constituye una “despedazada tortura” (verso 13).

Luego de recorrer tres cláusulas donde se analiza desde distintas concreciones imaginísticas una misma situación, llega una pausa, un corte en el discurso. Aquí el yo lírico se pregunta por la condición de ese plural indeterminado, del “nosotros” anónimo:

¿No seremos ya sino la angustia,  
la hondura sin relieve, [15]  
y la sombra?

No, con todas mis fuerzas,  
con todos mis siglos, ¡no! (p. 36).

El traslado de los semas encontrados en las palabras “angustia” (verso 14) y “sombra” (verso 16) para referir a los elementos constitutivos de un grupo de personas determinado obliga a pensarlas en condiciones límite, marginales. La “hondura sin relieve” (verso 15) apela de inmediato al sentido táctil para indicar un vacío eterno que empata a la perfección con la imagen desesperanzadora de la cláusula. No obstante, los versos 17 y 18 se oponen tajantemente a que el “nosotros” permanezca sometido. Es entonces cuando la voz enunciante parece dudar y retoma el hilo que antes venía trabajando:

Aquí están sin moverse la gracia del aire  
y las palomas que se nos nievan en el hueco de las manos (p. 37). [20]

El tono doloroso y de reclamo percibido en las tres primeras estrofas aquí reverbera, aunque con menos ímpetu. A diferencia del viento invasivo del poema “[No tengo casa]”,

aquí el aire (humanizado con el esplendor de la gracia) no presta soplo alguno, no es generador de vida ni de dinámica alguna.

La segunda imagen juega con distintas percepciones sensoriales y simbólicas, al igual que sucedió estrofas arriba con la percepción de los sentidos, para cristalizar una de las mejores imágenes de todo el poemario. La paloma se infiere de color blanco por la analogía establecida entre ésta y la nieve. Sólo entonces se instituye pleno el símbolo cultural de la paz, aunque la desintegración de la paloma blanca debido al calor de las manos que no logran soltarla al vuelo mantiene suspendida la duda general de la desesperanza y de la derrota fermentada a lo largo del poema.

Las últimas dos estrofas son las que propician el contrapunto temático y brindan un impulso máximo de esperanza:

Hay que oír nuestro cuerpo asombroso  
componiendo paisajes.

Oír la infinita dimensión del poro,  
y este correr ardiente de la sangre,  
los oídos pegados a las venas (p. 37). [25]

Si se abstrae la esencia de cada verso se percibirá que el punto común en todos ellos es la presencia continua del sonido; el verbo “oír” que inicia cada estrofa no hace más que afirmar esta idea. El cuerpo compone paisajes (verso 21-22) como si poseyera las cualidades de un instrumento; la sinestesia es evidente debido a la traslación sonora al nivel de lo visual y lo táctil. La “infinita dimensión del poro” (verso 23) refiere a la piel de ese cuerpo instrumental y su enorme capacidad de existir. La sangre que corre ardiendo como un fuego dentro de las venas (verso 24) indica una fuerza vital incorruptible. Así, cerrado el poema con esta serie de imágenes, diera la impresión de que el yo lírico dice y subraya que todo

tiene una voz y es necesario, para seguir adelante, saber escucharla. Su concepción de la esperanza, entonces, no resuelve pragmáticamente las complicaciones de la humanidad, sino que apenas aventura una manera de lograrlo. Hasta ahí, la esperanza expuesta en el discurso y la que casi siempre sostuvo el propio Revueltas a lo largo de su obra literaria avanzan de la mano.

El siguiente poema, “Canto irrevocable”, no se desarrolla con restrictiva base en cláusulas de esperanza y desesperanza; de hecho, del poema ya han sido tomadas varias imágenes y estrofas para análisis en otros apartados. No obstante, el diálogo entre ambas perspectivas propicia su inserción en el presente apartado:

Yo, que irrevocablemente sé de nuestra eternidad definitiva  
de nuestra juventud de atentos sueños [15]  
y lágrimas despiertas  
de los tercos tambores tercamente sonando  
que hay en nuestro oscuro fondo (pp. 41 y 42).

Una lectura de concordancia gramatical hará notar que en la cláusula únicamente se lleva a cabo una acción núcleo de la cual se desprenden las oraciones subordinadas. El predicado, entonces, se crea gracias a que el yo lírico realiza la acción de saber, de ser consciente de una serie de aspectos que se reflejan directamente en las imágenes poéticas.

Las imágenes encontradas en los versos 14 y 15, por ejemplo, “eternidad definitiva” y “juventud de atentos sueños”, aluden a un momento de extrema vitalidad sobre el cual se vuelve una y otra vez a lo largo del poema.<sup>216</sup> La juventud, en este caso, está hecha no de personas y sí de anhelos. Este punto resulta clave para el esbozo de una representación de la

---

<sup>216</sup> Debe el lector recordar que en este mismo poema la estrofa inicial abre de la siguiente manera: “Yo, que tengo una juventud llena de voces,/ de relámpagos, de arterias vivas...”. Esta serie de objetos directos se articula semánticamente con la expuesta en los versos 14-18, con lo cual se crea una gran cadena de imágenes poéticas correlativas.

esperanza en la poesía de José Revueltas: aquella existe en tanto también exista no la juventud como tal, sino lo que ella conlleva: sueños, y con los sueños, la lucha para que se cumplan.

En el contrapunto de la desesperanza, esa misma juventud aloja “lágrimas despiertas” (verso 16) que se traducen como un sufrimiento consciente, en vigilia. El yo lírico asegura que también sabe de los “tercos tambores tercamente sonando” (verso 17) en el “oscuro fondo” (verso 18) de la gente. La aliteración del fonema /t/ en la penúltima imagen recrea el sonido de los tambores y ello propicia que, mientras se lee el sintagma, se *escuche* el golpeteo de los instrumentos que a su vez parecieran imitar un llamado primitivo y sagrado que incitara la guerra o cuando menos la lucha; con todo, la analogía extendida al latido de las personas que pelean por sobrevivir y ver un nuevo mañana se presenta de manera obligatoria.<sup>217</sup>

Sigue el yo lírico avanzando con la misma insistencia en torno a la posesión del momento:

[Yo] Que tengo un par de rotos ojos vivos,  
mirando, aún no calcinados, [20]  
y unos brazos largos, inmensos, eternos como piedras,  
como piedras duras y varoniles y tristes (p. 42).

La imagen del “par de rotos ojos vivos” (verso 19) se asemeja a la utilizada en el poema “Discurso de un joven frente al cielo”<sup>218</sup> (“ojos vacíos”). En ambos casos el funcionamiento semántico del ojo hace referencia a la deplorable condición de la vista: allá la ceguera invadía por completo el órgano, aquí el ojo se encuentra roto, con la posibilidad

---

<sup>217</sup> Según J. E. Cirlot, el tambor simboliza el sonido primordial y es al mismo tiempo vehículo de la palabra, de la tradición y de la magia (Cf. Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, p. 424). Además de poder relacionarse con el corazón (debido al constante bombeo sanguíneo que hace las veces de ritmo y de receptáculo mágico en diversos rituales), las tres características enlistadas ceden a una analogía con la voz humana. De este modo, se apelaría una vez más a la importancia vocal y su variado límite poético que la ubica tanto como una entidad desesperanzadora como esperanzadora.

<sup>218</sup> Cf. *El propósito ciego*, p. 36.



latente de terminar por completo destruido (calcinado), mas aún opera. La voz poética, no obstante, pareciera estar habituada a sobrevivir dentro de límites apenas humanos de bienestar ya que el hecho de no sufrir una ceguera imperiosa basta para que se considere a sí misma afortunada. Esta idea reafirma uno de los pilares que a la larga edifican el concepto básico de la esperanza en *El propósito ciego*: ésta no puede presentarse casi nunca de manera pura, totalizante.

La imagen compuesta de los versos 21 y 22, “brazos largos, inmensos, eternos como piedras/ como piedras duras y varoniles y tristes”, caracteriza física y temporalmente dos brazos simbólicos que propician la idea de una magnificencia tal que no puede derrumbarse, aunque esta firmeza se vea disminuida por el último adjetivo del sintagma.<sup>219</sup> El vaivén entre lo sólido de la piedra y la tristeza actualiza el arduo contrapunto que Revueltas desplegó en varias ocasiones a lo largo de sus poemas.

Casi al final del texto se nos presenta una cláusula de desesperanza pura:

Quisiera tener un corazón lleno de trigo [43]  
y mi pobre corazón es muy pequeño (p. 44).

Aunque sólo la componen dos versos, la estrofa adquiere profundo sentido gracias al uso reiterado del corazón y su amplísima significación en dependencia del contexto. En este caso, permanece inamovible la referencia del corazón como centro del cuerpo y asilo a la vez de la razón y de los sentimientos.<sup>220</sup> El trigo representa el alimento primordial; al ser declarado el deseo de llenar con éste un corazón, se puede entrever el ansia del yo lírico por

---

<sup>219</sup> La humanización de la piedra a partir de la tristeza ensombrece su ímpetu en apariencia incorruptible. Una vez más, la piedra se conjunta con otros elementos, no parece capaz de mantenerse en sus propios límites y flaquea, pierde las características que le son afines.

<sup>220</sup> Cf. Jean Chevalier, *op. cit.*, pp. 341-344.

no tener manera de ayudarse a sí mismo o ayudar a las demás personas: el “pobre corazón” (verso 44) es prueba inmediata de ese fracaso.

Tal como ocurrió con “Discurso de un joven frente al cielo”, “Canto irrevocable” concluye con dos estrofas que dan pie a una lectura en donde, a la larga, prevalece un sentimiento de lucha y esperanza:

Hay que hacer un gran río del mundo, [45]  
juntar nuestros pulsos hasta hacer un gran cielo.

Un cielo del que llovamos redivivos,  
nuevos, virtuosamente limpios y dispuestos (p. 44).

El anhelo de transformar al mundo (y por extensión a todos quienes lo habitan) en un río (verso 45) halla sentido en la visión de éste como flujo que expresa el cambio de las formas: fertilidad, muerte y renovación; la última impera en este caso.<sup>221</sup> El cielo, a su vez, representa la proximidad con lo divino y con el alma, por lo que su búsqueda de igual modo responde a una búsqueda de bienestar general. El giro desesperanzador tiene lugar, sin embargo, cuando en la pretensión de ese “gran cielo” (verso 46) el yo lírico no busca la permanencia –y por tanto los dones desprendidos de la esfera deífica– sino que, fiel a su condición humana, afirma un regreso común con el que el hombre podrá dar un nuevo inicio a su vida. Al estar presente el elemento agua en ese cielo y considerado como medio purificador, la alusión al bautismo se adelgaza hasta la transparencia.

El último poema de esta sección y con el cual se cerrará el capítulo de análisis es “[Si el aire...]”, que presenta sólidas concordancias tanto temáticas como imaginísticas con respecto al poema previo, “Canto irrevocable”. De hecho, ambos textos están datados el

---

<sup>221</sup> Cf. Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 885.

mismo mes del mismo año (mayo de 1938), con lo que, en principio, no se sabe cuál fue escrito antes y, segundo, ello imposibilita estar al tanto de cuál de los dos poemas reutiliza las imágenes del otro. No importa: el intertexto existe y dice mucho más de lo que calla.

Abre el poema en un tono de lamento angustioso:

Si el aire no tuviera sangre  
si el agua del océano fuera pura  
y no trajera jóvenes despedazados  
si las playas fueran limpias, serenas  
y en ellas no la sangre sino el amor golpeará... (p. 45). [5]

Cada uno de los condicionales “si” busca proyectar un futuro en donde no exista signo alguno de destrucción y muerte ya que el aire con sangre (verso 1), el agua impura del océano que aloja personas muertas (versos 2-3) y las playas sucias y alteradas por una criminalidad profunda pareciera ser lo único que vive y presencia el yo lírico. De la cadena de imágenes, la última logra transfigurar con suficiente fuerza, por medio del verbo inusual, al sujeto que realiza la acción. Lo curioso es que al amor se lo visualiza golpeando, es decir, concretando una manifestación violenta; el amor, en el entendido común, es el sentimiento de unión, alegría y cuidado: su conjunción crea un efecto estético bien logrado. De cualquier modo, la proyección permanece sólo en el lumbral del deseo y lo único que hacen los condicionantes es afirmar con dureza la ardua realidad de ese momento y espacio vividos.

A diferencia de lo que ocurrió con el poema “Canto irrevocable”, en éste se intercalan una y otra vez los dos temas en pugna: esperanza y desesperanza alan sus cuerdas para atraer el poema hacia su lado, luego aflojan el pulso y permiten que aquél ingrese al opuesto territorio. De tal modo los peldaños se suceden. La siguiente estrofa, contrapunto de la desesperanza sembrada, aflora en la esperanza:

Hay que saber, irrevocablemente, de nuestra eterna eternidad. [11]  
Más que la hormiga, más que el siglo y que el arado,  
más que las lenguas del tiempo y el caer de los hombres  
durarán nuestras manos de huesos y agonía (p. 45).

La estrofa por momentos resulta ambigua. Pudiera pensarse que las imágenes continúan el impulso de la cláusula predecesora puesto que la perpetuidad señalada en torno al “nosotros”, es decir, la posibilidad de vivir por siempre, sólo acontece en torno a imágenes y situaciones lamentables. Vale aquí la pena recordar de nuevo que para Revueltas la concepción de la esperanza no florece en una sola dirección y se halla repleta de contradicciones. Así, la voz del poema en realidad lo que busca es sobreponerse al dolor del cuerpo y a las malas rachas (que quizá duren toda la vida) en función de considerar que el ímpetu del ser humano, su deseo de lucha, continúa más allá de la derrota del cuerpo. La imagen “eterna eternidad” (verso 11) establece un pleonasma que acrecienta esa sensación de infinitud.<sup>222</sup>

La hormiga, el siglo y el arado (verso 12) son elementos que refieren respectivamente al trabajo individual y social, al paso del tiempo y a la producción agrícola; en conjunto forman un terno que responde a la condición del ser humano con respecto a su lugar dentro del constructo colectivo. Si el yo lírico, en efecto, asevera una trascendencia que sobrepasa los límites temporales y la caducidad del cuerpo, entonces el grito de la esperanza se escucha firme.

La misma ambigüedad se extiende a la siguiente estrofa:

Saben ya los roncós pájaros de nuestras lágrimas despiertas [15]

---

<sup>222</sup> La imagen “eterna eternidad” funciona como intertexto de otra imagen muy parecida utilizada en el poema previo, “Canto irrevocable”. La imagen en cuestión sería: “eternidad definitiva”. Ambas fueron usadas de manera similar desde una perspectiva semántica.

lágrimas sonando tercamente sobre los tercos tambores  
que anidan en el fondo (p. 46).

Una vez más, el adjetivo “despiertas” (verso 15) se suma al sustantivo lágrimas para crear una imagen de sufrimiento consciente.<sup>223</sup> Los “roncos pájaros” (verso 15) que las caracterizan constituye otra imagen que en sí misma dice mucho: el pájaro por antonomasia es el cantor de la naturaleza; al hallarse éste ronco, su canto se ve interrumpido y su función primaria se anula. Si este sentido se suma al sentido doloroso de las lágrimas, por metonimia la condición de quien llora (el “nosotros”) también se ve agravado. Pero las lágrimas, debe insistirse en ello, están despiertas, libres del peso somnoliento de la muerte. Por eso cuando caen (verso 16) impactan sobre tercos tambores (de nuevo es fácilmente identificable el uso efectivo de la aliteración),<sup>224</sup> sobre los corazones que latén fuerte al interior oscuro de las personas.

El tenor de la esperanza ambigua continúa:

Y nuestro par de rotos corazones vivos  
nuestro par de ojos que ven cuando se cierran  
se habrán unido ya [20]  
al rumor de los brazos, eternos como piedras,  
como piedras duros, y amorosos, y tristes (p. 46).

Los “rotos corazones vivos” (verso 18) es otro constructo cuya disposición gramatical, lexical y semántica ya se había presenciado en una imagen casi exacta: “rotos ojos vivos”, del poema “Canto irrevocable”.<sup>225</sup> En esta ocasión –también como en aquel entonces – la imagen refleja una lucha entre lo ya destruido y la fuerza que mueve más allá

---

<sup>223</sup> La imagen “lágrimas despiertas” se repite idéntica en el poema “Canto irrevocable”.

<sup>224</sup> La imagen de “Canto irrevocable” es “tercos tambores tercamente sonando/ que hay en nuestro oscuro fondo”. El cambio final de la estrofa en el actual poema funciona mejor al sustituir “que hay” por “que anidan” debido a la presencia lexical de la palabra “pájaro” en el verso quince.

<sup>225</sup> Cf. *El propósito ciego*, p. 42.

de los límites a las personas. La fragilidad del corazón (que por metonimia sabemos refiere a la vida de un ser humano) busca sobreponerse y permanecer vivo, seguir latiendo. Los “ojos que ven cuando se cierran” (verso 19) deviene imagen poderosa ya que el ojo es en casi todas las tradiciones sinónimo de percepción sensible e intelectual; por lo tanto, si se halla cerrado, no puede ser receptáculo de nada y por extensión comportaría sólo un cascarón vacío. No obstante, aquí el ojo ve cuando se cierra, como si se tratase del tercer ojo del alma o de la clarividencia.<sup>226</sup> Así, el corazón que apenas late y los ojos cerrados pretenden sumar su esfuerzo al de los brazos bañados en la eternidad de las piedras, en su proyección como elemento incorruptible. Nótese, además, que las tres partes mencionadas son en realidad elementos corporales básicos: el corazón es el empuje vital, los ojos el conocimiento y los brazos el trabajo.

Luego de que las tres primeras cláusulas fermenten una esperanza velada, el yo lírico se deja invadir por una decepción que corresponde a su propia persona:

Mi pobre corazón es inútil para toda la tristeza.  
Dejo de sufrir a cualquier hora  
cuando todos lloran cuentas vivas de cal, granos amargos (p. 46). [25]

Una vez más el corazón, con todos los atributos simbólicos y de sentido que hasta ahora le han sido endilgados, no es suficiente para contrarrestar la tristeza que invade el

---

<sup>226</sup> Jean Chevalier menciona que “si los dos ojos físicos corresponden al sol y a la luna, el tercer ojo corresponde al fuego. Su mirada reduce todo a cenizas, es decir, que expresando el presente sin dimensiones, la simultaneidad, destruye la manifestación [y por ende proclama la visión del futuro]. [...] Es de hecho un órgano de la visión interior y por tanto una exteriorización del ojo del corazón. [...] El tercer ojo indica la condición sobrehumana, aquella en que la clarividencia alcanza su perfección, así como, más arriba, la participación solar” (Cf. Jean Chevalier, *op. cit.*, pp. 770-774). A pesar de que en la poesía de Revueltas el ojo no necesariamente adquiere todos estos sentidos, el particular uso que hace en el poema “[Si el aire...]” hace pensar, cuando menos, en una funcionalidad sobrehumana.

mundo, acaso sólo para guardarla en su interior y que así nadie nunca pueda más sufrirla.<sup>227</sup>

El yo lírico toma consciencia de sus límites y admite la inutilidad de sus acciones. Por ello se retrae y sufre un alejamiento con respecto a las emociones y vivencias de las demás personas, alejamiento que se ve reflejado en ese dejar de sufrir a cualquier hora (verso 24)<sup>228</sup> al tiempo que todos derraman “cuentas vivas de cal, granos amargos” (verso 25).<sup>229</sup>

Enseguida brota una cláusula que no cede a ninguno de los temas en pugna, pero tampoco los rechaza:

Se pueden hacer versos que sean un grito solo, [26]  
se pueden cantar canciones con los labios mudos (p. 46).

Ambas imágenes trabajan con base en oposiciones semánticas. El verso, como una de sus características formales, requiere una pausa (llamada “pausa versal”) tras la última palabra que lo finaliza y la primera que da inicio al otro;<sup>230</sup> por lo tanto, un verso que sea un solo grito (verso 26) –y si se deja de lado el hecho de que el grito no es una palabra y por tanto no es compatible con la rima y el metro – negaría esa condición indispensable del poema. En el verso 17 los “labios mudos” (¿cerrados?) están facultados para cantar canciones; éstas, no obstante, existen única y exclusivamente cuando las cuerdas vocales vibran y al sonido que ellas producen brota de la boca abierta en forma de notas musicales. Más que un sinsentido, esta contradicción semántica abre una grieta hacia la esperanza ya que vuelve virtualmente posible el realizar acciones que sabemos de antemano inadmisibles.

---

<sup>227</sup> En “Canto irrevocable” los versos análogos sobre el corazón dicen: “Quisiera tener un corazón lleno de trigo/ y mi pobre corazón es muy pequeño”.

<sup>228</sup> En “Canto irrevocable” el verso análogo dice: “[Yo] que dejo de sufrir a cualquier hora”.

<sup>229</sup> Ambas imágenes poéticas son idénticas a las utilizadas en “Canto irrevocable”.

<sup>230</sup> Cf. Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *op. cit.*, p. 417.

Además, versos y canciones son en principio manifestaciones artísticas, muestras de humanismo. Su presencia alza una bandera luminosa.

El poema continúa:

Hay niños. [31]  
Hay hermanos vivos y destruidos con el alma quebrada  
y una luz en la frente (p. 47).

El examen de la cláusula da el mismo resultado que el aplicado a la imagen “rotos corazones vivos”: un reflejo de lucha y perseverancia frente a la destrucción física y moral de quien se habla. La contraposición retórica del “alma quebrada” (verso 32), materialización y destrucción de una entidad abstracta, y la “luz en la frente” (verso 33), hace que, por disposición sintáctica, la última sea la que permanezca y se prolongue en el tiempo. Dado que la luz en sí misma connota esperanza, guía y seguridad, el que se le halle en la frente (justo arriba de los ojos, en la mayor altura del cuerpo) redobla cada uno de esos sentidos. No obstante, en las siguientes dos estrofas esa misma luz se apaga:

Si mi pobre corazón no fuera tan pequeño  
y pudiera tener una gran casa abrigada [35]  
y una dulce, larga superficie de trigo y de sollozos.

Si mis labios fueran agua, manos y peces soñadores  
y no tristes vocablos y silencio (p. 47).

La serie de imágenes evidencia el estado emocional del yo lírico y hace saber de una flaqueza interior que de antemano vence todo ánimo de lucha. Una vez más, se proyecta un futuro deseado que no hace sino afirmar el momento que se vive, uno donde lo poco que se tiene no alcanza para combatir cada uno de los males.

El corazón pequeño donde nada cabe (verso 34), el deseo de la casa abrigada (verso 35) como refugio interior, la “larga superficie de trigo y de sollozos” (verso 36) como



alimento primordial y llanto (el dolor reincide como inherente a cualquier deseo de felicidad) crean un primer grupo de imágenes casi idénticas a las encontradas en “Canto irrevocable”<sup>231</sup> y que cumplen la misma función semántica. Las del segundo grupo hacen otro tanto: el acercamiento de los labios a las propiedades del agua (“fuente de vida, medio de purificación y centro de regeneración”)<sup>232</sup> sugiere que por medio de la palabra (de nuevo toma importancia la voz) se desea tener un nuevo inicio. En cuanto a la proximidad con las manos, podría leerse el potencial de la voz como un medio para motivar acciones que movilicen el trabajo, la producción y el bienestar de la gente. Los “peces soñadores” (verso 37) son una extensión de la imagen que mira los labios como agua puesto que el pez es por antonomasia el animal que habita en ella. La voz, con todo ello, se reafirma y vuelve a tomar un impulso que involucra a la humanidad entera:

Duraremos duramente más que la larva, más que el espanto [41]  
porque somos eternos y condenados,  
somos de tierra, y de tierra de la tierra (p. 47).

El pleonasma de la imagen inicial intensifica y afirma el sentido de duración que el yo lírico busca transmitir en tanto perseverancia frente a las adversidades. La eternidad que se confiere al “nosotros” como cualidad esperanzadora viene acompañada de una visión condenatoria: en la concepción de José Revueltas no puede existir plenamente una sin la otra. La constitución terrestre del individuo volcada en el verso cuarenta y tres (“somos de tierra, y de tierra de la tierra), al igual que ocurre en la imagen casi idéntica de “Canto irrevocable”,<sup>233</sup> parece apuntar a una lectura en donde la tierra adquiere sentido en tanto

---

<sup>231</sup> En “Canto irrevocable” la imagen dice: “Quisiera tener un corazón lleno de trigo/ y mi pobre corazón es muy pequeño”.

<sup>232</sup> Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 52.

<sup>233</sup> En “Canto irrevocable” la imagen dice: “Lloran piedras de río/ sentadas como viejas raíces,/ las madres hechas de tierra de la tierra”.

materia fértil y fecunda; la diferencia es que aquí la entera cláusula se corresponde con ese tenor y no crea tensiones ni ambigüedades.

Las estrofas que restan perfilan la conclusión del poema:

Nuestros hermanos quebrados,  
más puros que Jesús [45]  
más olvidados,  
quedan gritando con los pájaros del viento (p. 47).

Tras referir ampliamente que la humanidad se mantiene en pie de lucha, da la impresión de que la voz enunciativa revaloriza la situación y se percata de que existen personas que no lograrán seguir adelante. Los “hermanos quebrados” (verso 44) son todos y nadie en específico: cualquiera que esté tan destruido como para no continuar cabe dentro de la imagen dolorosa. Elevarlos por sobre la pureza de Cristo (verso 45) equivale a decir que se trata de las personas más amables, amorosas, comprensivas... y que nada de eso logró salvarlas de un olvido prematuro. “Pájaros del viento” (verso 47) es una imagen que apela sobre todo al sentido auditivo pues conjunta la cualidad sonora de los pájaros y el ruido de los gritos con la imagen del viento que corre fuerte y termina confundiendo aquello que se encuentra en su cauce; así, tanto los gritos como las propias personas terminan extraviadas.

Las causas de tales desventuras son ofrecidas en la estrofa inmediata:

Porque el aire tiene sangre  
y el agua del océano es impura  
y en las playas sólo la muerte golpea (p. 48). [50]

Al tratarse prácticamente de las mismas imágenes que abrieron el poema, su desarrollo queda resumido en dos posibilidades: o se avanza por el mismo discurso una y otra vez como en una cíclica espiral, o se pretende una alternativa que zanje de una vez por

todas la tensión irremediable entre esperanza y desesperanza. La voz enunciante se resuelve por lo segundo:

podemos hacer versos todos juntos [51]  
hasta que la tierra se parta  
hasta que nuestras lágrimas derriben al mundo  
hasta que brote de la nada una paloma (p. 48).

Resulta evidente que la esperanza aflora y es lo único que puede salvar a las personas. Los versos (la literatura, el arte, la esencia humana) tienen la posibilidad de unir afectivamente a la gente dispersa, y ese gran conjunto, desde una lectura hiperbólica, tiene la capacidad de partir la tierra (verso 52): mover el mundo, transformarlo, abrir un enorme surco para colocar una gran semilla en forma de corazón, y durar el tiempo necesario para que el dolor de la gente, superado, destruya la estructura del mundo que causó en principio los males. La paloma del verso 54, al igual que en su primera aparición,<sup>234</sup> simboliza la paz.

La cláusula que cierra el poema hace constatar una íntima relación entre la esperanza y el sufrimiento que ésta inevitablemente alberga en la concepción revueltiana:

Sordo estoy y puedo todavía humillarme, [55]  
puedo tomar un cuchillo y enseñar mis abismos  
mis glorias, mi desamparo.

Podemos.

Para llover del cielo  
virtuosamente limpios, desnudos y dispuestos (p. 48). [60]

Empezar de nuevo significa despojarse de aquello que aprisiona, de aquello que a uno lo constituye. La sordera del yo lírico (verso 55) apunta a una determinación inquebrantable

---

<sup>234</sup> El símbolo cultural de la paloma fue utilizado también en el poema “Discurso de un joven frente al cielo”, (José Revueltas, *El propósito ciego*, pp. 36-37).

y consciente del sacrificio que para ello se requiere. Así, cuando con el cuchillo dice puede mostrar los abismos, las glorias y el desamparo (versos 56-57), también está diciendo que resulta factible removerlos ya que esas cosas, aunque lo configuran, devienen lastre para el inicio prometido. Sólo al deshacerse de ellas, según la visión en este poema, la humanidad será capaz de empezar desde cero, de iniciar una nueva cuenta. Entonces podrán “...llover del cielo,/ virtuosamente limpios, desnudos y dispuestos” (versos 59-60).

El cierre del presente apartado clausura el entero capítulo de análisis. El examen de las distintas imágenes y cláusulas a lo largo de estas páginas pretendió la uniformidad y sistematicidad epistemológica con base en las principales incidencias temáticas de *El propósito ciego*. Como se mencionó al final del segundo capítulo (“La tematología y el estudio de la imagen poética”), la elección de los temas aquí considerados capitales (ausencia y olvido, Eros y Tánatos, sufrimiento, desesperanza y esperanza) responde a una lectura global de la obra. Por ser el tema de la desesperanza y la esperanza el más extenso, vale la pena señalar que, a grandes rasgos, tanto la obra poética de José Revueltas como la obra narrativa (principalmente los cuentos y novelas) se desenvuelve con base en esta dualidad ontológica.

## Conclusiones

La poesía de José Revueltas configura un corpus más bien breve: treinta y tres poemas recopilados en la última edición de *El propósito ciego*; seis poemas inéditos dados a conocer recientemente por Antonio Cajero Vázquez; y “Omega”, apunte integral del conjunto que, hasta la fecha, permanece relegado como curiosidad en las obras completas publicados por la editorial Era a modo de texto inclasificable. Con todo, la sumatoria arroja cifras que no sobrepasan las cuarenta unidades: cuarenta poemas (de los que se tiene constancia) escritos a lo largo de cuarenta años.

Con tan escasos versos podría pensarse que sin duda cada uno sustenta una calidad y concentración magníficas; en el caso de Revueltas, no obstante, incurrir en tal axioma resultaría en un gran error. Los primeros poemas –aquellos fechados desde 1934 hasta mediados de 1937: “Nuestra manzana del padre Adán”, “Pittsburgh (El Barrio Negro)”, “Redención de la ausencia”, “A Solveig”, “[TAN concreta, tan concreta...]”, “Digo que te amo // para Solveig, mi compañera”, “[ESCALA verde...]” y “SI los fusiles los fusiles los fusiles...”– responden más bien a un notorio ejercicio de escritura que a una vocación estética vertida a la poesía. A partir de 1937, con el poema “Discurso de un joven frente al cielo”, Revueltas da inicio a su mejor etapa lírica y finalmente consigue un estilo propio caracterizado por el hermetismo, las imágenes oscuras, la visión decadente de la humanidad, el general tono desesperanzador. Desde este momento hasta 1974 en que escribió “Eva inconclusa”, el duranguense no suelta –más que en dos o tres ocasiones– esa voz que ahora, a la distancia, sabemos le pertenece.

José Revueltas cultivó antes que su condición de poeta su figura como narrador. Esto resulta indiscutible si consideramos que su producción estuvo centrada en la escritura de

novelas, cuentos, notas periodísticas y crónicas de viaje. La poesía, más allá de este listado, lo acompañó durante los años de su vida, casi siempre difuminada en poderosos pasajes líricos de su prosa, contadas veces en formato de verso. Como fuere, ambas adaptaciones le merecieron arduos pasajes de prodigio lingüístico e imágenes maravillosas. De ese certero trabajo con el lenguaje precisamente surge la necesidad de llevar a cabo esta investigación.

La presente tesis se realizó con base en tres perspectivas histórico-teóricas enfocadas al estudio de la imagen poética: la retórica, la sensorial y la gramatical; así como con un segundo foco que privilegió el factor temático en tanto punto inflexivo de ordenación de la obra. A pesar de la sistematicidad aquí pretendida, el análisis de las imágenes poéticas en *El propósito ciego* y en los otros poemas no queda agotado con estos dos procedimientos. El estudio por temas y a partir de las tres tradiciones enlistadas, tal como se señaló al final del segundo capítulo, es sólo uno de las varias metodologías existentes para el estudio filológico de una de las facetas poéticas de José Revueltas; la elección aquí realizada por sobre otras perspectivas fue condicionada, primero, por una lectura personal de los poemas y, segundo, por las redes imaginísticas que con base en dicha lectura se alzaron entre un poema y otro, dando como resultado un organismo bien estructurado.

Ausencia y olvido resultó ser la menor producción temática del corpus. Sus manifestaciones casi siempre giraron en torno al deseo de tener cerca a una persona amada, ya pasional o sentimentalmente, que se encontraba ida por falta de correspondencia amorosa o por haber muerto y habitar sólo en memoria del yo lírico.

La dualidad Eros y Tánatos configura el primero de los dos grupos temáticos antagónicos. Su presencia en las páginas de *El propósito ciego* resulta crucial ya que “Nocturno de la noche” y “Canto irrevocable”, quizá los dos poemas fundamentales del

conjunto, se gestan en buena medida por sus representaciones. A grandes rasgos, y como pudiera esperarse de dos fuerzas opuestas, estos impulsos destructivos y vitales asumen una condición simbiote: el uno no puede obtenerse sin el otro; la génesis se corresponde con la muerte inevitable; para que algo nazca es imprescindible que otra cosa muera. Sin embargo, en esta dinámica surge la pregunta: ¿para qué entonces se nace? ¿Para qué también se pretende el bienestar del ser amado, su compañía? La respuesta, como cabe esperar, se resuelve en lo siguiente: se nace para morir y seguir encarnando el ciclo de la historia; se ama y desea el bien del ser amado porque al mismo tiempo ese ser es responsable de un potencial inmenso dolor y miseria.

El tema del sufrimiento resultó tener el mayor número de concreciones en tanto variedad de imágenes poética, todas a modo de subtemas interpretativos: angustia, culpa, encierro, llanto. Este cuadrante del dolor ofrece en retrospectiva las imágenes más desgarradoras de los poemas. La culpa y el llanto tal vez sean los grupos en los que se insiste más específicamente en el uso de un tipo determinado de imagen: las religiosas para la culpa, las elementales-naturales para el llanto. Debido a la amplitud conceptual del término “sufrimiento”, traer a colación características y concreciones de cada manifestación conduciría a reescribir los apartados en donde se llevó a cabo tal tarea. Quédese el lector con la noción del grupo temático más rico en variedad imaginística y contenido.

Desesperanza y esperanza, segundo grupo antagónico y último de la serie, reportó el mayor corpus en tanto imágenes poéticas de toda la investigación. Los poemas “Canto irrevocable”, “Discurso de un joven frente al cielo” y “[Si el aire...]” son los textos centrales sobre los que gira la mayor parte del análisis. Los dos últimos, como se comprobó en el apartado “Desesperanza y esperanza”, operan a modo de variación musical ya que las

imágenes que los configuran son, en muchas ocasiones, casi idénticas. Al igual que ocurre con Eros y Tánatos, el presente dúo temático mantiene una relación de obligada concordancia. Para la voz enunciante de los poemas la desesperanza, así como el sufrimiento, llena casi todos los resquicios del vivir. Sin embargo, actitud curiosa dentro de la enorme vorágine literaria, para Revueltas la esperanza se eleva como el más grande y último estandarte de la humanidad. A pesar de que en apariencia resulte inútil la lucha por sobrevivir, en sus imágenes de la esperanza se insta a continuar viviendo por el simple hecho de asegurar un nuevo día. Si el hoy no ofrece condiciones propicias para el devenir humano, quizá mañana éstas se presenten. El amor, en la concepción esperanzadora de *El propósito ciego*, juega un papel fundamental como cohesión del mundo y de la sociedad; es decir, lo que en realidad parece asegurar tal estado de ánimo es la común unión de las personas. Esta perspectiva humanista difícilmente será encontrada en la obra narrativa del autor, de ahí que resulte tan extraña su presencia.

Tras el examen de las imágenes cabe señalar que sin duda queda mucho aún por estudiar en la poesía revueltiana. La misma imagen poética sigue siendo un campo fértil de aproximación: cada lector es distinto y su mirada no puede ser idéntica a la de otros. Aspectos clave como el uso o alejamiento de formas métricas tradicionales, así como de rima, son igualmente aplicables a una parte del corpus. El momento histórico durante el cual Revueltas escribió los poemas no devino indispensable para el examen de sus imágenes desde una perspectiva temática; sin embargo, el tener información de los círculos artísticos y literarios de ese periodo –con especial énfasis en los que él llegó a frecuentar– quizá ayude a entablar un diálogo entre la poesía revueltiana y la que cruza el medio siglo mexicano. Ya fue mencionada, por ejemplo, la correspondencia con la poesía de Efraín Huerta; permanece no



obstante la duda de si el duranguense puede ser adscrito en algún círculo literario o si su producción poética se mantuvo al margen de estéticas grupales marcadas generalmente por las décadas.

Otra posible veta de estudio sería determinar la relación existente entre las imágenes en la poesía de Revueltas y sus novelas y cuentos. De momento –y más allá de la conocida autoría– resulta claro que ambas fueron escritas por la misma persona ya que varios de los temas y las maneras de tratarlos, desde una perspectiva estética, resulta casi idéntica. La obsesión religiosa, el uso de los mismos símbolos culturales (y sus preestablecidos sentidos) y el tono decadente y doloroso del enunciante son sólo algunas de estas particularidades que lo delatan.

Finalmente, en esta tesis se intentó dejar de lado el conocimiento de la vida de José Revueltas para encontrar el sentido de las imágenes en sí mismas, tal como la teoría de la imagen poética sugiere. Sería interesante, sin embargo, realizar el ejercicio de una lectura eminentemente biográfica ya que sin duda los poemas, a pesar de lo que menciona José Manuel Mateo en el prólogo de la edición de 2014, son circunstanciales y responden, en mayor o menor medida y desde distintos planos interpretativos, a vivencias estéticas de la realidad. ¿Quién asegura que las lecturas filosóficas de José Revueltas no cruzaron en sus distintas etapas los textos de *El propósito ciego* y los otros poemas ya mencionados? Basta releer “Nuestra manzana del padre Adán” para poner este punto en consideración.

Me gustaría cerrar trayendo a colación las palabras de David Huerta cuando opina que tenemos en *El propósito ciego* la oportunidad de comparecer como lectores ante los poemas reunidos. Lo halla o no querido el propio Revueltas, esta posibilidad ahora se alza ante nosotros. Su poesía, ahora más que nunca, está siendo estudiada, comentada, leída. Si

esta tesis logra que nuevos lectores se interesen por consultar dichos materiales, habrá cumplido su razón de ser. Quedo en atenta consideración y agradecimiento.

## Bibliografía

### Directa

REVUELTAS, José. *Las evocaciones requeridas*, tomo II, Era, D.F., 1987.

\_\_\_\_\_. *El propósito ciego*, edición de José Manuel Mateo, Aldus/Obra negra, D.F., 2001.

\_\_\_\_\_. *El propósito ciego*, edición de José Manuel Mateo, FCE/ERA, D.F., 2014.

### Indirecta

#### Libros

BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*, traducción de Ernestina de Champurcin, FCE, D.F., 2000.

BARTHES, Roland. “La retórica antigua. Prontuario”, en *La aventura semiológica*, Paidós, Barcelona, 1993.

\_\_\_\_\_. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Paidós, Barcelona, 2009.

BAYLON, Christian; FABRE, Paul. *La semántica*, Paidós, Barcelona, España, 1994.

BERISTÁIN, Helena. *Análisis e interpretación del poema lírico*, UNAM, D.F., 1989.

\_\_\_\_\_. *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, D.F., México, 1985.

BERMÚDEZ, Nicolás. *Metáforas en uso*, Editorial Biblos, Argentina, 2006.

CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1986.

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1992.

CUENCA, Maria Josep; HILFERTY, Joseph. *Introducción a la lingüística cognitiva*, Grupo Planeta, Barcelona, 1999.

DAY LEWIS, Cecile. *The poetic image*, Alden Press, Oxford, 1946.

DE ECHEGARAY, Fernando. *Diccionario general etimológico de la lengua española*, Álvarez Hermanos Impresores, Madrid, 1887.

DE SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de lingüística general*, traducción, prólogo y notas de Amado Alonso, Losada, Buenos Aires, 1986.

*Diccionario de Autoridades*, Tomo IV, 1734.

*Diccionario en línea de la Real Academia Española* (2018).

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1995.

ECO, Umberto. *Tratado de semiótica general*, Debolsillo, D.F., México, 2005,

GAYOL FERNÁNDEZ, Manuel. *Teoría literaria: elocución general y arte métrica*, Ministerio de Educación Superior, La Habana, 1959.

GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona, 1989.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Dolores. *La imagen en la poesía de Francisco de Aldana*, tesis doctoral, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1990.

GONZÁLEZ VÁZQUEZ, José. *Estudio sobre la imagen poética*, Universidad de Granada, Granada, 1986.

LÁZARO CARRETER, Fernando. *Diccionario de términos filológicos*, Gredos, Madrid, 1977.

MARCHESE, Angelo; FORRADELLAS, Joaquín. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Ariel, Barcelona, primera edición, 2013 (edición anterior: 1986).

MARTÍN, René. *Diccionario Espasa de mitología griega y romana*, Espasa, Madrid, 1992.

MARTÍNEZ-FALERO, Luis. “Eros y Thánatos en la literatura y la iconografía del Renacimiento”, en *El erotismo en la modernidad* (Ángel Clemente Escobar, Javier Rivero Grandoso; coordinadores), Compañía Española de Reprografía y Servicio, Madrid.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*, FCE, D.F., 2006.

REVUELTAS, José. *México 68: juventud y revolución*, Era, D.F., 1978.

RICOEUR, Paul. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, traducción de Graciela Monges Nicolau, Siglo XXI, D.F., 1998.

RODRÍGUEZ NAVAS, M. *Diccionario completo de la lengua española*, Saturnino Calleja, Madrid, 1906.

ROYO, Jordi. *La imagen poética, algunas consideraciones*, Bassarrai, Zarautz, primera edición, 2004.

SANSONE DE MARTÍNEZ, Eneida. *La imagen en la poesía gauchesca*, Montevideo, Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias, 1962.

TODOROV, Tzvetan. *Teorías del símbolo*, traducción de Rivera Francisco, Monte Ávila, Caracas, 1993.

## Revistas

ÁLVAREZ CABALLERO, Blanca. “Entre el recuerdo y el olvido: un estudio filosófico-literario de la memoria en la poesía de José Emilio Pacheco”, en *CIENCIA ergo-sum, Revista Científica Multidisciplinaria de Prospectiva*, vol. 15, no. 3, 2008, pp. 259-268, en: <http://www.redalyc.org/pdf/104/10415304.pdf> (fecha de consulta: 20/11/2018).

BARRAJÓN, Pedro. “El sufrimiento cristiano. Actualidad de la *Salvifici doloris* de Juan Pablo II” en *Ecclesia*, vol. 20, no. 1, 2006, pp. 43-61, en: <http://www.iglesiacatolica.org.gt/cns/200601.pdf> (fecha de consulta: 20/11/2018).

BEKES, Alejandro. “Roma de amor y muerte: Eros y Thánatos en tres poetas latinos (Horacio, Virgilio, Propercio)” en *Revista de estudios clásicos*, no. 36, 2009, pp. 141-165, en: [http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/3084/erosthanatosbekes.pdf](http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/3084/erosthanatosbekes.pdf) (fecha de consulta: 20/11/2018).

BRASS, Ana Lucía. “Eros y Tánatos: una tensión inevitable”, en: [http://www.dibam.cl/dinamicas/exp\\_it\\_asoc\\_2.pdf](http://www.dibam.cl/dinamicas/exp_it_asoc_2.pdf) (fecha de consulta: 20/11/2018).

CAJERO VÁZQUEZ, Antonio. “Páginas devueltas: poemas desconocidos de José Revueltas”, en prensa.

CILVETI, Ángel L. “Silogismo, correlación e imagen en el teatro de Calderón”, *Romanische Forschungen*, no. 80, 1968, pp. 459-497, en: <https://www.jstor.org/stable/27937494> (fecha de consulta: 20/11/2018).

GARCÍA ESQUIVEL, Víctor. ““Revueltas, el magistral prosista del siglo XX, fue un poeta marginal”, *Crónica*, en: <http://www.cronica.com.mx/notas/2014/838220.html> (fecha de consulta: 20/11/2018).

LAFFRANQUE, Marie. “Pour l'étude de Federico García Lorca. Bases chronologiques”, *Bulletin Hispanique*, no. 65, 1963, pp. 333-377, en: [https://www.persee.fr/doc/hispa\\_0007-4640\\_1963\\_num\\_65\\_3\\_3784](https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1963_num_65_3_3784) (fecha de consulta: 20/11/2018).

LÓPEZ SACO, Julio. “Una dimensión real con vida propia: el espacio-tiempo mítico y su relación con la construcción histórica”, en *El Futuro del Pasado*, no. 8, 2017, pp. 199-210, en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6157996> (fecha de consulta: 20/11/2018).

LUGONES BOTELL, Miguel; QUINTANA RIVERÓN, Tania. “Eros: arte y creación” en *Revista Cubana de Medicina General Integral*, no. vol. 14, no. 2, 1998, pp. 191-199, en: [http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0864-21251998000200016](http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0864-21251998000200016) (fecha de consulta: 20/11/2018).

PIMENTEL, Luz Aurora. “Tematología y transtextualidad”, El Colegio de México, *NRFH*, tomo 41, no. 1, 1993, pp. 205-229, en: <https://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/931/931> (fecha de consulta: 20/11/2018).

PUELLES ROMERO, Luis. “La fenomenología de la imagen poética de Gaston Bachelard”, en *Contrastes: revista internacional de filosofía*, no. 3, 1998, pp. 335-343, en <http://www.revistas.uma.es/index.php/contrastes/article/viewFile/1659/1607> (fecha de consulta: 20/11/2018).

PUJANTE, David. “El difícil equilibrio entre Eros y Tánatos en el discurso cultural” en *Sociocriticism*, vol. XXVI, nos. 1 y 2, 2011, en: <http://revistaseug.ugr.es/index.php/sociocriticism/article/viewFile/2459/2574> (fecha de consulta: 20/11/2018).

RAMOS JURADO, Enrique Ángel. “La metáfora, su origen y tipos a la luz de un alegorista de homero, el pseudo-plutarco”, *Estudios clásicos*, Tomo 26, no. 87, 1984, pp. 427-433, en: [http://interclassica.um.es/index.php/interclassica/investigacion/hemeroteca/e/estudios\\_clasicos/numero\\_87\\_1984/la\\_metafora\\_su\\_origen\\_y\\_tipos\\_a\\_la\\_luz\\_de\\_un\\_alegorista\\_de\\_homero\\_el\\_pseudo\\_plutarco](http://interclassica.um.es/index.php/interclassica/investigacion/hemeroteca/e/estudios_clasicos/numero_87_1984/la_metafora_su_origen_y_tipos_a_la_luz_de_un_alegorista_de_homero_el_pseudo_plutarco) (fecha de consulta: 20/11/2018).

VÁZQUEZ, Daniel. “Metáfora y analogía en Aristóteles. Su distinción y uso en la ciencia y la filosofía”, en *Tópicos. Revista de filosofía*, no. 38, 2010, pp. 85-116, Universidad Panamericana, en: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0188-66492010000100003](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-66492010000100003) (fecha de consulta: 20/11/2018).

VILLA, Miriam Eugenia. “Las metáforas en la lingüística. Análisis de algunas conceptualizaciones metafóricas de los fenómenos lingüísticos”, en *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, vol. 73, Ediciones Complutense, Madrid, España, 2018, en: <http://revistas.ucm.es/index.php/CLAC/article/view/59071/4564456546506> (fecha de consulta: 20/11/2018).

## **Páginas web**

BELLINGHAUSEN, Hermann. “El poeta Revueltas”, *La jornada en línea*, <http://www.jornada.unam.mx/2015/05/18/opinion/a08a1cul> (fecha de consulta: 20/11/2018).



DEL CAMPO, Eduardo Martín. “La dialéctica de la noche: la dialéctica inversa”, en: <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/la-dialectica-de-la-noche-la-dialectica-inversa/> (fecha de consulta: 20/11/2018).

LAMAS, Mijail. “Rebeldía y revelación: la poesía de José Revueltas”, *Círculo de poesía*, 2018, en: <https://circulodepoesia.com/2014/11/rebeldia-y-revelacion-la-poesia-de-jose-revueltas/> (fecha de consulta: 20/11/2018).

REYES MORA, Héctor Leonel. “La poesía de José Revueltas”, *Las vacas pastan sobre la hoja en blanco*, en: <http://lasvacaspastansobrelahojaenblanco.blogspot.mx/2009/10/la-poesia-en-jose-revueltas.html> (fecha de consulta: 20/11/2018).

SPAEMANN, Robert. “El sentido del sufrimiento. Distintas actitudes ante el dolor humano”, en el portal de la Universidad Austral, en: <https://www.austral.edu.ar/capellania/mas-info/textos-espirituales/el-sentido-del-sufrimiento-distintas-actitudes-ante-el-dolor-humano/> (fecha de consulta: 20/11/2018).

TÉLLEZ-PON, Sergio. “El árbol de oro de la vida”, *Tierra Adentro*, <http://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/el-arbol-de-oro-de-la-vida/> (fecha de consulta: 20/11/2018).

VIÑUELA, María Cristina. *Aproximación al dolor y al sufrimiento en la literatura*, en: <https://www.ancmyp.org.ar/user/FILES/04Viniuela.pdf> (fecha de consulta: 20/11/2018).

## **Anexos**

## Poemas inéditos

En este brevísimo apartado se reproducirán íntegramente los poemas de un joven José Revueltas, dados a conocer en fechas recientes por Antonio Cajero Vázquez. Toda la información brindada, así como las anotaciones de los textos, son de su autoría.

A continuación, la lista de los hallazgos:

1. “Pittsburgh (El Barrio Negro)”, mecanuscrito fechado “Agosto de 1936”.
2. “A Solveig”, manuscrito fechado “Nov[iembre] 17 de 1936”, cuya versión mecanuscrita presenta algunas variantes, así como la eliminación de la preposición en el título: “Solveig” y con la fecha menos precisa, “Noviembre de 1936”.
3. Sin título, con el *incipit* “TAN concreta, tan concreta...”, mecanuscrito fechado en “Diciembre de 1936”.
4. “Digo que te amo // para Solveig, mi compañera”, manuscrito fechado en “Mayo de 1937”.
5. Sin título, con el *incipit* “ESCALA verde...” fechado en “Uruapan Mic. Sept. de 1937”.
6. Sin título, con el *incipit* “SI los fusiles los fusiles los fusiles...”, sin lugar ni fecha.

Pittsburgh  
(El Barrio Negro)

TAN bajo el cielo, tan bajo,  
que bajo el mundo, tan bajo,  
se quiebra el cielo, se quiebra,  
y el cielo enhebra, lo enhebra.

Lo enhebra en cables negros  
y voces oscuras;  
en criminales chimeneas  
apuntaladas a triste toldo de circo;  
en rojos ladrillos destilando agua negra;  
en negritos que juegan  
muy negros,  
botados de las chimeneas  
al estanque.

Altas las manos para  
mancharse en las nubes  
de pardo las manos.

Alto el cuerpo para  
mancharse el cuerpo  
de pardo en los cables.

Para los negritos que juegan  
para los negritos que lloran  
para los negritos ciegos  
para los negritos.

Agosto de 1936

## A Solveig

Alba del alma  
blanda alba blanca  
mía alma  
como el aire<sup>235</sup>  
rodando como el aire  
más viento  
que el malva viento.

En tu alto mar  
en tu alto mar  
en tu alto mar  
me meciera

de niño  
de nube  
de lino  
de nido  
de luna  
en tu alto mar<sup>236</sup>

Me meciera  
me meciera  
en tu mar.

Nov[iembre] 17 de 1936

---

<sup>235</sup> Verso eliminado en el manuscrito.

<sup>236</sup> En el manuscrito, esta estrofa sigue un orden distinto: “de niño / de lino / de nido / de nube / de luna / en tu alto mar”.

TAN concreta, tan concreta  
que eres al tacto  
lo que el viento a las venas  
a las sienes.

Lo que la luna  
a la mancha.  
Lo que la noche verde  
químicamente descompuesta  
en un vaso de agua  
al silencio  
o a la frente  
o al reloj.

Concreta.

Estatua traducida  
a minutos vencidos con los dedos,  
derrotados con un bisturí en silencio.  
Presencia dentro del vaso,  
dentro de la angustia,  
en la noche sin pulmones.

Ángel de cara negra, con rosas,  
químicamente puro  
como claveles de azafrán,  
como sin límites  
como sin alturas  
como sin agua.

Lo que a la anemia

una mañana amarilla  
de tus voces.

Concreta. Sí.  
Sí.

Lo que a la pesadilla.  
Lo que a lo negro.

Diciembre de 1936.

DIGO QUE TE AMO

para Solveig, mi compañera.

CON un amor que no alcanzan las negaciones inauditas de las maneras  
ni las impotentes paredes estranguladas del segundo  
ni las vértebras ni lo inorgánico mismo  
que no alcanzan los cauces  
ni los cauces de los cauces

Con un amor claramente fijo en el espacio  
limpiamente desnudo en la luna  
acuáticamente puro

Digo que te amo  
—oh rumor sin espanto  
y discurrir líquido del viento—  
abiertos los canales del sueño  
sin párpados la alegoría castaña de tus ojos.

Mayo de 1937.



ESCALA verde  
para los ángeles jóvenes  
escala verde hacia el cielo.

¡Cómo brilla el aguacate,  
cómo brilla, amor mío,  
con su corona de nubes!

Malva risa tibia  
de las hojas del plátano  
sobre los cafetos,  
escala verde.

Atabales en lo más alto del agua  
sobre batientes de rosas.

Toqui-toqui-toqui<sup>237</sup>

Y el señor de las yedras  
en los mameyes a lo alto.

Toqui-toqui-toqui  
¡cómo brilla amor mío!

Bajo el platanar el cafeto,  
bajo el cafeto mi amor,  
ay! desnuda en el agua,  
en el agua quebrada  
mi amor.

---

<sup>237</sup> Ritmo que se usaba en los cantos mexicanos (nota original de José Revueltas).

Tiquití-toqui

Toqui-tiquití.

Suave lengua tarasca

el río viene lleno de agujas

con sus salivas calientes

El río claro

con sus espejos quebrados.

Tiquití-toqui

Toqui-tiquití.

Uruapan, Michoacán; septiembre de 1937.

SI los fusiles los fusiles los fusiles  
perforaron las montañas  
y una estrella una estrella una estrella  
la dejaron en la punta  
y la bañaron de mañana.

PIES desnudos en Perm  
uñas heladas en Tzaritzin  
dientes en Perm  
cabellos locos en Tzaritzin  
y soldados  
y soldados  
con el pecho abierto  
y la carne roja  
y la carne blanca  
y la carne grave  
y la carne tierna  
y la carne breve  
y la carne buena  
lenta  
en las púas  
de los [alambres]  
en Tzaritzin  
en Perm.

Si los fusiles si los fusiles los fusiles  
en Odesa

Si los fusiles si los fusiles los fusiles  
allá

dejaron estrellas  
y tractores  
y muchachas  
y puños alegres  
lavados de mañana

o kirguises  
o usbeks  
o kalmukos  
o kilómetros  
o dinamos  
que gritan  
    gritan  
    gritan  
    sienten

