

Universidad Nacional Autónoma de México

Retórica y erotismo en el poema *Mi prima*  
Águeda de Ramón López Velarde



Tesis que para obtener el título de Licenciado en Lengua y Literaturas  
Hispánicas presenta  
Gerardo Ramírez Monroy



México, 2004



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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

ESTA TESIS NO SALE  
DE LA BIBLIOTECA

Dedico esta tesis

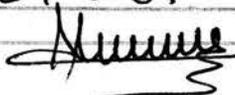
A mi maestra Helena Beristáin  
con el cariño y la admiración que sabe le guardo.

Para Gerardo Ramírez Vidal  
con el agradecimiento más profundo por su paciente asesoría.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la  
UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el  
contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Gerardo Ramírez Mouvy

FECHA: 24-V-04

FIRMA: 

*Jourdain.- ¿No hay más que la prosa y los versos?  
Profesor de filosofía.- No, señor. Todo lo que no es prosa es  
verso, y todo lo que no es verso es prosa.*

Moliere

*La poesía es una especie de lenguaje.*

R. Jakobson

Retórica y erotismo en el poema *Mi prima*  
Águeda de Ramón López Velarde

# Introducción

La presente tesis tiene por objeto de estudio el poema *Mi prima Águeda* de Ramón López Velarde. La preocupación capital del análisis se encuentra en la conexión íntima entre la *forma* y el *contenido*, y aunque ambos aspectos son dos caras de una misma moneda, durante mucho tiempo los estudios de literatura se redujeron a corroborar únicamente si lo que decía un texto tenía que ver necesariamente con los sucesos sociales, dejando de lado su construcción formal<sup>1</sup>. En consecuencia, muchos críticos se han acercado a este poema con una posición sólo interpretativa y no formal, intralingüística del poema.

La elección del poema *Mi prima Águeda* tiene como propósito principal mostrar que la literatura en general, y la poesía en particular son discursos que comportan una estructura formal especial, esto es, que su forma de construcción es muy diferente, aunque parecida a la que empleamos para comunicarnos normalmente y de manera práctica. Para ello evidenciaré esta diferencia con base en la teoría de las funciones de la lengua propuestas por Roman Jakobson así como en la retórica<sup>2</sup> -la *elocutio*-.

Desde Aristóteles sabemos que el apartamiento del lenguaje literario con respecto al lenguaje común, práctico, produce el

---

<sup>1</sup> "En los primeros años del siglo XX, la situación de los estudios literarios en Rusia era más o menos idéntica a la que se daba en los restantes países europeos. Por un lado, una historia literaria académica de raíces positivistas, dominada por la erudición y poco atenta a los valores estéticos...". V. M. De Aguiar e Silva, *Teoría de la literatura*. Pág. 397.

<sup>2</sup> "La parte de la antigua retórica a la cual hoy metonímicamente nos referimos al hablar de retórica, es la *elocutio*, es decir, el repertorio descriptivo de donde se eligen las figuras". Helena Beristáin, *Análisis e interpretación del poema lírico*. Págs. 64-65-.

fenómeno que los griegos llamaron *alienación*<sup>3</sup> y los formalistas y estructuralistas del siglo pasado llamaron *desautomatización*<sup>4</sup>.

El lenguaje de la literatura es un cierto tipo de lenguaje que de manera intencionada produce un efecto de sentido estético. La estructura de la lengua poética, con abundante presencia de la "*inventio*" y la "*elocutio*", la hemos heredado de Gorgias de Leontinos (493-390 a. C). Debemos a Gorgias los estudios sobre las dos facultades del lenguaje, una, la poética y la otra, la psicagógica. Con la primera es posible construir mundos no reales, pues pensamos e imaginamos con palabras; es decir, construimos mundos de ficción, y con la facultad psicagógica podemos construir discursos "que son como los ensalmos, introductores de placer y evacuadores de pena, que hechizan, persuaden y hacen cambiar de opinión a quienes los escuchan...<sup>5</sup>". Gorgias enseñaba a convencer mediante la palabra y para ello compuso dos discursos de ficción para mostrar que era posible construir un tipo de discurso que, aunque no real, si de una estructura retórico-poética capaz de persuadir a cualquier oyente. Los temas ya existían en la tradición literaria, sin embargo, la forma de su escritura fue lo que los hizo poéticos. Se trata del *Encomio de Helena* y *La defensa de Palamedes*<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> "La alienación es el efecto anímico que ejerce en el hombre lo inesperado como fenómeno del mundo exterior. Este efecto es un shock psíquico que puede llevarse a cabo en formas y grados diferentes", Heinrich Lausberg, *Elementos de retórica literaria*. Pág. 57.

<sup>4</sup> "Fue Shklovsky quien estudió la naturaleza de la desautomatización como rasgo esencial de la obra de arte". Helena Beristáin, *Análisis e interpretación del poema lírico*. Pág. 15.

<sup>5</sup> Antonio López Eire, *Esencia y objeto de la retórica*. Págs. 15-16.

<sup>6</sup> Gorgias, *Fragmentos*. Trad. Pedro Tapia Z. Pág. viii.

Para Antonio López Eire, el texto que instituye a la Retórica<sup>7</sup> se encuentra en el discurso *Encomio de Helena*, en cuyo estudio se lee: "La palabra es un gran soberano, que con pequeñísimo y sumamente insignificante cuerpo lleva a cabo divinísimas obras<sup>8</sup>".

El placer que produce el texto como acto estético se debe a que se advierte, no sólo lo que el poema dice sino *cómo dice lo que dice*. En este sentido podemos observar cómo esas facultades, la poética y la psicagógica de la lengua en el poema *Mi prima Águeda* nos proporcionan una especial estructura formal; mi tesis se sustenta en que es a través de estas facultades, además de la presencia de la *elocutio* y de la función poética de la lengua lo que explica de manera objetiva la naturaleza del poema. Es esta pues la contribución a la obra de Ramón López Velarde, el poema es concebido como placer y como objeto de creación artística, análisis e interpretación.

El estudio de los factores y las funciones de la lengua llevó a Roman Jakobson, a poner al descubierto los fenómenos lingüísticos que intervenían en la producción del lenguaje literario. El lenguaje de la literatura se centra en la función poética y aunque las otras funciones de la lengua intervienen en menor o mayor grado, es la poética la dominante. Sin embargo, esta propuesta teórica no define del todo el lenguaje literario, y por otro lado, tampoco explica la conformación

---

<sup>7</sup> "La Retórica de Aristóteles no pretendía ser "general", lo era, y lo era hasta tal punto, dentro de la amplitud de su visión, que una teoría de las figuras no merecía en ella ninguna mención particular; solamente algunas páginas sobre la comparación y la metáfora en un libro -de tres- consagrado al estilo y a la composición, territorio exiguo, rincón apartado, perdido en la inmensidad de un imperio". "La retórica restringida". Gérard Genette en, *Investigaciones retóricas II*. Pág.203.

<sup>8</sup> Antonio López Eire, *Esencia y objeto de la retórica*. Pág. 16.

del discurso de la literatura. Incluso la función poética de la lengua, no es exclusiva del lenguaje literario, pero allana el camino para descubrir lo propio del arte de la literatura. Recientemente los teóricos han observado que los actos de habla están inmersos en su contexto y que toda su fuerza, toda su intencionalidad o propósito radica en la voluntad del hablante.

Recordemos cómo Jakobson define la función poética:

La función poética proyecta el principio de equivalencia del eje de selección al eje de combinación. La equivalencia pasa a ser un recurso constitutivo de la secuencia<sup>9</sup>.

El eje de selección se refiere a los paradigmas léxicos y gramaticales, mientras que el eje de combinación a los sintagmas; a la oración, o a las relaciones oracionales.

De esta manera, en todos los actos de la comunicación intervienen, vertical y horizontalmente, las relaciones lingüísticas. En todo poema, en consecuencia "la proyección del principio de equivalencia y combinación" actúan de manera más sólida debido a que en cada verso los niveles de la lengua<sup>10</sup> se encuentran íntimamente correlacionados, (los niveles fono-fonológico, morfosintáctico, semántico y lógico recurren de manera enriquecida, potenciada).

Más tarde, Tinianov señaló que la literatura concebida sistemáticamente (con base en el plano de la forma y el contenido; en

---

<sup>9</sup> Roman Jakobson, *Ensayos de lingüística general*. Pág. 369.

<sup>10</sup> La teoría de los niveles fue propuesta por Emile Benveniste, "Varias unidades del mismo nivel pueden ser contenidas en unidades de orden superior y cada una de ellas contiene unidades de orden inferior", en *Retórica General del Grupo M*. Pág. 71.

sus niveles fónico-fonológico, morfosintáctico, semántico y lógico) constituye en sí misma su marco de producción que le va a dar a la obra sus características propias; las series, literaria, cultural e histórica. La literatura concebida así está en una relación estrecha con todo lo que sucede socialmente, es decir, se implican las relaciones de los elementos estructurales intratextuales y extratextuales<sup>11</sup>.

Consecuentemente, señala Helena Beristáin que:

"... estos estudios llevaron a concebir a la obra literaria en relación con la cultura y la historia de la época contemporánea de su autor partiendo de la obra misma, del modo como está construida para significar lo que significa a través del modo de ser del sujeto de la enunciación<sup>12</sup>".

---

<sup>11</sup> "Por su parte, los formalistas -aún dentro de Rusia y después en Checoslovaquia en el Círculo lingüístico de Praga- respondieron a las dos críticas fundamentales que se hacían a sus teorías haciendo más explícita la relación entre el arte y su sociedad, y del mismo modo, entre la expresión y el contenido de la obra (Jakobson, Tinianov, Sklovsky y Eijenbaum)". Mónica Mansour, *Ensayos sobre poesía*. Pág.291.

<sup>12</sup> Helena Beristáin, *Análisis e interpretación del poema lírico*. Pág. 15.

## Las teorías del "desvío"

La retórica helénica distinguía con claridad expresiones que se distinguían del habla coloquial y práctica, la que empleaban los griegos en su comunicación cotidiana. A esas expresiones Aristóteles les llamó extrañamiento<sup>13</sup>

Más cercano a nosotros, los estructuralistas llamaron desviación a las expresiones que se apartaban de un *grado cero* de la norma gramatical de la lengua. Así la poesía es diferente a la prosa por el apartamiento de ese grado cero de la lengua "normal" en los planos fonético-fonológico, morfo-sintáctico y semántico. Esto es, la poesía sería un lenguaje desviado de la norma.

Lausberg al respecto expresa: "La vivencia de alienación puede ser provocada por la materia misma y por los fenómenos de la elaboración, en particular por pensamientos, por *elocutio*, por *dispositio*, por *pronuntiatio*<sup>14</sup>". "La alienación es el efecto anímico que ejerce en el hombre lo inesperado como fenómeno del mundo exterior. Este efecto es un *schok psíquico* que puede llevarse a cabo en formas y grados distintos<sup>15</sup>".

Así, la estructura lingüística poética produce el goce estético, es decir, genera una sensación como la que experimenta un extranjero, una sensación de novedad. Lo anterior se logra a causa de un procedimiento estilístico que hace percibir la realidad como algo

---

<sup>13</sup> "Lo que se aparta de los usos ordinarios consigue, desde luego, que (la expresión) aparezca más solemne, pues lo mismo que les acontece a los hombres con los extranjeros y con sus conciudadanos, eso mismo les ocurre también con la expresión. Y por ello conviene hacer algo extraño el lenguaje corriente, dado que se admira lo que viene de lejos, y todo lo que causa admiración, causa asimismo placer". Aristóteles, *Retórica. Libro III. 1404a 9*. Pág. 487

<sup>14</sup> Heinrich Lausberg, *Elementos de retórica literaria*. Pág. 58.

<sup>15</sup> Idem. Pág. 57.

inédito. El extranjero en su impresión sensorial ve los objetos, a sentirlos por primera vez.

La expresión desautomatizada, procedimiento estilístico que hace percibir la realidad como algo insólito, provoca en la poesía, el sentido del "shock psicológico" en el oyente, así, éste se ve atrapado por la magia de las palabras, sin saber que la razón, la zona que desconoce está controlada por el hablante que sabe decir las palabras que lo están persuadiendo. De la misma manera el poeta hace su aparición como el hechicero que convierte a la audiencia en *todo oídos*. Se sabe que Homero empleó en la Odisea palabras que requerían una explicación dirigida al gran auditorio que escuchaba emocionado el relato.

Desde esta perspectiva -siguiendo a López Eire- "*La retórica es una especie de gramática secundaria, una gramática de las desviaciones del sistema de reglas primario... es una gramática que contiene el sistema de reglas de la configuración lingüística persuasiva*<sup>16</sup>". La gramática retórica, pasa a ser parte de la elaboración manifiesta del sentimiento; los usos correctos de las formas lingüísticas van a manifestarse paralelamente a las formas gramaticales organizadas retóricamente, para producir esos efectos que hechizarán a los receptores. Por esta vía, la escritura artística va a construirse sobre una base retórica (y poética) para que el lector (receptor) sea invadido por esas formas *veladas* que le van a causar placer. Así pues,

---

<sup>16</sup> Antonio López Eire, *Esencia y objeto de la retórica*. Pág. 133.

el poeta por un lado, maneja una lengua correcta gramaticalmente, y por el otro lado, emplea una lengua más eficaz, persuasiva, retórica.

La riqueza de sentido que se opera en el contenido se da gracias a la elaboración lingüística, e inclusive, la retórica refuerza los contenidos que producen una ilusión de verdad. De tal modo que en la línea sintagmática, por una parte existe una sintáxis normativa, y por otra parte, aparecen las figuras, que son la parte fundamental de la *elocutio*. El poeta construye además tropos<sup>17</sup>, según la intención del discurso, según el tipo de destinatarios. Es decir, las formas lingüísticas se actualizan según sea el motivo del discurso y el receptor al que se destina.

Sin embargo, no porque el texto esté habilitado por metáforas, aliteraciones, zeugmas, comparaciones, alegorías, etcétera, esto es, por figuras y otros recursos literarios que producen el *extrañamiento*, la creación del poeta es poética. La poeticidad de la creación literaria, de la literatura es algo que está más allá de nuestro alcance, es una parte que sale de toda explicación lingüística y retórica. Paul Valéry había expresado:

*Toda belleza es singular, el valor estético está en función de una estructura original. Si la belleza, según Baudelaire es siempre extraña, se necesita ser tonto para atreverse a prevenir sus apariciones. De la belleza sólo se puede comprobar su presencia siempre inesperada.*

---

<sup>17</sup>Tropo. Figura que altera el significado de las expresiones por lo que afecta al nivel semántico de la lengua. Ya sea que involucre palabras completas (tropos de dicción o de palabra).

*Sin embargo, un estudio de este tipo, sin duda no explicaría por qué y cómo tal texto es eficiente, podría al menos explicar cómo y por qué un texto es un texto, es decir, cuáles son los procedimientos del lenguaje que caracterizan la literatura.*

*La literatura es antes que nada un uso singular del lenguaje, y es precisamente la teoría de este uso lo que constituye el primer objeto de una retórica general y quizá generalizable<sup>18</sup>.*

Así pues, la idea central del *cómo se dice lo que se dice* tiene en la teoría del desvío su base más directa.

En *El arte como artificio* Shklovski postula la base de la {nueva} teoría literaria: "Todo el trabajo de las escuelas poéticas no es otra cosa que la acumulación y revelación de nuevos procedimientos para disponer y elaborar el material verbal...<sup>19</sup>". Y más adelante, en el mismo artículo se lee:

*"La imagen poética es uno de los medios de crear una impresión máxima. Como medio, y con respecto a su función, es igual a los otros procedimientos de la lengua poética, igual al paralelismo simple y negativo, igual a la comparación, a la repetición, a la simetría, a la hipérbole; igual a todo lo que se considera una figura, a todos los medios aptos para reforzar la sensación producida por un objeto (en una obra, las palabras y aún los sonidos pueden ser igualmente objetos) ...<sup>20</sup>".*

---

<sup>18</sup> Paul Valéry, *Teoría poética y estética*. Pág. 62.

<sup>19</sup> Tzvetan Todorov, *Teoría de los formalistas rusos*. Pág. 56.

<sup>20</sup> Idem. Págs. 57-58.

Para los estructuralistas, la poética del desvío resulta de apartarse del *grado cero* de la escritura. Un texto considerado como de *grado cero* es aquel en donde las palabras dicen lo que están expresando, las palabras funcionan únicamente como medio de comunicación con su referente contextual, es decir, la lengua actúa en su función referencial. El grado cero desaparece cuando al acto de habla se adhieren otros significados. Así, según Barthes, se crea "... una escritura cuya función ya no es sólo comunicar o expresar, sino imponer un más allá del lenguaje..."<sup>21</sup>. Y más adelante se lee: "Este orden sacro de los Signos escritos propone la Literatura como una institución y evidentemente tiende a abstraerla de la Historia, pues ningún cerco se funda sin una idea de perennidad; pero allí donde se le rechaza, la historia actúa más claramente; por lo que es posible formular una historia del lenguaje literario que no sea ni la historia de la lengua, ni la de los estilos, sino solamente la historia de los Signos de la Literatura..."<sup>22</sup>.

Así el lenguaje poético posee una especial estructura en donde las recurrencias fonéticas, morfológicas, sintácticas, semánticas y retóricas potencian el lenguaje artístico. El lenguaje de la poesía es un tipo de construcción lingüística desviada, porque se aparta del mencionado *grado cero*, que es la forma de comunicación práctica.

Dámaso Alonso, en "Garcilaso y los límites de la estilística" dice: "la forma poética es un complejo de complejos: contiene, de una parte, la representación conceptual de lo mentado por el poeta; de otra, un

---

<sup>21</sup> Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*. Pág. 11.

<sup>22</sup> Idem. Pág. 11.

*complejo de elementos fonéticos que todos ellos tienden a establecer relaciones no convencionales entre el significante y la cosa significada*<sup>23</sup>”

Lo anterior nos lleva a pensar que existe una estructura lingüística poética y una estructura lingüística no poética. Así un poema tendrá elementos lingüísticos como serían el fonema, la sílaba, las palabras que forman una oración, y elementos fónicos como la cantidad, la intensidad, el tono y el timbre, por otra parte, el poema tendrá una estructura poética constituida básicamente por el lenguaje figurado. Como se observa el lenguaje de la poesía es muy distinto del lenguaje de la comunicación práctica. El lenguaje de la poesía tendrá necesariamente más significados, es decir, es plurisignificativo.

Sin desear adelantar resultados, existe en el fondo de toda la historia de la poesía en particular, y de la literatura en general, concebidas éstas como portadoras de una estructura especial diferente, la idea de que hay dos clases de lenguajes, uno en sentido recto y otro en sentido figurado que hemos heredado como parte de una tradición literaria milenaria. El sentido figurado, que es el que nos interesa, emplea en su estructura los elementos retóricos. Esta construcción consiste en una desviación del sentido que está expresado en la línea significativa. La *elocutio*, en consecuencia, comprende todas las diferentes formas lingüísticas que en la línea significativa adquieren otras significaciones. Así hay transposiciones en todos los sentidos, y estas transposiciones cruzan horizontal y

---

<sup>23</sup> Dámaso Alonso, *Poesía española*. Pág. 49.

verticalmente todas las estructuras lingüísticas. El Grupo M, por ejemplo, estudia la elocución, esto es, el modo de funcionamiento general de las *figuras*. Estudia los mecanismos por los cuales se producen los desvíos, desde el nivel de los sonidos al nivel de los sintagmas. La explicación de los mecanismos que se generan en la elocutio se encuentra en el "inevitable concepto de desviación respecto de una norma ideal denominada grado cero<sup>24</sup>". Los desvíos son de diferentes naturaleza. Los desvíos se manifiestan en diversos niveles de la lengua en; "gramemas y fonemas; sílabas; palabras; sintagmas; luego en las frases, en el plano de la expresión, en los semas; en morfemas, hipolemas; lexemas; y en oraciones en el plano del contenido<sup>25</sup>". Así, cuando las figuras pertenecen al plano de la expresión {que modifican el aspecto sonoro o gráfico de las palabras} los llamaron metaplasmos. En la elocución se verifica diversos tipos de desvíos lingüísticos; los que suprimen parcial o totalmente; los que adicionan; los que permutan genéricamente o por inversión unidades mínimas de significación.

Para los estudiosos mencionados, las formas retóricas son únicamente aquellas "*que persiguen efectos poéticos*" y se dan, primordialmente, en la poesía. En el lenguaje de la poesía el empleo de las palabras es artificioso, las palabras están puestas en la línea significativa para expresar más de lo que dicen en su plano denotativo. Lo artificioso consiste en esa estructura inesperada, desautomatizada, es decir, en una

---

<sup>24</sup> Antonio López Eire, *Esencia y objeto de la retórica*. Pág. 125.

<sup>25</sup> *Retórica general del Grupo M*. Pág. 72.

estructura carente de los referentes normales, cotidianos. Por un lado, el discurso artístico se explica por su configuración, "retórica" y, por el otro lado, como la lengua es un hecho social, se define por su carácter de comunicación y por la intencionalidad del hablante. Así la retórica es una gramática de las desviaciones.

## El lenguaje retórico

Todo acto de comunicación lleva implícita una intencionalidad del hablante. De tal manera que, para lograr el objeto de la comunicación, el hablante se apoya en estructuras formales. Así, *un gracias*, *un atentamente*, o *por lo dicho anteriormente* son meras formas retóricas puestas en práctica para lograr un fin preciso. Si esto sucede en el lenguaje cotidiano, donde la comunicación se establece como un uso práctico, en el lenguaje de la poesía, en el lenguaje literario, en el lenguaje artístico existe una intencionalidad más elaborada que consiste en hacer que el lector *crea que lee* en un acto primero, inocente, sin darse cuenta de que subyacen allí *trampas* estructurales; lingüísticas; fonéticas, fonológicas, sintácticas; morfológicas; otras semánticas, ideológicas; otras retóricas que van a guiar la lectura y la apreciación de ese objeto de estudio. Al respecto Lausberg escribe:

*"Hemos de dejar establecido que las formas lingüísticas y retóricas solamente son "formas" que, mediante la intención siempre en acto {voluntas} del hablante, son llenadas con contenidos que actúan en acto sobre el oyente, contenidos que son los que solamente importan al hablante y al oyente. Así, pues, las formas son sólo recipientes del contenido relevante conforme a la situación<sup>26</sup>".*

En el lenguaje de la poesía sucede que, mientras el lector sea un lector inocente, superficial, se quedará necesariamente en el nivel de los contenidos y dará como hecho dado, su emoción, su admiración por

---

<sup>26</sup> Heinrich Lausberg, *Elementos de retórica literaria*. Pág.14.

lo leído, por lo que *dice el texto*. Por otro lado, si el lector no únicamente lee el contenido del poema -del cuento, de la novela- sino que, además, se da cuenta del cómo se han logrado los efectos de sentido, cómo está construida la *forma*: la rima, el ritmo, los paralelismos sinonímicos, las pausas, las oraciones, las *figuras*, es decir, sabe cómo funciona cada grupo de palabras, cada grupo de frases, cómo funciona el mecanismo de construcción de significados; el lector que comprende la estructura interna y externa; la superestructura y la macroestructuras<sup>27</sup> que construyen el andamiaje del poema, comprenderá que la semiología propia de ese texto, un poema, un cuento, una novela, está ahí para producirle ciertos efectos de sentido estéticos, comprenderá también el por qué el texto le causa tales efectos de sentido y no otros.

El lenguaje literario es esencialmente recurrente, porque la presencia de sinónimos, de comparaciones, de repeticiones, de metáforas, son una forma de multiplicar el significado. Para el poeta estos recursos se despliegan como una manera de persuasión, y en el lector se traducirán como signo de deleite estético. Pero los recursos retóricos propios de la poesía no lo son siempre para la prosa, es decir, los recursos retóricos se aplican con cierta pertinencia a la naturaleza del texto que se trate. Así en la poesía las repeticiones rítmicas son una recurrencia aceptable mientras que en la prosa serán tachadas como cacofonías.

---

<sup>27</sup> Teun A. Van Dijk, *Estructuras y funciones del discurso*. Pág. 13.

Si bien, "*Los referentes históricos, sociales, psicológicos...*"-dice Jakobson- fueron por mucho tiempo la base de los estudios literarios, a partir de los estructuralistas se establecieron las bases para que el estudio de la literatura fuera concebido semiológicamente. Para Jakobson "*el estudio lingüístico de la función poética dentro del contexto de los mensajes verbales en general y de la poesía en particular*"<sup>28</sup> es la primer instancia para acercarse a este tipo de discursos. Para el teórico ruso el lenguaje de la poesía pasa por tres órdenes: "*la tradición poética presente, el lenguaje cotidiano actual y la tendencia poética que preside esa manifestación particular*"<sup>29</sup>. Sin embargo hay que apuntar que la función poética de la lengua, tal como la concibe Jakobson, no es exclusiva únicamente del texto literario, sino que también aparece en otros textos como en los logrados anuncios publicitarios.

De esta manera, la función poética en la literatura difiere de la función referencial, porque mientras ésta se dirige a una realidad extralingüística, realidad "real", concreta, la función poética dirige su atención al mensaje mismo. En este sentido se dice que la función poética está desviada de la forma habitual, comunicativa de la lengua. A diferencia de la comunicación práctica, en la poesía las trabazones de elementos lingüísticos y semánticos tienen otra finalidad, la de producir con los "recursos literarios" efectos estéticos.

Así es que el lenguaje poético es un lenguaje desviado de su forma natural, de la expresión *común y corriente*, de la expresión

---

<sup>28</sup> José Pascual Buxó, *Introducción a la poética de Roman Jakobson*. Pág. 19.

<sup>29</sup> Idem. Pág. 19.

pragmática, desviado de la norma lingüística *natural*. El poeta transmite, en su expresión lingüística, su forma de ver los contenidos, de ver al mundo, la "realidad". Esto es, el poeta posee un estilo propio y único. Aristóteles decía que el estilo es importante porque el poeta sabe qué decir y cómo hay que hacerlo. De esta manera el poeta emplea, el discurso retórico que persuade y el discurso poético que embelesa. El estilo se logra a través de un proceso de selección y combinación, es pues, el resultado de la transformación que sufre el lenguaje tanto en su función poética como retórica.

Como se observa, existe una estrategia retórica que subyace en cada texto literario y que se manifiesta en la línea del significante. A esta estructura lingüística y retórica se le ha venido llamando, a través del tiempo, elocución que es el ropaje verbal del contenido o de la materia. Hay que observar que la selección y la combinación en los planos paradigmáticos y sintagmáticos propuesto por Jakobson están implícitos de alguna manera en la retórica clásica: en la *inventio*, en la *dispositio* y en la *elocutio*.

Así López Eire apunta: "*En el nivel del estilo, el extranjerismo o empleo de palabras y estructuras sintácticas que no son las usuales, y la recurrencia, que consiste en sobrecargar con reiteraciones la dicción en todos los planos del habla, desde el fonético al semántico, no son más que consecuencias del tipo de acto de habla que se realiza*<sup>30</sup>".

---

<sup>30</sup> Idem. Pág. 130.

De tal manera que el desvío no se produce únicamente por la presencia de lenguaje en su función poética de la lengua, sino por la situación en la que se produce, por el contexto. Esta idea, agrega López Eire proviene de tres obras alemanas de la primera mitad del siglo pasado, la de Ernest Curtius, la de Dockhorn y la obra de Lausberg<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> Idem. Pág. 132.

## Análisis del poema *Mi prima Águeda*

a) El poema<sup>32</sup>

*Mi madrina invitaba a mi prima Águeda  
a que pasara el día con nosotros,  
y mi prima llegaba  
con un contradictorio  
prestigio de almidón y de temible  
luto ceremonioso.*

*Águeda aparecía, resonante  
de almidón, y sus ojos  
verdes y sus mejillas rubicundas  
me protegían contra el pavoroso  
luto...*

*Yo era rapaz  
y conocía la o por lo redondo,  
y Águeda que tejía  
mansa y perseverante en el sonoro  
corredor, me causaba  
calosfríos ignotos...*

*(Creo que hasta le debo la costumbre  
heroicamente insana de hablar solo).*

*A la hora de comer, en la penumbra  
quieta del refectorio,  
me iba embelesando un quebradizo  
sonar intermitente de vajilla  
y el timbre caricioso  
de la voz de mi prima.*

---

<sup>32</sup> La edición que manejo para el presente análisis es la de Antonio Castro Leal. Ramón López Velarde *Poesías completas y el minuterero*. México. Porrúa. 1983.

*Águeda era  
(luto, pupilas verdes y mejillas  
rubicundas) un cesto policromo  
de manzanas y uvas  
en el ébano de un armario añoso.*

## b) Ubicación del poeta

Ramón López Velarde publica *La Sangre devota* (1916) a veintiún años de la muerte de Manuel Gutiérrez Nájera (1895); a diez años de la muerte de Manuel José Othón (1906). Luis G. Urbina, había publicado dos años antes (1914) *Lámparas de agonía*. A tres años de la muerte de Velarde, moriría Amado Nervo (1919).

En esa época circulaban la *Revista Azul* (1894-1896) y la *Revista Moderna* (1897-1911). Ésta última, dirigida por Jesús Valenzuela y Amado Nervo. En las dos revistas se publicaba la poesía francesa romántica, Chateaubriand, Alfredo Musset; Lamartine, Lord Byron; y la parnasiana, Gautier, Leconte de Lisle, F. Coppée. Más tarde se publicaría la poesía de los simbolistas Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Isidore Ducasse, Víctor Hugo y por supuesto a Charles Baudelaire, el parnasiano y simbolista más importante de la época.

\*

En 1906, la revista *Savia Moderna* agrupará a los futuros integrantes del Ateneo de la Juventud. En este mismo año Justo Sierra inaugura la nueva Universidad. Se crea también la Universidad Popular. El maestro Antonio Caso en una serie de conferencias "*liquida al positivismo, filosofía oficial que había estrangulado los planteles docentes durante la dictadura porfiriana*"<sup>33</sup>. Otros personajes de la época que influyen con sus ideas vanguardistas son Pedro Henríquez

---

<sup>33</sup> Allen W. Phillips, *Ramón López Velarde, el poeta y el prosista*. Pág. 23.

Ureña, Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Argüelles Bringas, Manuel de la Parra, Carlos González Peña, Julio Torri, Eduardo Colín, entre otros. Ya Manuel Gutiérrez Nájera, Agustín F. Cuenca y Justo Sierra habían iniciado la "renovación modernista"<sup>34</sup>.

Se lee a Enrique González Martínez, a José Juan Tablada, a Luis G. Urbina, a Manuel José Othón, a Salvador Díaz Mirón, a Francisco A. de Icaza, a Justo Sierra, a Agustín F. Cuenca, a Rafael López y a Efrén Rebolledo.

México vive los últimos años del porfiriato (1910) y se inicia la Revolución mexicana.

López Velarde vive la muerte del movimiento modernista y se instala en un posmodernismo que es otra vanguardia literaria. Heredero, como se ha visto de una tradición cultural y literaria, Velarde imprime su personal visión del mundo en su prosa y en su poesía<sup>35</sup>. En sus críticas literarias está presente su formación intelectual: su conocimiento de la Biblia, de los clásicos griegos y latinos, de los autores del barroco y del renacimiento. Lee a los poetas latinoamericanos Rubén Darío<sup>36</sup> *Canto a la Argentina*, 1910, a Julio Herrera y Reissig *Los éxtasis de la montaña* 1904, a José Martí, a José Enrique Rodó, a Leopoldo Lugones {*La guerra gaucha*, 1905,

---

<sup>34</sup> Idem. Pág. 29.

<sup>35</sup> . "A partir de su llegada a la capital en 1912, colabora en las mejores revistas del día y no se interrumpe esta actividad sino con la muerte". "Asimismo, ya antes de llegar a la capital había colaborado en los periódicos *Nosotros*, 1909; *El Regional* 1909-1914; en la revista *Pluma y Lápiz* 1909; y aunque no existe una relación minuciosa de todas sus publicaciones, existen indicios de que colaboró en otras publicaciones de la época". Allen W. Phillips, *Ramón López Velarde, el poeta y el prosista*. Pág. 55.

<sup>36</sup> Luis Monguío, dice Allen W. Phillips, "encuentra la afinidad rítmica que hay entre *Canción de otoño* en primavera y *Hermana*, hazme llorar". Op. Cit. Pág. 104.

*Lunario sentimental* 1909, *Odas seculares*, 1910}, a Santos Chocano, y a los españoles Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Miguel de Unamuno, Jacinto Benavente, Valle Inclán y Azorín. Además lee a los dramaturgos españoles de la época. "En resumen, el escritor López Velarde estuvo siempre en contacto con las últimas promociones literarias en España, abierto a las voces más auténticas y también a muchos poetas de mérito desigual que se formaron a principios de nuestro siglo<sup>37</sup>".

Allen W. Phillips comenta que el poeta mexicano conocía a los clásicos griegos y romanos, a los clásicos franceses y que fue lector de los escritores del barroco español.

A decir del propio poeta leemos en *Crítica literaria* "Si quien lee hoy poemas nuestros en un decir Jesús supiera el sacrificio de aquellos años de 1903,1904,1905,1906, y de los que siguieron. Tropezábamos, digo mal, topábamos como ratonzuelos contra volúmenes de todos los autores, muertos o vivientes...<sup>38</sup>".

El movimiento estético literario llamado modernismo ha sido difícil de delimitar por los críticos e historiadores de la literatura latinoamericana. Las razones, unas estrictamente literarias y otras políticas no aclaran mucho en el fondo la clave del conflicto. Para José Emilio Pacheco<sup>39</sup> el problema se resolvería conociendo el lenguaje de la época y de los matices de los movimientos estéticos europeos.

\*

---

<sup>37</sup> Idem. Pág. 71.

<sup>38</sup> José Luis Martínez, *Obras. Ramón López Velarde*. Pág. 524.

<sup>39</sup> José Emilio Pacheco, *Antología del Modernismo*. Volumen I. Pág. viii.

La poesía de Ramón López Velarde se mantuvo, durante muchos años, cerca de veinticuatro {de 1916, época de la publicación de *La sangre devota* a 1940, con la aparición del prólogo de Xavier Villaurrutia} sumida en la incompreensión. *La sangre devota* era leído con el código lingüístico propio de esa época. Xavier Villaurrutia delató al poeta, descubrió su secreto, y descubrió, a las nuevas generaciones una nueva forma de leer su poesía, con un código diferente que además de comunicar sentimientos y emociones provocaba sentimientos encontrados, religiosidad y erotismo, recato y desventura. Toda su poesía es la provocación más sutil de la sensualidad, del sentimiento amoroso, es el tema que, debido a la contradicción espiritual desazona la concepción amorosa y religiosa de su tiempo.

Todo lenguaje artístico es una transgresión al sistema lingüístico establecido, transgresión que obliga a comprender las relaciones internas entre lector, autor, obra y sociedad. La historia de los movimientos artísticos es más una historia de las transformaciones de las formas lingüísticas, pictóricas, escultóricas, etcétera, que delatan su marco de producción; y donde sus rupturas consolidan la tradición artística. La expresión del poeta es pues, un acto de habla más que se define por su contextualidad y por su situación comunicativa<sup>40</sup>, en este caso, de entre otros poetas y sus textos. Es por ello que se habla de estilos, de formas de pensamiento y escritura que provocan ciertas rupturas con lo que existe en ese momento.

---

<sup>40</sup> La situación comunicativa implica al contexto lingüístico, el tipo de texto, el objeto del discurso, la voluntad del autor, la situación propiamente y los destinatarios.

### c) Análisis fónico-fonológico

El poema es un todo lingüístico. Es también un juego de simetrías rítmicas. Es una distribución inteligente {*voluntas*} de unidades significativas. Su escritura es la escritura de una forma artística. Al respecto leemos en Jakobson: "*Indudablemente el verso es ante todo una figura fónica recurrente; ante todo, pero nunca sólo eso*"<sup>41</sup>.

El verso es siempre un grupo fónico en el que su unidad mínima, la sílaba rítmica, juega el papel más importante. Los elementos del verso: el acento de intensidad, la pausa métrica, la cesura y el número de sílabas han sido determinados a partir del criterio de que la lengua española pertenece al grupo románico<sup>42</sup>. El poema construye su significado a través del significante, el poema se convierte así en una recurrencia de elementos tanto en el plano expresivo como en el significativo: la expresión y no sólo lo que dice el texto es un fin en sí mismo.

La unión entre *el cómo se dice* lo que *se dice* son aspectos imposibles de separar, todas las partes forman una unidad: significado y significante; al respecto dice Lausberg: "Toda obra de arte por medio de la palabra consta de *res* y *verba*"<sup>43</sup>. No es posible sólo atender aisladamente a una de sus partes. Por el lado significativo leemos, a un emisor lírico que reelabora, mediante la función poética de la lengua y con la presencia de la retórica, la forma {*verba*} y el contenido {*res*}. En el poema, la forma produce una sobre significación.

---

<sup>41</sup> Roman Jakobson, *El lenguaje y los problemas del conocimiento*. Pág. 32.

<sup>42</sup> Los criterios que se han establecido, en cuanto a la constitución del verso español, son a partir la métrica del verso románico.

<sup>43</sup> Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*. Vol. I. Pág. 99.

La ordenación de las palabras en la línea del significante conforma cierta simetría en cada poema, simetría que vemos reflejada en todas y en cada una de las partes del poema, si la predominancia, por ejemplo, de las vocales es abierta tendremos como resultado un poema sonoro.

En consecuencia, el poema sometido a cierta simetría produce una estrofa medida, afectada por la voluntad del poeta. La regularidad y la repetición de la construcción en las estrofas da como consecuencia un texto poliestrofico en varios niveles.

El poema *Mi prima Águeda* está dividido en seis estrofas. En total son treinta versos. Los versos son paroxítonos con excepción del 1º y el 12avo. (El primero es proparoxítono y el 12avo es oxítono). La combinación se da entre versos de once y siete sílabas, a esta construcción se le llama forma italianizante. Como puede observarse existe una cierta correspondencia entre los versos heptasílabos y endecasílabos. En todos los versos existe un acento constante en la penúltima sílaba, este efecto da como resultado una regularidad rítmica. En los versos 11º, 12º y 26º; el verso 11º tiene dos sílabas que combinadas con las cinco sílabas métricas equivalen a un verso de siete sílabas métricas. El verso 26º tiene cinco sílabas equivalentes a cinco sílabas métricas que combinadas con las siete sílabas del verso 25º dan un total de once, tomando en consideración la sinalefa de final del verso y la vocal del inicio del verso siguiente.

Los versos 3º, 4º, 6º, 16º, 17º, 21º, 25º y 29º tienen siete sílabas fonológicas que coinciden con las sílabas métricas. Lo mismo sucede

con los versos 9°,20°,23°,27° y 28° que tienen once sílabas fonológicas y que también coinciden con las sílabas métricas.

Aunque la rima en general no es regular, existe una rima asonante (o-o) en los versos 2°,8°, 10°,13°,15°,17°,28° y 30°.

Las pausas estróficas y los encabalgamientos como los de los versos 11° y 12°, hacen que se produzca un efecto de versos heptasílabos.

En cuanto al tono existe un equilibrio entre el tono bajo al final de cada verso endecasílabo y un tono alto al final de los versos heptasílabos. En medio de algunos versos se marca un tono ascendente por ser éstos de muy pocas sílabas. Así podemos observar:

1. Mí madrína invitába a mi prima Águeda

2. a que pasára el día con nosótro,

3. y mi prima llegába

4. con ún contradictório

5. prestigio de almidón y de temíble

6. lúto ceremoníoso.

7. Águeda aparecía, resonánte

8. de almidón, y sus ójos

9. vérdes y sus mejíllas rubicúndas

10. me protegían contra el pavoróso

11. lúto...

12. Yo éra rapáz

13. y conocía la ó por lo redóndo,

14. y Águeda que tejía  
 15. mánsa y perseverante en el sonoro  
 16. corredór, me causába  
 17. calosfríos ignótos...
18. (Creo que hásta le débo la costúmbre  
 19. heroicaménte insána de hablar sólo).
20. A la hóra de comér, en la penúmbra  
 21. quiéta del refectório,  
 22. me íba embelesándo un quebradízo  
 23. sonár intermiténte de vajílla  
 24. y el tímbre caricióso  
 25. de la vóz de mi prima.
26.                                   Águeda éra  
 27. (lúto, pupílas vérdes y mejíllas  
 28. rubicúndas) un césto policrómo  
 29. de manzánas y úvas  
 30. en el ébano de un armáριο añóso.

Recordemos que el lenguaje dispuesto en un poema funciona de manera distinta que en la comunicación práctica. Aspectos como la presentación del tema en cierta forma {su estructura gráfica} el orden de las palabras y su construcción total responden a una intencionalidad lírica del poeta. Las pausas tienen en el poema una

intencionalidad; el acento también nos marca un cambio de dirección en la forma de leerse.

La rima y el ritmo van más allá de constituir sólo un elemento musical de la poesía, la ilación de los pensamientos, ya sea en un verso o en la sucesión de los sonidos del verso ya sea por la idea, es ajustar la tensión y distensión de las palabras para provocar ciertos efectos en el receptor. Es decir, el código en el poema es en sí mismo ya un metalenguaje. Esto lo podemos ver más claramente en la *ironía*, en donde el cambio de voz, tono, intensidad y hasta de timbre son la base para que el efecto de esta figura se produzca. *Vr. gr.:*

*Yo conocía la o por lo redondo*

Un poema es una partitura en donde el lector ensaya sus pasajes y refleja la calidad de la interpretación. El poema como estructura posee una naturaleza específica que como lectores, no podemos sino leerlo respetando esa estructura dada. Si alteramos esa forma, entonces estamos desviando una de las primeras intencionalidades del autor.

Una poesía es siempre una pregunta sobre el yo. Un yo poético que es el ser que concibe el mundo de cierta manera. En la poesía de López Velarde al igual que en la de otros poetas está definido el tono personal. Es decir, cada poeta deja ver su personal modo de ver al mundo y lo hace por medio de una determinada estructura, así un giro sintáctico será una huella propia de cada poeta. Esta secuencia de características nos llevará, necesariamente, a comprender el

movimiento al que está adscrito un poeta, o bien, como en el caso de Velarde, si este poeta aún en la etapa Modernista no es modernista.

El carácter eminentemente acústico de la poesía, la acumulación de la carga emocional es producida por un grupo de sonidos, acumulación gradual que adquiere forma conforme la línea de significación se extiende y, paralelamente, por la construcción de un contenido. En cada verso se van estableciendo asociaciones semánticas si atendemos al significado, y rítmicas si atendemos a la secuencia de los sonidos, gramaticales si observamos las combinaciones de palabras -sustantivos, adverbios, adjetivos-.

El poema visto como construcción estrófica presenta series de sonidos articulados en vaivenes regulares, esto es, rítmicos. Así las texturas que cada poeta da a su poesía son el resultado de estas constantes, constantes que darán lugar a un estilo. Al sistematizar los elementos fónicos observaremos como resultado efectos poéticos, esquemas rítmicos internos, y así la calidad humana de cada poeta tendrá que ver necesariamente con la calidad de percepción de la "realidad", esto es, un poema es un objeto estético compuesto de lenguaje. El poeta y su especial forma de concebir al mundo estarán siempre presentes en la obra literaria. Aquí, llegamos a comprender cómo el lenguaje en general y el de la literatura en particular son formas de exteriorización de cómo el poeta ve al mundo, los cambios de tono, de ritmo, de estructura interna de cada verso, de cada poema, la estructura de un cuento o de una novela nos revelarán a ese ser único capaz de cambiar el giro, la directriz de un movimiento literario.

Las palabras en la poesía serán únicas, esto es, carecerán de su significado original y estarán empleadas en el sentido que solo el contexto les da y que el poeta les atribuyó. La relación entre palabra y palabra, entre frase y frase será indestructible. Si el lector explicará el poema destruye automáticamente el sentido del mismo, el poema como formula manifiesta no acepta la sinonimia, y perderá todo el efecto de sentido, el momento poético, el shock psíquico. A su vez cada palabra empleada en el texto poético estará determinando el contexto. Es decir, que independientemente de las diferentes funciones que esté cumpliendo el lenguaje, la función estará determinada por su semiología; esto es, por el valor de las palabras en su contexto, o mejor, en ese contexto. López Velarde nos sorprende por sus expresiones como *Entonces era yo seminarista/sin Baudelaire, sin rima y sin olfato*, o bien, *Águeda era/ (luto, pupilas verdes y mejillas/rubicundas* y ante ellas sentimos un hallazgo que solo se sustenta por la individualidad del poeta porque no hay gramática normativa que lo explique, ni semántica, ni retórica, sino su única e individual forma de ver el mundo.

Si bien podemos sustituir en una estructura no poética las formas, un sustantivo por un pronombre, por ejemplo, en la poesía este atinado y elemental recurso pierde autenticidad porque la *forma*, el sonido, el color de la palabra y no su forma externa, su rasgo prosódico; su propiedad prosódica, sonora o sorda, su inicio, su consonante inicial, o su condición de explosiva, su unidad acentuada, no acentuada, serán su alma, su raigambre que absorberá su contenido. La rima es una figura retórica. Beristáin dice al respecto: "*La rima es un fenómeno*

*de homofonía, una variedad de la aliteración... Consiste en la repetición significativa de fonemas que se produce sobre todo cuando el discurso adopta la forma de un molde métrico/rítmico; es decir, es la recurrencia periódica de fonemas equivalentes en posiciones que se corresponden y que son puestos en evidencia por las asimetrías<sup>44</sup>.*

---

<sup>44</sup> "La importancia de la rima trasciende el nivel fono/fonológico de la lengua". Diccionario de retórica y poética.

#### d) Poética y erotismo

En la poesía de Ramón López Velarde se ha advertido su temática "Unos podrán amar su obra por el aroma que cautivó de la provincia y por esencia del México más hondo que nos revela; otros por su cálido apoyo al prestigio y a la magia de la mujer<sup>45</sup>". Se han señalado algunos aspectos de su vida cotidiana, que pueden presentarse en un pasaje como el siguiente, *vr. gr.*: "caminada por la alameda y siempre se sentaba en misma banca, asistía a la iglesia, su novia ideal se llamaba *Fuensanta*". Sin embargo, pocos son los estudios que han explicado la construcción formal de su poesía. José Pascual Buxó nos ilustra lo anterior de la siguiente manera:

*"Los historiadores y críticos de la Literatura suelen identificar la lengua de la poesía con la lengua de la comunicación práctica o teórica. De ahí que los estudios del arte del lenguaje se hayan circunscritos o a los problemas de la forma externa o a la interpretación de los "contenidos" de los textos poéticos por medio del expediente que consiste en poner en evidencia las circunstancias histórico-culturales en que se produjeron, así como los sustratos sociales y psicológicos, considerados como elementos independientes de los textos examinados<sup>46</sup>".*

Xavier Villaurrutia dio cuenta del misticismo erótico combinado con el acto litúrgico, y ese cuidadoso prólogo que antecede a la antología de *La Sangre devota*, *Zozobra*, *El son del corazón* y *La Suave Patria*<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> José Luis Martínez, *Obras*. Ramón López Velarde. Pág. 9.

<sup>46</sup> José Pascual Buxó, *Introducción a la poética de Román Jakobson*. Pág. 9.

<sup>47</sup> Me refiero al Prólogo publicado en 1940 pero escrito en 1935, publicados en la editorial Cultura.

permitió comprender al otro Velarde que comprendía el funcionamiento del lenguaje, que concebía las combinaciones sémicas; que conocía los indisolubles lazos entre significado y significante en el poema. Villaurrutia mostró al poeta que se deleitaba con las palabras; con su secuencia en el orden del poema.

Si bien Velarde no escribió un *Arte poética*, ésta se infiere en su obra lírica. En uno de sus ensayos Velarde declara: "la sensibilidad exige contornos y la forma es el ángulo facial de cualquier poeta"<sup>48</sup>. A través de esta declaración del poeta jerezano se advierte el conocimiento que poseía de la lengua como un producto de la elaboración y también se alude a la claridad que poseía como creador. Era un poeta que sabía que la materia prima de sus creaciones estaba en el conocimiento del lenguaje. Al respecto Allen W. Phillips escribe: "El lírico no se contenta con la inercia de la lengua: busca nuevos modos de decir, y en esa energía expresiva estriba gran parte del valor de la poesía de López Velarde"<sup>49</sup>.

---

<sup>48</sup> Allen W. Phillips, *Ramón López Velarde, el poeta y el prosista*. Pág. 119.

<sup>49</sup> Idem. Pág.119.

El parte aguas, que marcará la gran diferencia entre una poesía provinciana, según pensaba la crítica de su época, y la poesía erótica, sensual y no solamente religiosa, la vemos en el poema *Tenías un rebozo de seda*, Velarde expresa:

*(En abono de mi sinceridad  
séame permitido un alegato:  
entonces era yo seminarista  
sin Baudelaire, sin rima y sin olfato).*

Esta es una estrofa del segundo poema del libro *La sangre devota* (1916), ¿será esto una casualidad? El primer poema *El reinado de la primavera*, dedicado a Josefa de los Ríos es de tema amoroso, en ofrenda a la novia amada y por ello, el primer poema del libro. Pienso que el poema *Tenías un rebozo de seda* podría haber sido el primero del libro porque es donde se observa una especie de *arte poética* que permeará todo el libro. Vemos cómo López Velarde alude en esta estrofa a la *forma*, al conocimiento de ésta como directriz determinante de la escritura poética. La poesía de Charles Baudelaire es simbólica como forma y como icono de la realidad extralingüística. El poeta declara que era un seminarista en el plano real o de la ficción; "sin rima" se refiere a un aspecto de la *forma* lingüística, del ropaje verbal del contenido; "sin olfato" está referido al sentido del gusto por lo artístico. Velarde -lo veremos más adelante- gustaba combinar los efectos que le produce la realidad en una especie de deleite magnificado, de deleite sinestésico<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> Sinestesia. Tipo de metáfora -o grado de la metáfora, según Cohen- que consiste en asociar sensaciones que pertenecen a diferentes registros sensoriales. *Diccionario de retórica y poética*.

Velarde se pregunta a lo largo de toda su obra, inclusive en las Primeras poesías (1905-1912) por ese sentir sensual de los veneros -origen y principio de un manantial- femeninos. Sarcásticamente, lujuriosamente, el poeta se pregunta por esta oposición entre pecado y religiosidad, "Será este afán, ¿franciscano o polígamo?" Y volviendo a las primeras poesías Velarde expresa:

*Me arrancaré, mujer, el imposible  
amor de melancólica plegaria,*

Villaurrutia apuntaba en el prólogo citado (1940) que pese a esta declaración, manifiesto poético del poeta, la crítica no veía aún la intencionalidad del lenguaje de la poesía velardeana ni su trasfondo erótico sensual. Velarde expresa en otro de sus poemas:

*Entonces con instinto maternal,  
me subirías al regazo, para  
interrogarme, Amor, si eras querida  
hasta el agua inmanente de tu pozo  
o hasta el penacho tornadizo y frágil  
de tu naranjo en flor<sup>51</sup>.*

Y también *En las tinieblas húmedas* leemos:

*Me está vedado oír en los latidos  
de tu paciente corazón (sagrario  
de dolor y clemencia)  
la fórmula escondida  
de mi propia existencia.<sup>52</sup>*

El poeta de la *Décima muerte* también descubrió para sus contemporáneos que, a partir de esta tónica, la crítica de la poesía

---

<sup>51</sup> "Ser una casta pequeñez". En *La sangre devota*.

<sup>52</sup> "Me estás vedada tú". En *La sangre devota*.

sobre Velarde caminaría por sendas paralelas; erotismo y liturgia; drama, según Villaurrutia, de toda su producción poética.

"... *Todo lo que usted quiera, sí señor, pero las palabras son las que cantan...*"<sup>53</sup>.

El campo léxico de la poesía de López Velarde se mueve entre la comparación<sup>54</sup> y la metáfora<sup>55</sup>. Cada uno de estos recursos literarios empleados por el poeta son la clave que dan pie para que, de manera sutil, penetremos en este vasto mundo de insinuaciones que el lector lleva a su final destino y hará suyas.

Así, en el poema *Mi prima Águeda* Velarde emplea las palabras: contradictorio, prestigio, almidón, temible, luto, ceremonioso, resonante, rubicundas, pavoroso, rapaz, mansa, perseverante, sonoro, calosfríos, ignotos, insana, penumbra, refectorio, embelesando, quebradizo, sonar, intermitente, timbre, caricioso, voz, pupilas, verdes, cesto, policromo, manzanas, uvas, ébano, armario, añoso. Palabra todas que crean y conciben un campo léxico especial por su selección y por el empleo de sinónimos: " *Y, por lo demás, <el artificio> queda muy bien simulado, si se compone seleccionando las palabras del lenguaje usual... Por lo demás, de entre los nombres, los homónimos son*

---

<sup>53</sup> Pablo Neruda, "La palabra", en *Confieso que he vivido*. Pág.77.

<sup>54</sup> "La comparación suele darse entre las cualidades análogas de los objetos, y en ese caso se llama símil. La comparación retórica es una figura que no siempre se clasifica entre los tropos. Eso se debe a que la comparación no se da sólo entre términos metafóricos sino entre términos en sentido literal. Consiste en realzar un objeto o fenómeno manifestando, mediante un término comparativo la relación de homología que entraña otras relaciones de analogía o desemejanza que guardan sus cualidades respecto a la de otros objetos y fenómenos". *Diccionario de retórica y poética*.

<sup>55</sup> Figura {retórica} importantísima que afecta al nivel léxico/semántico de la lengua.

*útiles para el sofista (pues en ellos basa sus fraudes) y los sinónimos para el poeta<sup>56</sup>".*

El poema:

*Mi madrina invitaba a mi prima Águeda  
a que pasara el día con nosotros,  
y mi prima llegaba  
con un contradictorio  
prestigio de almidón y de temible  
luto ceremonioso.*

*Águeda aparecía, resonante  
de almidón, y sus ojos  
verdes y sus mejillas rubicundas  
me protegían contra el pavoroso  
luto...*

*Yo era rapaz  
y conocía la o por lo redondo,  
y Águeda que tejía  
mansa y perseverante en el sonoro  
corredor, me causaba  
calosfríos ignotos...*

*(Creo que hasta le debo la costumbre  
heroicamente insana de hablar solo).*

*A la hora de comer, en la penumbra  
quieta del refectorio,  
me iba embelesando un quebradizo  
sonar intermitente de vajilla  
y el timbre caricioso  
de la voz de mi prima.*

*Águeda era*

---

<sup>56</sup> Aristóteles, *Retórica*. Págs. 488 y 490.

*(luto, pupilas verdes y mejillas  
rubicundas) un cesto policromo  
de manzanas y uvas  
en el ébano de un armario añoso.*

La elocución distingue entre *verba singula* y *verba coniuncta*, es decir, las palabras aisladas y el enlace de las palabras. Tanto en los *verba singula* como los *verba coniuncta* existe un cuerpo léxico y un contenido léxico.

El cuerpo léxico "*es la materialidad del signo lingüístico*<sup>57</sup>". El contenido léxico "*es el objetivo de designación*<sup>58</sup>". Es decir, es el significado en un sentido concreto que, en la estructura que llamamos poética, pierde su significación habitual para convertirse en un signo poético.

La parte que deseo poner en relieve es el hecho de que el contenido léxico puede ser ampliado, es decir, semánticamente este contenido adquiere otros significados mediante la connotación que, a su vez, está determinada por la presencia de todos los demás signos, y del contexto en que se encuentran. Lausberg nos ilustra con el ejemplo del signo "caballo" referido a todos los caballos posibles, pero cuando un hablante expresa con el signo "caballo" a un hombre que trabaja o realiza un trabajo pesado, el signo "caballo" ha ampliado su significado.

El vínculo entre estos dos aspectos de un signo nos lleva a comprender que el lenguaje de la poesía, al emplear este procedimiento, se convierte en un lenguaje depurado, sobre-elaborado.

---

<sup>57</sup> Heinrich Lausberg, *Elementos de retórica literaria*. Pág.63.

La licencia "liberación necesaria... se emplea con el objetivo de la alienación, es el efecto anímico que ejerce en el hombre lo inesperado como fenómeno del mundo exterior<sup>59</sup>". La teoría de la elaboración retórica {tractatio} se divide en: inventio, dispositio, elocutio, memoria y pronuntiatio. De estas partes, la inventio, la dispositio y la elocutio están relacionadas de manera estrecha. *La invención se define como la búsqueda de las ideas o materias {res}, en la mente.*

De esta manera *Mi prima Águeda* es un producto de la elaboración o más cercano a nuestros conceptos, es un producto de la invención. En la retórica escolar la dispositio es el orden de las ideas y la parte inicial del discurso, es decir, es la parte inicial, la presentación del asunto con fines de llamar la atención. De la misma manera, en la parte de la primera estrofa del poema leemos:

*Mi madrina invitaba a mi prima Águeda  
a que pasara el día con nosotros,  
y mi prima llegaba... /*

Las primeras palabras funcionan como palabras preliminares de donde surgirá el discurso que introduce el tema erótico. Así, en los versos arriba citados observamos la referencia a una situación concreta, acaso familiar: *Águeda* es invitada a pasar el *día con nosotros* en la casa<sup>60</sup>. Veremos la sucesión de acontecimientos

---

<sup>58</sup> Idem. Pág. 63.

<sup>59</sup> Idem. Pág. 57.

<sup>60</sup> Al ir analizando, paso a paso, el poema, las partes del mismo se resemantizarán, es decir, si en esta primer estrofa del poema aludo a la *elaboración*, la idea se quedará en una serie

artificiales del contenido del poema. En un primer momento la estrofa primera del poema *Mi prima Águeda* la he empleado para hablar de la *elaboración* empero también puede presentarse con la teoría de las funciones de Jakobson, siendo ahora la función referencial la que presenta un acontecimiento en el plano extralingüístico. *Mi madrina invitaba a mi prima Águeda/ a que pasara el día con nosotros/ y mi prima llegaba... / es producto de la selección de las palabras, de esta manera, el mensaje no únicamente cumple una función referencial sino que está intencionado para convertirse en un lenguaje poetizado. En la dispositio se trata la construcción de los acontecimientos, de acuerdo a un proceso natural o artificial ordo naturalis y ordo artificialis ... histórico, dice Lausberg. En esta primera estrofa, desde "Mi prima hasta "llegaba" vemos un cierto orden natura<sup>61</sup> de los pensamientos, orden hasta cierto punto narrativo<sup>62</sup>. También observamos que la secuencia de cada una de las palabras está construida de tal manera que cada una de ellas reaparecerán en todo el poema. Veremos efectivamente como *Mi, prima y Águeda* se repiten en el poema. El pronombre *Mi*, será compatible con {me} causaba, {me} iba embelesando. De la misma manera, *Águeda era/ (luto, pupilas verdes y mejillas/ rubicundas)*, vemos cómo a través de una serie de sinécdoques (*luto, pupilas verdes y mejillas/ rubicundas*) se habla de*

---

de juicios primeros y más adelante se retomará la misma estrofa para ampliar el comentario. N. del. A.

<sup>61</sup> Heinrich Lausberg, *Elementos de retórica literaria*. Pág. 38.

<sup>62</sup> Idem. "La dispositio cuida siempre el modo concreto de repartir eficazmente, de forma favorable a parte en la totalidad del discurso, para que, por una parte, se asegure la credibilidad y, por la otra, se evite el aburrimiento". Pág. 38-39.

Águeda. Al orden natural se agrega un *orden artificial*<sup>63</sup>; *llegaba/ con un contradictorio/ prestigio de almidón y de temible/luto ceremonioso/* observamos una alteración al orden natural de la narración primera *Mi madrina invitaba a mi prima Águeda/*. Asimismo, en los dos versos que se encuentran en el paréntesis */(Creo que hasta la debo la costumbre/ heroicamente insana de hablar solo)* que también es el paréntesis de la serie *Águeda era/(luto, pupilas verdes y mejillas rubicundas) un cesto pilicromo/ de manzanas y de uvas/* son dos metáforas, vemos esta misma alteración del orden natural en la secuencia.

En todo poema la selección de las palabras hace que sea único e intraducible. Las palabras -no todas- son palabras que están pensadas no únicamente para significar sino para producirnos un efecto de sentido, pensadas para crearnos sensaciones que están determinadas por su asociación con las demás palabras en la línea significativa.

Volviendo a Jakobson, todo texto parte de la realidad "real". De esta manera, todo texto parte de la referencia "real", pragmática, que nos muestra la "realidad": la función referencial de la lengua, esto es, nos muestra una parte de la realidad extralingüística y contextual. Sin embargo, observamos que sobre una función lingüística se encuentran otras funciones que recurren en la misma línea de significación.

*Mi madrina invitaba a mi prima Águeda  
a que pasara el día con nosotros,  
y mi prima llegaba... /*

---

<sup>63</sup> Idem. Pág. 38.

A partir de esta construcción concreta las desviaciones que se producen se dan con la participación de la voluntad {*voluntas*} del poeta, emisor lírico en la poesía. Cada estrofa compuesta por el autor responde a un orden único y la división del poema en estas estrofas también es producto de su imaginación, el grupo de pensamientos responden a un orden de las partes<sup>64</sup>.

Los textos literarios son todos actos de creación. Los niveles de las desviaciones se dan en el plano de la expresión y en el plano del contenido. Así, la sonoridad que producen las palabras en un poema está pensada para producir cierto efecto. Los sonidos están articulados para producir estructuras sonoras más complejas que a su vez soportan a las unidades significativas.

La asociación de los sentidos vista, tacto, oído, predominantemente, está referida por las palabras que en su trabazón semántica {intensión del poeta, desviaciones} producen efectos de sentido, imágenes, sonidos, colores, texturas. Por ejemplo, existe un lazo indisoluble entre sonido y sentido. La asociación de los sonidos, relación, además de morfo-sintáctica {concordancias} pueden relacionarse por la repetición o sucesión sonora; la rima<sup>65</sup>, la aliteración<sup>66</sup> o la paranomasia<sup>67</sup>. El poema como observamos está dividido en frases

---

<sup>64</sup> "En la esfera interna de la obra, la *dispositio* penetra en la totalidad de la obra de arte y en cada una de sus partes, hasta la frase aislada, hasta el más pequeño grupo de palabras, hasta el sonido aislado. ...". Heinrich Lausberg, *Elementos de retórica literaria* Pág. 41.

<sup>65</sup> "Figura retórica que afecta principalmente a los elementos morfológicos de las palabras. Resulta de la igualdad o semejanza de sonidos a partir de la última vocal tónica en las palabras finales de los versos o de los hemistiquios". *Diccionario de retórica y poética*.

<sup>66</sup> "Figura de dicción que consiste en repetir de uno o más sonidos de fonemas en distintas palabras próximas". *Idem*.

<sup>67</sup> "Empleo de palabras, de letras o sílabas semejantes". *Diccionario de retórica y poética*.

rítmicas, de tal manera que los sonidos están sistematizados. También el efecto acústico puede ser producido por la imagen que nos brindan los conceptos.

*/y mi prima llegaba  
con un contradictorio  
prestigio de almidón y de temible  
luto ceremonioso.*

El prestigio de almidón, esto es, la resonancia del almidón, alegre, juguetón en el sentido de que no hay un orden temporal de los sonidos que produce la crinolina. El almidón lo empleaba la clase social aristocrática por ello lo de prestigioso. Por otro lado, tenemos el color negro que dentro de la tradición cultural popular nos remite a la ceremonia luctuosa. Todo el grupo de palabras se suceden como una suma de efectos poéticos.

La distribución de las partes de un todo obedece también a la intención del poeta, para el caso veremos como las partes, se ordenan en un todo creciente, tanto de efectos emotivos de las partes como significativos. Observemos: las partes que se construyen dentro del *orden natural* responden a) *Ley de los miembros crecientes*, b) *Los miembros siguientes siempre son más intensivos que los precedentes*<sup>68</sup>.

Concebido el poema desde esta perspectiva lo poético de un texto se debe a su estructura, a su presentación gráfica, a la ordenación de la materia verbal, a su construcción como proceso lingüístico, a una estructura que es ella misma un sistema de relaciones entre todos los

---

<sup>68</sup> Heinrich Lausberg, *Elementos de retórica literaria*. Pág. 43.

elementos que la conforman, donde intervienen también otros factores como los niveles culturales. De esta manera la lectura de un poema, cada vez que es leído es un acto constante de resemantización tanto en el plano de la forma como del contenido. Vemos así cómo, por un lado, el texto poético es una estructura lingüística-retórica en sí mismo, y por el otro lado, observamos cómo el lector participa con la suma de su condensación vivencial -personal e histórica-.

Pensar entonces que López Velarde recuerda -como opinan algunos críticos- la vivencia de la visita, en otro tiempo -pasado- de Águeda, sería caer en la lucubración biográfica, me gusta mejor pensar que *Mi prima Águeda* es un poema producto de la creación artística, de la *inventio* del vate mexicano. Desde la perspectiva de su construcción retórica observamos lo siguiente: El sentido de la vista, esto es, la óptica con que Velarde miraba a las mujeres se suma a los otros sentidos, en este caso, el sentido del oído; / *y mi prima llegaba ...* {la situación y el sentido de la vista} / *prestigio de almidón* {sentido del oído, y de la vista, por el color blanco del propio almidón y la clase social, por otro lado, la presencia de una metáfora} / *era luto ...* {sentido de la vista, por el color negro} y alusión a una cultura, asociación luto/muerte. Y por otro lado incide en el placer sensual. La sola presencia de Águeda produce goce sensual. / *ojos verdes y sus sus mejillas rubicundas!* ... *me protegían contra el pavoroso luto!* Sentidos de la vista, verde, rojo, negro. Asimismo, / *(luto, pupilas verdes y*

*mejillas/ rubicundas)/ un cesto policromo/ de manzanas y uvas/ en el ébano de .../A esta yuxtaposición de sentidos se le llama sinestesia<sup>69</sup>.*

Todo el poema en cuestión presenta muchas percepciones sensoriales; visuales y acústicas que López Velarde introduce paso a paso en el poema hasta llegar a una especie de trampa circular en donde todo lo percibido por el lector remite a la parte inicial, media o final del poema. Existe pues una interrelación de todas sus partes.

Al respecto dice Lausberg: *Hay dos tipos formales de todo: el todo circular y el todo lineal<sup>70</sup>*. El todo circular es la creación de un universo que se basta a sí mismo, y por ello, se cierra en sí mismo. El poema *Mi prima Águeda* es un todo circular.

*Águeda aparecía, resonante  
de almidón ...*

La *repetición, repetitio<sup>71</sup>* ahora por medio de otra estructura que de ninguna manera es un sinónimo semántico: */prestigio de almidón.../ Águeda aparecía/ resonante de almidón*. tres líneas de significación, cada una en una estrofa que nos remiten a esa idea circular. Como figura de construcción -del discurso- se observa cómo las dos estructuras sintácticas han adquirido también una *gradación<sup>72</sup>* porque si en la parte del verso */prestigio de almidón/* no cazo la idea del poeta, en */resonante de almidón/* como lector me queda claro que *prestigio* significa, el sonido que escucho no sólo de la crinolina sino de

---

<sup>69</sup> "Tipo de metáfora que consiste en asociar sensaciones que pertenecen a diferentes registros sensoriales". *Diccionario de retórica y poética*.

<sup>70</sup> *Dispositio*. Modificación de un todo. Pág. 44.

<sup>71</sup> *Reiteración de palabras idénticas o de igualdad relajada*".

toda Águeda. El almidón se empleaba para darles cuerpo -especialmente a algunas prendas femeninas- a los cuellos y puños de las camisas, a las crinolinas, entre otras prendas. Era un motivo de elegancia. El almidón hace que la prenda, además de ponerse ampona produzca un sonido *quebradizo*, vivo, presenciado y al mismo tiempo, ese ruido extraño, ajeno a la naturaleza propia de la prenda es y deja para Velarde un acto propio de ceremonia, de tintineo -posiblemente la alusión al sonido de campanitas que los monaguillos realizan en el acto litúrgico-.

*Águeda aparecía, resonante  
de almidón y sus ojos  
verdes y sus mejillas rubicundas  
me protegían contra el pavoroso  
luto...*

La secuencia de la percepción pasa de lo audible a lo visible, al color verde de sus ojos y al *rubio que tira al rojo* de sus mejillas: rubicundas.

*... sus ojos  
verdes y sus mejillas rubicundas  
me protegían contra el pavoroso  
luto...*

Dice el poeta, */me protegían contra.../* lo ceremonial del color negro, un color negro además de ceremonioso, provocativo sobre la piel (blanca) de Águeda. La presencia de Águeda, mujer joven,

---

<sup>72</sup> "Gradación. Aumentación o clímax. Figura retórica que afecta la lógica de las expresiones y consiste en la progresión ascendente o descendente de las ideas". Diccionario de retórica y poética.

producía en Ramón sensaciones, *calosfríos ignotos*. La sólo presencia de la prima si no borraba, sí disminuía la presencia de lo ceremonioso del luto. Observemos cómo ahora, la acumulación de palabras y de sentidos que se van dando en el discurso del poema provocan una asimilación superlativa de la prima Águeda. Toda ella, su belleza, el sonido de su ropa, el color de su piel, de sus mejillas -cuerpo- nos llenan, como receptores, los sentidos. Las combinaciones sintagmáticas y paradigmáticas; la interrelación entre el sentido y el significado de cada verso van enriqueciendo, resemantizando cada línea precedente y amplificando el sentido de las subsecuentes. La sucesión entre narración y construcción poética se dan como en un torbellino en donde cada giro adquiere mayor fuerza.

*Yo era rapaz*

*y conocía la o por lo redondo,*

Velarde afirma que "*era rapaz y conocía la o por lo redondo*". Esta sencilla aclaración nos hace pensar y sentir a un jovencuelo apetente de admirar la belleza femenina. La prima Águeda le produce *escalosfríos ignotos*, calenturas sensuales. La asociación de forma y contenido en esa precisa conjunción nos produce ese efecto sensorial.

*Yo era rapaz*

*y conocía la o por lo redondo,*

El poeta jamás expresa en *sentido recto* -función referencial de la lengua- que, como hombre, disfrutaba la sensual sensación que le

causaba su prima Águeda, sin embargo, en esta construcción verbal -lenguaje en sentido figurado que no dice literalmente lo que expresa pero que debido al desvío que se produce- el poeta sí expresa, efectivamente que Águeda le producía ese sentimiento erótico-sensual. Vemos pues como la connotación es una de las características más notorias del lenguaje literario. La expresión coloquial /y *conocía la o por lo redondo*/ produce un leve descanso después de las palabras contradictorio, prestigio, temible, luto, ceremonioso, rubicundas, pavoroso.

La descripción de sí mismo sintiendo esos *calosfríos ignotos*, los movimientos, la presencia, el caminar de Águeda, (*Yo era rapaz*) inclinado al hurto de la belleza, de la forma sensual de Águeda. Más adelante, la forma de esos actos: *mansa y perseverante*; la descripción física del corredor y de los sonidos de la vajilla reactivan todas las palabras y así, hacemos una lectura, al tiempo que profunda, placentera y *circular*.

La sensualidad en los temas de la poesía velardiana es repetitiva, y su enunciación, va desde lo más *¿inocente?* hasta la franca manifestación del sentimiento, no únicamente amoroso, sino erótico.

*Yo era rapaz  
y conocía la o por lo redondo*

frente a:

*... me causaba  
calosfríos ignotos...*

Hay en estas cuatro líneas traspuestas, primero una enunciación que inclusive toca el lugar común para luego producir una tensión, que genera movimientos en la apreciación-recepción del poema.

La transgresión que realiza el poeta sobre lo común -desautomatiza- lo cotidiano, se logra apartándose de lo convencional. El poema también se sostiene en un hilo narrativo. Pareciera ser que Velarde nos cuenta una historia sencilla, llena de acciones y de incidentes, sin embargo, por la estructura física, por la disposición de las palabras, por el orden {*dispositio*} verbal, por la impresión tipográfica sabemos que se trata de un texto de una de las más antiguas tradiciones literarias, el poema, que es, entre las manifestaciones artísticas, una o la más profundas, ricas y sobre-elaboradas.

*(Creo que hasta la debo la costumbre  
heroicamente insana de hablar solo.)*

El paréntesis<sup>73</sup> entre paréntesis está en tiempo presente, la descripción de una situación, interna por los sentimientos que expresa el poeta, y externa al hablarnos de Águeda, y de las sensaciones que en él produce la presencia de su prima.

La voz lírica del poeta se rompe, se desvía porque la construcción verbal está en tiempo presente. Podría aducir aquí que se trata de dos versos que literalmente dejan al poema por un momento, si es así, estamos frente a un cambio de ritmo y de estructura sintáctica, además de la presencia de una licencia poética. Cuando el emisor

---

<sup>73</sup> "La interposición, peréntesis es la intercalación, extraña a la construcción, de una oración ( y por tanto de un pensamiento) dentro de una oración: ...". Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*. Tomo II. Pág. 265.

interno cambia de ritmo o tono, o de construcción gramatical se produce la figura retórica llamada anacoluto<sup>74</sup>.

Después de estos dos versos:

*(Creo que hasta la debo la costumbre  
heroicamente insana de hablar solo).*

Los dos versos en *paréntesis*<sup>75</sup> interrumpen el discurso lírico. Dos versos que son una aclaración que podrían situarse fuera del poema. El sentido que imprime el poeta, desde la perspectiva del contenido, hace que este par de versos produzcan la tranquilidad. La fijación que tiene Velarde de Águeda.

Todo el poema sucede en la inmensa calma, todas las sensaciones del poeta son en un mismo instante. Sin embargo, desde la perspectiva del tiempo de los versos, esto es, desde su duración temporal, encontramos los encabalgamientos que dan velocidad a la lectura. Dos efectos encontrados, uno el del contenido, éste se percibe de inmediato, se da en un instante, el otro, de carácter formal, que hace que la lectura del poema se produzca en un instante y que paradójicamente alargue el placer de su lectura.

---

<sup>74</sup> Anacoluto. Puede deberse a una confusión entre parataxis e hipotaxis. En cualquier caso produce la impresión de que se abandona inconclusa una construcción gramatical y se sustituye por otra, debido a la irrupción violenta de los pensamientos en el emisor, por causa de la emoción y de la prisa. *Diccionario de retórica y poética*.

<sup>75</sup> "La interposición, paréntesis, es la intercalación, extraña a la construcción, de una oración (y por tanto de un pensamiento) dentro de una oración:..." Henrich Lausberg *Manual de retórica literaria*. Tomo II. Pág. 265.

Los sonidos del lenguaje poético forman un todo intrincado y coherente capaces de producir cierta textura poética, es decir, cierto deleite de las palabras.

*A la hora de comer, en la penumbra  
quieta del refectorio,  
me iba embelesando un quebradizo  
sonar intermitente de vajilla  
y el timbre caricioso  
de la voz de mi prima.*

Ramón López Velarde inicia esta estrofa con una construcción que por su estructura sintáctica ubica el tiempo de la acción, la hora de comer y el lugar donde se come. Esta estructura produce extrañamiento y su intensión es la de ubicarnos en una acción importante dentro del transcurrir del día, la hora de la comida que de manera importante es diferente a las otras horas y a los otros días debido a que se encuentra de visita *Mi prima Águeda, Mí prima Águeda*. Sentimos cómo a través de los dos complementos circunstanciales -de tiempo y lugar- */A la hora de comer, en la penumbra .../* el poeta nos sitúa en esa habitual instancia cotidiana *comer y penumbra*, pero ahora el *embeleso* {arrebatar, cautivar} del */... sonar de la vajilla/ y el timbre caricioso de la voz de mi prima/*. Obsérvese cómo *embelesando* posee un sentido durativo {se trata de un gerundio}. Los *escalofríos ignotos* primeros del joven ahora son arrebatos, momentos cautivos de los sentimientos producidos por el encanto y la belleza de la voz cariciosa que tocaba al poeta. Sólo el sonar de la vajilla o el *timbre caricioso de la voz de mi prima* le

producían este arrebató cautivador, o bien, era toda Águeda, cuerpo, pupilas verdes, voz, mejillas rubicundas, manos.

*Águeda era*  
*(luto, pupilas verdes y mejillas*  
*rubicundas) un cesto policromo*  
*de manzanas y uvas*  
*en el ébano de un armario añoso.*

Las palabras *luto, pupilas verdes y mejillas rubicundas* ya han sido empleadas en el poema. En esta estrofa pupilas verdes renueva la imagen de ojos verdes. Nuevamente el paréntesis advierte (será una atención del poeta, una especie de disculpen por emplear las mismas palabras) que se trata de un cambio de tono. Podríamos sustituir, sólo por mostrar la estructura del poema, el paréntesis, y la estrofa quedaría así:

*Águeda era*  
*un cesto policromo*  
*de manzanas y uvas*  
*en el ébano de un armario añoso.*

Toda Águeda es llevada a la potencia de metáfora y sinestesia, de sustitución personificada. *Águeda era / un cesto policromo /de manzanas y uvas/*. Recuérdese que sus mejillas son rubias en un tono ascendente, en donde rubio es también casi rojo y uvas verdes por sus ojos. Tal vez el cesto policromo es nuevamente toda Águeda. Como imagen el *cesto policromo* se vierte como un bodegón en donde el tiempo verbal es copretérito. Es decir, dos acciones que se ejecutan paralelamente.

También observamos la frescura de la mujer joven porque Águeda es movimiento, frescura, luz, color, suavidad, sabor -un cesto policromo- frente al *ébano de un armario añoso*, donde observamos también una comparación implícita. Recordemos también cómo frente a *penumbra del refectorio* encontramos el *quebradizo/sonar intermitente de vajilla/* y *el timbre caricioso de la voz de mi prima/*.

\*

En López Velarde, el estilo literario se nos revela como la forma única de concebir a la mujer, de concebir al mundo en sus múltiples aspectos.

Si el poema es siempre una construcción consciente, lo que leemos posee la característica de ser creíble, credibilidad, *probabile, credibile, verisimile*, por un lado, la veracidad con que se presenta la materia {res} y por el otro lado, las partes del discurso poético que van construyendo una situación *utilitas causae* que, en el caso del poema, domina el poeta. Al dominar la situación, a través de todos los *recursos literarios* éste persuade {*persuadere*} a quien lo escucha, es decir, al lector. La persuasión es producto de un cierto grado de credibilidad.

*y Águeda que tejía  
mansa y perseverante en el sonoro  
corredor, me causaba calosfríos ignotos...*

La imagen de Águeda se va forjando poco a poco en el discurso del poema, en la narración creciente de *Mi prima Águeda*. Todo el campo léxico del poema reafirma la intencionalidad del poeta de construir un

icono poético con cada palabra. La intensidad del significado se consume gracias al desplazamiento semántico. La amplificación ascendente de los motivos que presentan a Águeda se van fortificando. De esta manera los lugares *{loci}* cumplen la función de reforzar el pensamiento sobre lo que se habla. Si volvemos a una de sus estrofas:

*Águeda aparecía, resonante  
de almidón, y sus ojos  
verdes y sus mejillas rubicundas  
me protegían contra el pavoroso  
luto...*

Observemos cómo aquí Águeda se presenta con las características que el poeta le da al objeto construido, a través de un grupo de sinécdoques.

Podríamos trasponer *contradictorio, prestigio, rubicundas, pavoroso, luto* y veríamos la construcción sintáctica que se multiplica por la posición de las palabras *{dispositio}*.

Ahora volvamos al inicio del poema:

*Mi madrina invitaba a mi prima Águeda  
a que pasara el día con nosotros,*

Efectivamente el choque de sensaciones, de percepciones que hacen que se desautomatice la realidad, acto que necesariamente nos llevará al enfrentamiento entre lo cotidiano y lo inesperado porque para Velarde, pensamos, según hemos visto que, si la fe lo llena todo, ésta sería leve frente a la presencia femenina. El yo masculino de López Velarde se nos revela como un joven que vivía las faenas propias del

erotismo. La desautomatización y en consecuencia, la alienación; la casa de todos los días, el día común, cotidiano, se renueva, se resemantiza con la presencia de Águeda. En la casa, el *corredor* y el *refectorio* adquieren otro significado para el poeta. Todo el poema posee matices significativos: formas de expresión del contenido e intencionalidad del poeta que produce artificios verbales: la sorpresa como principal virtud del poema.

La desarticulación de lo cotidiano produce un shock psíquico capaz de provocar que el mundo vuelva a concebirse, a crearse, a recrearse.

El sentido de la expresión *shok* psíquico se opone a lo circunstancial, a la naturalidad, a lo común de la *casa* cuando Águeda no la visitaba. Efectivamente, esta experiencia a tras luz, fantasmal si se piensa en una casa diferente sólo cuando Águeda estaba en ella, una casa transformada, y sobre todo la redefinición, resemantización de *en la penumbra/ quieta del refectorio* que producirá en el joven poeta un cierto *embeleso.../ ... caricioso/ de la voz de mi prima*. La vivencia que vive el poeta es transmitida a nosotros, como lectores, se produce así un momento poético que es en sí mismo *extranjerizante*<sup>76</sup> y que está revitalizado porque como lectores estamos cerrando, actualizando el círculo de la obra de creación.

La alienación también funciona como *ornatus*<sup>77</sup>, es decir "*es el lujo del discurso: pretende la belleza de la expresión lingüística*"<sup>78</sup>.

---

<sup>76</sup> "La mayoría de las veces no se espera la completa falta de variedad, sino una cierta medida convencional de variedad". Heinrich Lausberg, *Elementos de retórica literaria*. Pág. 58.

<sup>77</sup> Idem. "... el artista pretende con sus realizaciones artísticas la configuración mimética de los contenidos iluminadores de la existencia y de las aspiraciones supremas de la naturaleza humana". Pág.89.

Pues bien, estos aspectos de la lengua están presentes en el lenguaje de la poesía, en esa forma tan especial de crear belleza a través de los signos.

Jean Cohen dice: "*La poesía es una segunda potencia del lenguaje, un poder de magia y encantamiento; la poética tiene como objetivo descubrir sus secretos*"<sup>79</sup>. La relación de estructuras lingüísticas poéticas y no poéticas, sobre todo declarativas hacen del texto poético un cuerpo equilibrado. En ocasiones una sólo metáfora, una alusión o un epíteto hacen de todo el poema que éste se conciba como poético. Como podemos observar el lenguaje poético rebasa los conceptos básicos de las funciones de la lengua, porque la estructura poética es, más que sólo desvíos, un ensamble de sensaciones que más o menos pueden ser reguladas por el empleo intencionado de construcciones retóricas.

Dámaso Alonso piensa que ante la sensible recepción del lector experimentado "*(nada aquí de onomatopeya ni de sus aledaños)*"<sup>80</sup> el planteamiento de la situación del poema puede ser suficiente para despertar la imaginación estética ya que ésta supera los sentidos. La imaginación estética y erótica en Velarde superó a sus críticos que, a través del efecto de la lógica -porque en lo superficial la temática de su poesía hablaba del campo mexicano- catalogaron al poeta como provinciano<sup>81</sup>. La imaginación erótica de Velarde superó así a sus más

---

<sup>78</sup> Idem. Pág.89.

<sup>79</sup> Jean Cohen, *El lenguaje de la poesía*. Pág.11.

<sup>80</sup> Dámaso Alonso, *Poesía española*. Pág. 54.

<sup>81</sup> "... suavidad provinciana..." "el color local de sus temas familiares..." "... la poesía de Ramón López Velarde se instala en un clima provinciano, católico, ortodoxo", frente a los calificativos de Genaro Fernández McGregor y Eduardo Colín, Villaurrutia expresa: "*Cielo y*

temibles adversarios. Ahora nos parecen lógicas y claras, en el sentido del significado, los contenidos de la poesía de Velarde, todos ellos amorosos, sensuales y eróticos. Cuando leemos */Mi madrina invitaba a mi prima Águeda/ a que pasara el día con nosotros/ y mi prima llegaba/* vemos que en los primeros tres versos hay los elementos lo suficientemente sugestivos para pensar los *escalofríos ignotos* que Águeda era capaz de producir. E inclusive el verso */y mi prima llegaba/*, verso sólo, produce una autentica felicidad porque es la culminación del acto de la invitación. La presencia de */mi prima/* con todas sus dotes.

Vuelvo a Dámaso Alonso que dice, al referirse a una parte de la Égloga de Garcilaso "*El problema es grave. Es, en esencia, quizá el problema central de la forma poética*<sup>82</sup>". Si las palabras en la cadena discursiva van adquiriendo su razón de ser de acuerdo al cruce de los paradigmas que se van acumulando en la línea sintagmática, en la estructura de la poesía esa *lógica* resulta sólo en el plano de la significación inmediata, cuando observamos que esas palabras del poema ahora no expresan el sentido de significación inmediato sino que expresan otros efectos, otra dimensión de la significación, comprendemos cómo el poema, la estructura del lenguaje de la poesía encara otra realidad muy distinta, esto es, el lenguaje ha adquirido el accidente del desvío, es decir, las palabras ya no dicen lo que expresan a primera vista.

---

*tierra, virtud y pecado, ángel y demonio*". Xavier Villaurrutia, *El león y la virgen* Págs. viii, ix, xi.

<sup>82</sup> Idem. Pág. 57.

Así, un discurso poético se construye conscientemente en la medida en que el poeta imprime sus marcas particulares. El poeta crea entonces, a través de esta particular visión, estrategias retóricas para que el yo/lector sienta y vea como él siente y ve al mundo.

En el poema *Mi prima Águeda* de López Velarde el placer inmediato llega por medio del sentido del oído y de la vista. Es este pues un poema escrito para estos sentidos primordialmente. El oído recibe la sensación sensorial y de ella se generan los sentidos del olfato y, me atrevería a señalar que también el sentido del tacto. Águeda está muy cercana a poeta lírico, casi la coge, porque siente toda su presencia como si esa sólo presencia, a través de los sentidos, le produjera una sensación táctil. Si superpusiéramos los sentidos, el sentido del tacto sería el sentido más inmediato, junto con el sentido del olfato. De aquí parte toda su complejidad de espíritu, toda su contradicción de sentimientos: "Cielo y tierra, virtud y pecado, ángel y demonio.." "Extasis y placeres..."<sup>83</sup>. Para López Velarde la religiosidad cristiana y el placer no se oponen, como no se oponen la tormenta y la paz que se vislumbramos después de ésta. Un cuestionamiento constante de su poesía lo podríamos resumir en el verso: *¿Será este afán perenne, franciscano o polígamo?*

---

<sup>83</sup> Idem. Pág. xi.

## Conclusión

*La Sangre devota* es posiblemente el libro que marcó, en el público lector de 1916, la diferencia más radical de la escritura literaria de esa época. Desde el mismo título, *La sangre devota* es la sangre en devoción por la mujer, la sangre sensual; *devota* > *de veneración* > *de venus*. Su poesía se encuentra entre la liturgia católica, el sentimiento religioso y el sentimiento profano y sensual. El poeta se preguntará en toda su obra poética por la oposición entre el pecado y la religiosidad; entre el cuerpo y el espíritu; la carne y el alma.

El rompimiento propuesto por López Velarde es, en sí mismo, un rompimiento con la forma {*verba*} y con el contenido {*res*} de la poesía anterior a la suya, porque su escritura, desde la perspectiva del *contenido* ya no comunica sólo sentimientos amorosos sino que presume un acto artístico de voluntad, en donde el contenido erótico y sensual está transgrediendo los valores establecidos de su tiempo. Desde la perspectiva de la *forma*, su escritura va más allá de las estructuras lingüísticas establecidas, esto es, la propuesta radical se encuentra en el cómo dice López Velarde lo que dice. Por un lado, la forma verbal {*elocutio*} o revestimiento lingüístico de su contenido es la médula de toda su poesía, es la base de renovación de la poesía velardiana, de esta manera, el estilo de López Velarde se encuentra en la concreción de las combinaciones, unas lingüísticas y otras retóricas, que van desde el fonema a la oración. No es únicamente el empleo de un léxico "nuevo en sí mismo", sino el de todo el vasto mundo de la

religión<sup>84</sup>: forma y contenido son para el poeta su manifiesta y única manera de percibir el mundo. La función poética y la presencia de la retórica -*elocutio*- van a permear esa especial articulación de los signos lingüísticos. Es por ello que al explicar la *elocutio* en un poema de Velarde, se observen los mecanismos de su composición literaria<sup>85</sup>. El poeta rehace las estructuras del lenguaje ya dadas por el uso práctico, las transforma a voluntad, resaltando formas propuestas por él; reelabora, resemantiza y convierte en nuevos significados por la estructura especial que da a las palabras. Así es como la obra poética de Ramón López Velarde propone una nueva posibilidad de escritura y de lectura.

Desde la perspectiva del contenido, en el libro *Sangre devota*, 1916<sup>86</sup>, Velarde se ocupa de treinta y dos poemas de treinta y siete<sup>87</sup> donde habla de la mujer. Las excepciones son los poemas *La bizarra capital de mi estado*, poema en donde, sin embargo, dice: "Una frialdad unánime/en el ambiente, y unas recatadas/señoritas con rostro de manzana/ilustraciones prófugas/de las cajas de pasas". *En el piélago veleidoso*, *El campanero*, *Noches de Hotel*, y *Un lacónico grito*,

---

<sup>84</sup> "La Biblia y el catecismo son indistintamente los libros de cabecera del poeta: el amor romántico, su amor, Fuensanta, su amada única". Xavier Villaurrutia, *El león y la virgen*. Pág. ix.

<sup>85</sup> Según la Retórica General del Grupo M, se trata de comprender "*las transferencias: metáforas, metaplasmos, metataxas*" figuras todas que modifican el grado cero de la escritura.

<sup>86</sup> Los poemas de *La sangre devota* fueron escritos entre los años 1909 y 1915. Treinta y ocho poemas en la edición de Porrúa. México. Colección de Escritores Mexicanos. 1983.

<sup>87</sup> Luis Mario Schneider, expresa: "La sangre devota, integrado por treinta y cuatro poemas, inicia con.." {sic}. En *Ramón López Velarde. Álbum*. F.C.E. 1988. Pág. 122.

La concepción sensual que posee de la mujer se encuentra multiplicada y repartida en gran parte de su obra poética. La oposición sacro-profano es el binomio que esconde el sistema de valores que el poeta concebía como único, como su personal modo de ver la vida. El sentido erótico irá tomando forma, irá concibiéndose más puro y avasallante. En el poema *La mancha púrpura*, Velarde expresa:

*Pasa el lunes, y el martes, y el miércoles... Yo sufro  
tu eclipse, ¡oh creatura solar!, mas en mi duelo  
el afán de mirarte se dilata  
como una profecía; se decorre cual velo  
paulatino; se acendra como miel; se aquilata  
como la entraña de las piedras finas;  
y se aguza como el llavín  
de la celda de amor de un monasterio en ruinas*<sup>88</sup>.

Podríamos afirmar que en esta estrofa se encuentran todas las variantes de la poesía velardiana. Las variantes no se dan simultáneamente pero constituyen un orden vertical que atraviesa toda su producción poética.

Los temas más frecuentes en la poesía de Ramón López Velarde son: la mujer, el amor, la sensualidad, el erotismo, la muerte, la provincia y el "misticismo religioso". Sin considerar los poemas del libro *Primeras poesías* {1905-1912} en donde la imagen inocente de la mujer, virginal, la "de los besos maternos, la de los "castos senos de nieve"<sup>89</sup>, "las de las virtudes de tu mujerío"<sup>90</sup> transita hasta llegar a la mujer con sexo de escorpión<sup>91</sup>.

---

<sup>88</sup> "La mancha púrpura". En *Zozobra*. Págs. 140-141.

<sup>89</sup> "Elogio a Fuensanta". "Ella". En *Primeras poesías*. Págs. 13, 18.

<sup>90</sup> "Suave Patria". En *El son del corazón*. Págs. 264-270.

<sup>91</sup> "A las vírgenes". En *Zozobra*. Págs. 179-180.

Su poesía reposa en ciertas constantes formales; la sintaxis de su poesía posee *otra sintaxis*, una especie de sintaxis retórica que desautomatiza la estructura normativa, coloquial, la sintaxis de uso cotidiano. El poeta individualiza sus formas de expresarse, es único, creando construcciones gramaticales inhabituales.

Desde la perspectiva de la forma, la más alta calidad poética de Velarde puede ser explicada a través de esas marcas, a través de los procesos lingüísticos que hacen de la lengua literaria un medio de comunicación específico, particular, especial porque el empleo normativo de la lengua tiende a perder su carácter utilitario para convertirse en una estructura de comunicación compleja y obstruyente; *lo oscuro de un poeta radica en la complejidad de estilo, en lo libre de sus sintaxis, en la multiplicación de sus alusiones de todo tipo*. La poesía para López Velarde, lejos de ser un anecdotario de vida, es un acto de creación, de comunión y de verdadera retrospectiva filosófica alejada de todo reciclaje de emociones, alejada de ser una intimidad dolida<sup>92</sup>.

---

<sup>92</sup> "La admiración ciega es, casi siempre, una forma de la injusticia". Xavier Villaurrutia, *El león y la virgen*. Pág. viii.

La poesía de Ramón López Velarde ha sido estudiada generalmente desde perspectivas sociológicas, haciendo de su excelsa poesía ensayos que rayan en lo anecdótico. No deseo desdeñar esos trabajos que sin duda poseen su cualidad, pero sí subrayar que se trata únicamente de estudios que han ayudado a contextualizar el momento histórico en que surgieron los poemas. En todo caso dan cuenta de si su obra estaba vinculada a la vida personal del poeta o fueron determinados por la coyuntura social, sin embargo, no se tratan de trabajos que puedan considerarse como trabajos literarios en sentido estricto. Si bien al texto literario hay que explicarlo desde su contextualidad, éste no está aislado del marco de producción, en donde los niveles de la cultura interactúan sin aislar sólo un criterio. N. del A.

El poeta es así un transgresor del lenguaje porque crea formas lingüísticas nuevas. Si cuestionáramos en qué medida sus contemporáneos -poetas- emplean el mismo lenguaje, la respuesta sería que ninguno. Desde esta perspectiva, Velarde nos dejó un estilo y una secreta escritura que se devela muchos años más tarde.

\*

En la actualidad la valoración de la obra literaria engloba los aspectos intralingüísticos y extralingüísticos. Si bien la estructura de un poema {verba} y {res} produce una realidad que es materializada en la forma de un poema. Esta forma gráfica es en sí misma una realidad: por su disposición tipográfica y por sus intervalos rítmicos, el poema pertenece al discurso poético. El poema es producido en un marco de producción<sup>93</sup> determinado, en un momento histórico-social.

El autor, asimismo, pertenece a una época, su proceso de socialización se da también en un marco histórico y cultural que lo va a predeterminar. Así, autor y obra están unidos estrechamente. La obra literaria tendrá, entonces, que ser concebida a partir de estas relaciones. El qué dice un texto y cómo lo dice son dos aspectos determinados recíprocamente y es imposible, al analizar un texto, desvinculándolos.

\*

Del otro lado de la construcción lingüística propiamente del poema, de todos sus elementos internos que lo constituyen, y de la voluntad

---

<sup>93</sup> Marco de Producción. Tinianov.

artística del poeta, se encuentra el lector, sin el cual, la obra literaria estaría inconclusa.

Para que este acto de comunicación se concrete es necesario que el lector vaya más allá de las palabras, debe transgredir las meras grafías para comprender señales, marcas, símbolos que están traduciendo partes de un contexto que siempre es mayor del que tiene enfrente.

La experiencia como lector influye directamente en la manera de cómo se concibe una obra de literatura. Leer un texto literario, incide en el proceso social del lector, incide en la cultura que posee, incide pues en su horizonte cultural. El lector al leer una obra literaria o al observar una obra artística hace interactuar criterios y juicios que considera valorativos, juicios que le dan luz sobre lo que está observando. El acto de leer presupone una actitud crítica dirigida hacia el propio texto que es en sí mismo una estructura autónoma.

De esta manera leer una obra de literatura es en el fondo trazar un lazo de contacto con los escritores de otros tiempos, o bien, de nuestro propio tiempo. Este acto constituye necesariamente establecer un diálogo y de aquí conjeturar juicios e ideas que poseemos del mundo que nos rodea.

Es así cómo la lectura de un poema se da dentro de una visión semiótica de la realidad. La comprensión de un poema es pues un producto de la condensación, es decir, de una visión capaz de comprender y penetrar a la cultura misma. Es la cultura y su condición histórica lo que determina la comprensión del texto literario, el lector

descodifica su realidad a partir de esta condición social de todo individuo.

La razón por la cual analizamos una obra literaria es porque deseamos comprender finalmente qué es lo que está pasando en ese universo narrativo o poético, es porque deseamos saber cómo está llegando ese contenido, cómo nos afecta, cómo nos permea y hace que nuestra concepción de las "cosas" cambie y concibamos de esta experiencia otros horizontes de pensamiento y de la propia cultura. En ese acto crítico deseamos compartir ese universo, primeramente ajeno a nosotros para luego tratar de apropiárnoslo, transgrediéndolo mediante la observación y el juicio, mediante la crítica que en una primera instancia concebimos como personal para luego darnos cuenta que es parte de la secuela que nos ha dejado la tradición cultural.

Si durante mucho tiempo la obra poética de López Velarde fue tratada anecdóticamente, concluyo que existen suficientes elementos de carácter lingüístico-retóricos para poder estudiar al texto literario. No es posible reducir una obra artística al superficial parecer del lector o crítico, es necesario echar mano de las herramientas teóricas existentes para profundizar analíticamente todo texto literario. La actitud subjetiva y el sentido común nos ayudan para vivir, para ver las cosas "lógicamente" pero jamás como la visión introspectiva, analítica y razonada que nos brinda el conocimiento.

Para finalizar esta conclusión quiero recordar un bellissimo pasaje de Harold Bloom<sup>94</sup> en el que cuestiona "*¿cómo medir la ruptura respecto a la tradición que se va dando en un poema? ¿Cómo establecer los sentidos precisos en que cualquier poema dice mentiras contra el tiempo, para entonces lograr describir el tipo de mentira compuesta contra el tiempo que estamos leyendo?*" Bloom resuelve parte de la pregunta atribuyendo la posición retórica, psicológica, imaginativa del autor vertidas a la propia escritura del poema.

Sabemos que lo que inquieta a un lector de literatura es saber cómo y por qué un texto es literario, entendiendo este termino como el producto de la manifestación artística, y en todo caso se pregunta, ¿qué es lo que lo hace artístico? ¿Qué palabras, qué estructuras deben estar presentes para considerarlo como un texto que la tradición cultural ha llamado artístico? O bien, se pregunta ¿por qué esta lectura me produce ciertos estados de ánimo, reflexiones y ocasionalmente temas de reflexión hacia la parte de la realidad material, apreciaciones pues, emotivas de la cotidianidad?

Preguntarnos por la esencia de la literatura, por su razón de ser ha sido una pregunta tan compleja como el preguntarnos qué es la vida, qué es el hombre, que es lo que existe, "*la cosa en sí*". Más cercano a nosotros resultaría preguntarnos por el cómo funciona la literatura socialmente y en sí misma: en su estructura interna, en su construcción lingüística. Como vemos son dos las vertientes a las cuales se les ha dado respuesta, una, la más tradicional es que la

---

<sup>94</sup> Harold Bloom, *Los vasos comunicantes*. Pág.17.

literatura soporta el peso de la historia de la sociedad, y los críticos de la literatura la han convertido en un ente sociológico, esto es, político, económico, histórico. De aquí parte la idea de la existencia de una literatura testimonial, denunciadora de ciertos hechos, y la otra vertiente, la más nueva si pensamos en los Estructuralistas y la más antigua si pensamos en Corax y en Tisias, en Gorgias y Aristóteles - por sólo mencionar a algunos autores- es la que considera a la literatura como un producto hecho de palabras. Anteriormente la tendencia capital que se asumía para valorar una obra literaria era casi exclusivamente la sociológica, esto es, se reducía el valor de la obra de arte en general a su mera linealidad y correlación "verdadera, verosímil" con el contexto social. Las nuevas direcciones de la crítica literaria se percataron de que la obra artística es un acto de creación, y en este sentido se ha concebido también que la obra es "nueva", es decir, antes no existía. Todorov en su artículo "La noción de literatura"<sup>95</sup> expresa que más que pretender saber cuál es la función de la literatura en la sociedad, es más viable para los estudios literarios saber qué es la literatura. Todorov habla de los puntos de vista funcional y estructural. La respuesta funcional se preocupa por explicar cómo la literatura ha pasado a formar parte de la sociedad como un sistema de condiciones específicas, esto es, cómo funciona la literatura en la vida social, qué implicaciones filosóficas posee, como se vierte en la moral, en la política, en la educación, en la economía; y

---

<sup>95</sup> Todorov Tzvetan, "La noción de literatura", en *Lingüística y literatura*.

la perspectiva estructural pretende explicar cómo funciona en sí misma, en otras palabras, como se construye esta clase de arte.

Modernamente partimos de que la obra literaria en particular es un universo autónomo y aunque hay correlatos con el referente "real", éste no es una radiografía, o como dice Greimas "*el efecto del sentido de la obra literaria no es la verdad sino un hacer parecer verdadero*". Asimismo, Umberto Eco apunta en "La poética de la obra abierta" *que siempre resultaba comprometedor argumentar que la forma de un texto, esto es el complejo de elementos figurados y retóricos, "La metáfora o el símbolo poético, la realidad sonora o la forma plástica, constituyen instrumentos de lo real más profundos que los instrumentos que presenta la lógica"*.

Si bien, por un lado se ha comprendido que todo arte es formal, o mejor, que el arte es Arte en la medida en que la forma está sobre-elaborada, sobre-trabajada, es un imperativo comprender cómo la parte de la forma y el contenido constituyen un todo intrínseco, compacto y cerrado.

Ahora, si no sólo trascendemos el *contenido* sino que involucramos a la *forma* de la obra como la única responsable de producirnos un efecto de sentido estético, (valga la expresión, *forma*), estaremos trascendiendo uno de los valores más complejos, el valor del Arte. De esta manera, el acto de la lectura nos llevará a otros horizontes de pensamiento. Al respecto dice Beristáin, "*el lector habrá perdido la inocencia*".

En consecuencia, la obra artística comprende la estructura interna y externa, la superestructura y la macroestructuras<sup>96</sup> que alimentan el andamiaje de lo que culturalmente llamamos literatura.

\*

ESTA TESIS NO SALE  
DE LA BIBLIOTECA

---

<sup>96</sup> Teun A. Van Dijk, *Estructuras y funciones del discurso*. Pág. 43.

### **Bibliografía directa**

López Velarde, Ramón, *Poesías completas y el minuterero*. México. Porrúa. 1983.

Martínez, José Luis, *Obras. Ramón López Velarde*. Edición del Centenario. México. FCE. 1986.

### **Bibliografía indirecta**

Alonso, Dámaso, *Poesía española*. Madrid. Gredos. 1987.

Aristóteles, *Retórica*. Trad. Quintín Racionero. Madrid. Gredos. 1994.

Beristáin, Helena, *Análisis e interpretación del poema lírico*.

----- *Diccionario de retórica y poética*. México. UNAM 1997 (1987). Porrúa. 1997.

----- *Imponer la gracia. Procedimientos de desautomatización en la poesía de Rubén Bonifaz Nuño*. México. UNAM 1997 (1987).

Bloom, Harold, *Los vasos comunicantes*. Trad. Federico Patán. México. FCE. 1986.

Cohen, Jean, *El lenguaje de la poesía*. Trad. Soledad García Mouton. Madrid. Gredos. 1982.

Jakobson, Roman, *El lenguaje y los problemas del conocimiento*. Trad. ....Argentina. 1971.

De Aguiar e Silva, V. Manuel, *Teoría de la literatura*. Madrid. Gredos. 1972.

Eco, Umberto, *La obra abierta*. Trad. Roser Berdagué. Argentina. Planeta-Agostini. 1992.

García Barragán, Elisa y Luis Mario Schneider, *Ramón López Velarde. Álbum*. México. FCE 1988.

Jacques Dubois, Francis, Jean-Marie Klinkenberg, et all. *Retórica general*. Grupo M. Trad. Juan Victorio. Barcelona. Paidós Comunicación. 1987.

Lausberg, Heinrich *Elementos de retórica literaria*. Madrid. Trad. Mariano Marín Casero. Gredos. 1983.

López Eire, Antonio *Esencia y objeto de la retórica*. México. UNAM. 1996.

Neruda, Pablo *Confieso que he vivido. Memorias*. México. Seix Barral. 1975.

Phillips W. Allen *Ramón López Velarde, el poeta y el prosista*. México. Gobierno del Estado de Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas, Universidad Autónoma Metropolitana, Instituto Nacional de Bellas Artes. 1988.

Pascual Buxó, José *Introducción a la poética de la Roman Jakobson*. México. UNAM. 1978.

Todorov, Tzvetan, "La noción de literatura", en *Lingüística y literatura*. México. Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana. 1978.

Van Dijk, Teun A. *Estructuras y funciones del discurso*. Trad. México. XXI. 1991.

## Índice

Introducción .....	6
Las teorías del desvío .....	12
El lenguaje retórico .....	20
Análisis del poema <i>Mi prima Águeda</i>	
a) El poema .....	27
b) Ubicación del poema .....	29
c) Análisis fónico-fonológico .....	33
d) Poética y erotismo .....	41
e) Conclusión .....	69
f) Bibliografía .....	80