



UNIVERSIDAD VERACRUZANA

UNIDAD DOCENTE INTERDISCIPLINARIA DE

HUMANIDADES

FACULTAD DE LETRAS ESPAÑOLAS

"EL AMOR Y EL PAISAJE EN IDILIO SALVAJE"

0003582

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

LICENCIADO EN LETRAS ESPAÑOLAS

P R E S E N T A :

ANGELA JACINTO HERNANDEZ

XALAPA, VER.,

1985

A mis padres:
Sr. Modesto Jacinto López, de quien he aprendido que es fundamental unificar: pensamiento, sentimiento y acción en el desempeño de todas mis metas. Sra. Guadalupe Hernández de Jacinto que en su ternura y amplio sentido de responsabilidad me brinda lo mejor de sí misma. Para ambos mi eterno agradecimiento y profundo cariño. También dedico el presente trabajo a mi abuelito Sr. Francisco Hernández Gatica.

A mis-
hermano
s: Pedro,
Reyna, Ca-
rmen, Ti-
to, Inés,
Xóchitl,
Dina y
Dante. En
recuerdo
a nuestra
familia inolvi-
dables a-
legrías.

A
mis es-
timados pa-
dri-
n-
o
s

Lic. Marcelino Jacinto Val-
lencia y Profr. Enri-
queta Cruz de Jacin-
to, de quienes te-
ngo el mayor orgullo y agradecimiento.

C
 omo
 símbo
 le de a
 mor- y ter
 nura a Mario J iménez Barradas
 -mi novio.P or su contri-
 bución - moral en-
 la reali zación -
 de nu estros
 anhel os. C
 onjunci ón ideal
 de f uer za voliti-
 va y sublimidad espiritual.

Co
 mo -
 tribu
 to a-
 un be-
 llo sen
 timiento
 -la amis-
 tad. A to
 das aquella
 s personas -
 que- por ser
 sencillament
 e úni cas han
 deja do una
 hue lla im
 b orrrable
 en mi-
 ser.

A quien
 es prefie
 ro no menc
 ionar por
 no caer en alguna
 omisión. Mi e erna
 gra ud.

Dedico mi tesis al honorable jurado examinador de quienes admiro su amplia formación profesional.

Presidente: Mtra. Esther Hernández Palacios a quien agradezco su asesoría en la elaboración del presente trabajo.

Secretario: Mtro. Octavio Castro López.

Sinodal: Mtro. Antonio Pino mi gratitud por su esmero en la elaboración del presente trabajo.

Suplentes: Mtro. Publio Octavio Romero.

Mtro. Manuel Sol Tlachi.

Mi agradecimiento al maestro Jorge Ruffinelli (director del Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias), al maestro Ricardo Corso (director del Instituto de Investigaciones Humanísticas) y al personal de ambos Centros por el interés que manifestaron durante la realización del presente trabajo.

A mis inolvidables maestros:

Psic. Hilda Bretón C.

Mtra. Valentina Pabello

Mtro. Tomás Uzcanga

Mtro. Alberto Espejo

Mtro. Jesús Morales

Mtra. Ana María Mora de Sol

Mtro. Mario Muñoz.

Quienes representan una bella etapa en mi vida.

I N D I C E

Página

0.	Introducción	1
1.	Características generales del Modernismo	4
1.1.	Contexto mundial en que surgió el Modernismo	16
2.	Contexto en que surgió el Modernismo en México	10
2.1.	Datos de Manuel José Othón	
2.2.	Ubicación de Manuel José Othón en el ambiente literario	
2.3.	Nexo existente entre Modernismo e <u>Idilio salvaje</u>	15
	"El amor y el paisaje en <u>Idilio salvaje</u> ."	
3.	Marco teórico	17
3.1.	Nivel fónico: estrofas, rima, metro, ritmo, etc.	20
3.2.	Nivel gramatical	34
3.3.	Nivel semántico	43
4.	Conjunción significativa de los tres niveles	66
5.	Conclusiones	76
6.	Apéndice	80
7.	Bibliografía	88

0. INTRODUCCION

Me propuse como meta analizar el poema En el desierto o Idilio salvaje de Manuel José Othón, quien describió el paisaje de San Luis Potosí. En este Estado, situado al norte de la República Mexicana, la topografía del suelo tiene elevaciones de 80 a 3000 metros sobre el nivel del mar, lo cual influye en la gran variedad de climas que posee. Las descripciones topográficas que aparecen en su obra poética En el desierto corresponden a la árida altiplanicie que va de Durango a San Luis Potosí.

Desde luego, Manuel José Othón no ha sido el único en tratar el tema paisajístico (ya que en todas las épocas la naturaleza ha influido en el ánimo de las personas y consecuentemente en la expresión poética), pero está considerado como uno de los pintores literarios de tales ambientes, donde están presentes la musicalidad, el colorido y la sensualidad.

En realidad, los poetas han captado el paisaje con características peculiares; las percepciones del mismo han quedado impresas en los diferentes movimientos literarios. De modo que, durante el Clasicismo se describieron paisa-

jes que más semejaban cuadros estáticos, sin vida; con el Romanticismo la descripción del paisaje adquirió un carácter distintivo: la naturaleza pareció estar animada y participar en los estados emocionales de las personas. Y durante el Modernismo los escritores prefirieron paisajes exóticos y desconocidos; trataron de obtener el equilibrio entre la pasividad y el lirismo exagerado. El Modernismo está considerado como un movimiento cosmopolita debido a que se nutrió de múltiples fuentes literarias, entre ellas del Romanticismo, del Parnasianismo y del Simbolismo.

En 1904 - cuando el Modernismo gozaba de gran prestigio dentro y fuera de Hispanoamérica - Manuel José Othón, se encontraba en ciudad Lerdo (Durango), donde escribió su obra poética a la que puso por título En el desierto y como subtítulo Idilio salvaje. Obra que Pedro Henríquez Ureña incluyó en su antología Cien de las mejores poesías castellanas. Mi preferencia por esta obra se debe a la originalidad del autor para transmitir la profunda identificación entre el hombre y la naturaleza que le rodea. Esta identificación es resultado de la preparación intelectual de Manuel José Othón, así como de su talento y sensibilidad poéticos, de sus vivencias personales y de su estrecha relación con la naturaleza.

En Idilio salvaje, Othón rompe hasta cierto punto, la secuencia paisajística de su poesía anterior. Pero esta ruptura no es total puesto que si antes conocimos un panorama alegre y armonioso, ahora dicho panorama se volvió "inmensamente triste", acorde éste a la tragedia amorosa.

A continuación, explicaré la disposición que presentará el trabajo. Constará de cuatro capítulos: en el primero mencionaré las características del Modernismo Hispanoamericano; en el segundo daré las características del Modernismo en México, así como algunos datos de la vida y obra de Manuel José Othón; en el tercero analizaré "EL AMOR Y EL PAISAJE EN IDILIO SALVAJE" en los tres niveles del lenguaje (fónico, morfosintáctico y semántico) a través de los recursos propios de la lengua poética; en el cuarto, explicaré las relaciones que existen entre los tres niveles, para finalmente dar mis conclusiones y la bibliografía consultada.

1. Características generales del Modernismo

La mayor parte de los países hispanoamericanos obtuvieron su independencia política de España en el período correspondiente a la primera mitad del siglo XIX. Sin embargo, en el campo intelectual, la literatura hispanoamericana se mantenía fiel a los modelos establecidos por la literatura española. Esto era comprendible, debido a que habían estado en total dependencia en tiempos pretéritos. En ese momento, el movimiento literario vigente en Hispanoamérica era el Romanticismo.

Y así, en las dos últimas décadas del siglo XIX, después de la independencia política "los países hispanoamericanos, con sus riquezas, acababan de entrar en el campo de la explotación de los grandes países industriales expansionistas de Europa;"¹ y con el Romanticismo venido a menos, los escritores quisieron crear un arte diferente, una forma de expresión espontánea (sin rebuscamientos) que los distinguiera "por el deseo de acentuar su personalidad de americanos como una actitud de rebeldía contra la Madre Patria con un anhelo de renovación y porque sentían el atraso de las letras españolas frente a las europeas, que los

1. Homero Castillo. Estudios críticos sobre el Modernismo. Madrid: Gredos, 1968. p.21.

atrajeron con el brillo de su sensibilidad artística."²

Esta gran inquietud fue cediendo paso a una orientación literaria que se extendió a los países de habla española en el Nuevo Continente y posteriormente se difundió a España. A este movimiento de renovación literaria se le denominó Modernismo. El Modernismo no ha sido el único movimiento surgido en Hispanoamérica. Durante el período romántico apareció el "Americanismo literario", en el Río de la Plata, que posteriormente se extendió a otros países gozando de resonancia continental. Dicho movimiento dio margen a otras orientaciones, tales como el "Indigenismo" conocido también como exotismo. Sin embargo, tuvo mejor acogida el Modernismo, movimiento mediante el cual los escritores manifestaron sus reacciones ante las transformaciones que se operaron en el siglo XIX. "Probablemente ningún movimiento literario Latino-americano ha sido objeto de tantos estudios y- hay que decirlo- de tanta controversia como el Modernismo."³

Usualmente, cuando se habla del Modernismo se dice que apareció como rechazo al movimiento anterior en su totalidad sino lo apasionado que había conducido a los románticos a un lirismo exagerado en el tratamiento de sus temas.

-
2. María Edmée Alvarez. La Literatura Universal a través de autores selectos. México: Porrúa, 1974. p. 279.
 3. Françoise Pérus. Literatura y sociedad en América Latina: El Modernismo. La Habana: Casa de las Américas, 1976. p.69.

1.1. Contexto mundial en que surgió el movimiento

La gama de sentimientos poéticos que observamos en las producciones de los escritores correspondientes al período modernista son resultado de los sucesos mundiales del momento ya que, "con el nuevo siglo vemos fenómenos inesperados: aparición del Japón en el espacio mundial; codicia por la China; auge de los Estados Unidos; deterioro francobritánico; frustración colonial de España; aparición de América Latina; nueva hegemonía espiritual de París; robustecimiento del criollaje; subestimación del indianismo; triunfo de la ópera wagneriana y de la opereta de Offenbach; ritmo, musicalidad, delicadeza y matiz."⁴

En este período hubo un cambio en el gusto romántico que se empezó a sentir desde 1880 aproximadamente; los escritores hispanoamericanos siguieron distintas direcciones entre sí pero coincidieron en el profundo disgusto que les produjo la agitada sociedad: el menosprecio por los valores criollos, el exagerado afán de lujo y ostentación y el contraste socio-económico imperante. El deseo por ser modernos los condujo a asimilar diferentes corrientes literarias, principalmente la francesa

4. Luis Alberto Sánchez. Historia comparada de las literaturas americanas del naturalismo al posmodernismo. Tomo III. Buenos Aires: Lozada, 1974. p. 175.

con sus dos orientaciones: "el Parnasianismo que, surgió con el propósito de imitar a la poesía del Parnaso helénico; los escritores rechazaron el subjetivismo poético y pensaron crear una poesía impersonal, objetiva que poseyera perfección formal; y tomaron sus temas de antiguas mitologías (clásicas y orientales), de la historia medieval y del Renacimiento. Su ideal fue el 'arte por el arte'; y el Simbolismo en el cual, los escritores persiguieron la musicalidad de la palabra, la precisión plástica, propusieron la sugestión evocadora en la poesía y la correspondencia entre olores, colores y sonidos; sus temas fueron el lujo, el dolor, la soledad, la confesión de sus culpas y lo satánico por lo que se les conoció como los 'poetas malditos' "⁵

Se considera como precursores del Modernismo hispanoamericano a José Asunción Silva, Julián del Casal, José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera. Quienes plasmaron a través de sus creaciones el deseo y la inquietud por efectuar un cambio en nuestras letras. Todos emplearon un léxico refinado, exaltaron la sensibilidad y se salieron de los procedimientos establecidos; su finalidad fue estetizante.

Aun cuando sólo aludimos a cuatro de una larga lista de precursores, por ser los más representativos, sabemos que las creaciones de todos y cada uno de ellos poseen singular valor poético

5. Sáinz de Robles, F. Carlos. Diccionario de términos, conceptos e "ismos" literarios. Tomo I. Madrid: Aguilar, 1956. p. 1050.

co.

El Modernismo no se originó en un país específico, sino que se manifestó simultáneamente en toda Hispanoamérica. "Quizá Argentina y México sean los países donde el Modernismo se dio en grupos más compactos, de actividad sostenida en todos los géneros, desde la primera hora, en los 1880 y tantos, hasta su liquidación definitiva en los años de la primera guerra mundial. Los otros países participaron en el Modernismo de modo desigual e intermitente."⁶

Al conocerse los primeros modernistas y descubrir sus inquietudes afines se unificaron a través de Rubén Darío, quien los dirigió mediante bases estéticas presentes en sus creaciones.

Como dije con anterioridad, este movimiento es resultado de influencias extranjeras: del Romanticismo, del Parnasianismo y del Simbolismo. Lo cual no significa que el Modernismo haya sido sintetizado e implantado de un día para otro; fue básicamente un proceso gradual de cambios y adaptaciones hasta quedar constituido en un movimiento genuinamente hispanoamericano. De ahí que gran parte de los encargados de estudiar el movimiento coincidan en decir que, el Modernismo atravesó por tres épocas:

6. Anderson Imbert, E. Historia de la literatura hispanoamericana. México: F.C.E., 1957. p. 269.

"En la primera. Los escritores en su ferviente deseo por combatir lo vulgar, adquirieron un refinamiento donde predominó un ambiente aristocrático, exótico y pletórico de fantasía.

En la segunda. Los poetas realizaron una labor introspectiva, ahondaron en sí mismos. Abordaron temas como el amor, la vida y la muerte.

En la tercera. Vertieron su preferencia en los aspectos sociales, políticos, etc."⁷

El cisne fue el ave que representó a este movimiento. El año 1910 marcó la clausura de este ciclo con dos poemas: Canto a la Argentina (R. Darío) y Tuércele el cuello al cisne (E. González Martínez).

7. Lucero Lozano. Lengua y Literatura españolas. México: Porrúa, 1974. pp. 315-317.

2. Contexto en que surgió el Modernismo en México

Durante la primera mitad del siglo XIX se cultivaron en México dos movimientos literarios paralelos que se vincularon con la actividad política; generalmente, los liberales simpatizaron con el Romanticismo y los conservadores con el Neoclasicismo.

La transición del mundo literario hacia el Modernismo se inició con escritores como Manuel Gutiérrez Nájera, Justo Sierra, Salvador Díaz Mirón y Manuel José Othón. A los poetas modernistas de México les tocó vivir en una sociedad dictatorial en que se contrastó la más refinada elegancia con la más extremada pobreza. "Durante el 'porfiriato', en México, predominan las diversiones importadas de París, subsiste el aire afrancesado que precedió al Imperio, pero que éste acentuó, incluyendo en ello la construcción del Castillo y el Paseo de Chapultepec, que el emperador Maximiliano prefirió a todos los lugares mexicanos por su atmósfera europea. Bajo el porfiriato se hicieron más frecuentes las corridas de toros; se fundó el Orfeo Popular, llegaban con frecuencia compañías italianas con vasto repertorio de grandes óperas; se bailaba el can can, la última novedad liviana dentro de tal ambiente. [..] Aunque los aires populares quedaban reservados a ciertas clases sociales, ya empezaba, pese al rígido protocolo porfiriano, el folklore y el can

to de los mariachis."⁸

En 1890 Buenos Aires dejó de ser el eje del Modernismo hispanoamericano para cederle su sitio a México. Este cambio se operó con el viaje realizado por Rubén Darío a Europa.

En México aparecieron publicaciones como la Revista Azul (M. Gutiérrez Nájera) y la Revista Moderna (Jesús E. Valenzuela) que dieron impulso a todo el continente. En las revistas colaboraban no sólo gentes de Letras, sino también escultores, pintores y músicos. Entre los escritores modernistas mexicanos se encuentran Amado Nervo, Luis G. Urbina, José Juan Tablada, Francisco de Icaza, entre otros, quienes introdujeron a nuestra lengua literaria aspectos novedosos tanto en el fondo como en la forma, y, al igual que los escritores de otros países hispanoamericanos, los escritores mexicanos también incorporaron elementos de la literatura francesa: la alquimia del verbo que supone una alucinación sensorial (Rimbaud), las correspondencias entre olores, colores y sonidos (Baudelaire), el sentido plástico (Gautier), la vaguedad y la musicalidad en la poesía (Verlaine), los símbolos (Mallarmé), etc.

Todos y cada uno de los escritores procuraron obtener profundidad y originalidad en sus creaciones. Cada uno se forjó

8. Luis Alberto Sánchez. Op.cit. p. 239.

una personalidad inconfundible.

2.1. Datos del poeta mexicano Manuel José Othón

"Manuel José Othón nació y murió en San Luis Potosí (1858-1906). Estudió en el Seminario Conciliar y en el Instituto Científico y Literario de San Luis.

Trabajó en revistas y periódicos como El Búcaro, El Pensamiento, La Esmeralda, La Voz de San Luis, El Correo de San Luis, El Estandarte, y El Contemporáneo.

Fundó la Sociedad Alarcón. Escribió poemas desde los 13 años y a los 20 compuso su primera obra de teatro: La cadena de flores. En 1881 se recibió de abogado. En 1883 contrajo matrimonio con Josefa Jiménez y Muro. En 1884 realizó su primer viaje a la capital y se puso en contacto con la intelectualidad de su tiempo, en el Liceo Hidalgo. Colaboró en la Revista Azul, Revista Moderna, El Mundo Literario Ilustrado y El Mundo Ilustrado.

Ejerció su profesión en lugares como Cerritos, Guadalcázar, Tula, Santa María del Río, Saltillo, Torreón, Ciudad Lerdo y San Luis Potosí. En este lugar fue agente del Ministerio Público y profesor del Instituto. En 1900 pasó un año en la ciudad de México como Diputado al Congreso de la Unión, estancia que

aprovechó para frecuentar a los escritores de la Revista Moderna: Díaz Mirón, Valenzuela, Urbina, Balbino Dávalos, Rubén M. Campos y Tablada.

Su vasta producción puede dividirse en tres épocas: la primera corresponde a Violetas, Poemas y leyendas y Poemas internos. La segunda, a los Poemas rústicos [integrados por el Himno de los bosques y la Noche rústica de Walpurgis], y la tercera a En el desierto o Idilio salvaje. Su afición al teatro le hizo escribir dramas: Después de la muerte, Lo que hay detrás de la dicha, El último capítulo, Herida en el corazón, La sombra del hogar, La cadena de flores, Cuentos de espantos.⁹ Escribió también una novela: La gleba.

2.2. Ubicación de Manuel José Othón en el ambiente literario

Sus primeras composiciones fueron vacilantes e indecisas; sus temas fueron la expresión de sentimientos de exaltación nacionalista, políticos (arengas) y sociales (versos de ocasión). Poco a poco se fue adentrando en temas acerca de la naturaleza y de la identificación del hombre con la misma.

9. Aurora M. Ocampo. Diccionario de Escritores Mexicanos. México: UNAM, 1967. pp. 267-268.

Poseyó una sólida educación con afinidad hacia lo clásico (Horacio, Virgilio), leyó la mitología de diferentes países. Se recreó en lecturas de poetas como Shakespeare, Víctor Hugo, Lamartine y Byron; también leyó los escritos y las traducciones hechas por el sacerdote mexicano J. Arcadio Pagaza. Fue aficionado a escuchar música de Beethoven, Chopin y Wagner.

Correspondió a Manuel José Othón vivir en pleno auge modernista, movimiento que le desagradó, y el mismo lo manifestó en sus cartas a Juan B. Delgado: "... los poetas de verdad sanos, inspirados y vigorosos que se destacan tanto sobre esa tropa de raquíuticos y enfermos que se han bautizado con el nombre de modernistas. Lo que me choca del llamado modernismo son las extravagancias y las oscuridades estrambóticas [...] y [estos poetas sanos] están muy lejos de confundirse ni de mezclarse siquiera con el montón de modernistas que no han entendido el arte francés y que sólo por moda o por extravagancia siguen servilmente sin comprenderlo."¹⁰

Aún cuando Othón no se adscribió dentro del movimiento, tampoco pudo mantenerse al margen pues estuvo en contacto con sus miembros y publicaciones, y naturalmente tomó ciertos aspectos modernistas imprimiéndoles su personal estilo, teniendo siem

10. Jesús Zavala. Epistolario (de Manuel José Othón). México: UNAM, 1946. pp. 17 y 26.

pre en cuanto su propia concepción estética sobre el arte, pues pensaba que: "el arte es amor, amor a las cosas que están dentro y fuera de nosotros. [...] El arte no puede ni debe ser tomado como pasatiempo, ocio o distracción, sino que hay que consagrar a él todas las energías del corazón, del cerebro y de la vida."¹¹

Por lo hasta aquí dicho, Manuel José Othón fue un poeta de transición y en su obra poética Idilio salvaje están presentes notas que reflejan su gusto por lo clásico y además notas modernistas. Othón, a pesar suyo, se tornó modernista. Sin embargo, el Modernismo no consistió sólo en una evasión de la realidad, y podemos decir que de sus seguidores pocos comprendieron el profundo significado de "renovación" que se propuso el movimiento.

2.3. Nexo existente entre Modernismo e Idilio salvaje

Ciertamente que el propósito de los escritores modernistas fue la renovación de las Letras Hispanoamericanas y, además, po

11. Manuel José Othón. Obras. Tomo I. México: SEP, 1928. p. XXIX.

seer una literatura propia, por lo que en sus inicios, trataron de imitar la literatura francesa (en auge), pero sólo consiguieron evadir su realidad creando una literatura preciosista y superficial. De modo que, poco a poco fueron dejando de lado sus mundos plenos de fantasías para volver a su "realidad" y dar cabida a temas filosóficos y reflexivos, etapa en que se analizaron y cuestionaron temas vitales como el amor, la vida, la muerte, etc.

Es en este período modernista en el cual Idilio salvaje posee nexos con este movimiento, por sus temas y por el tratamiento de los mismos. Surgen en la obra dos grandes temas: el amor y el paisaje, temas perfectamente engarzados, que en unas ocasiones parecen fusionarse y en otras parecen separarse. La insistente mención de estos temas dentro de la obra se da mediante el proceso de "recuerdo- recreación", es decir, a través de la continua oscilación y comparación que se establece entre el presente y el pasado. El autor, por medio de una peculiar introspección, logra que emerjan experiencias y recuerdos torturantes; donde el escenario corresponde al desértico paisaje (físico- metafísico) que es agreste y frío, el cual se identifica plenamente con el sentimiento amoroso del "yo poético" que es lóbrego, calcinante y aniquilador, es decir, se establecen correspondencias entre ambos temas a través de los recursos literarios y que analizaremos con mayor amplitud en páginas posteriores.

3. Marco teórico

En mi análisis sobre "EL AMOR Y EL PAISAJE EN IDILIO SALVAJE" de Manuel José Othón, emplearé algunos elementos de la Lingüística estructural para describir los componentes lingüísticos que hacen de Idilio salvaje un objeto estético. Para ello estudiaré la obra en sus tres niveles: fónico, morfosintáctico y semántico, que están íntimamente relacionados, pero que trataré por separado para mayor objetividad y mejor apreciación de las características que presenta cada nivel.

El lenguaje - en la comunicación- presenta diversas y complicadas estructuras que se enlazan y relacionan entre sí. En todo mensaje se distinguen dos planos: el plano del contenido (categorías gramaticales y unidades de significación) y el plano de la expresión (fonemas, acentos, entonación, etc.); ambos se complementan tornándose inseparables. Sin alguno de estos elementos que integran esta unidad biplánica no sería posible la confección de mensajes. Los mensajes que producimos se presentan en cadenas habladas articuladas. Se entiende por articulación el modo en que se unen y relacionan las distintas unidades (segmentos) que componen un mensaje. Esta característica de la doble articulación es propia del lenguaje humano. La pri

mera articulación corresponde a las unidades significativas o morfemas, y la segunda articulación corresponde a las unidades no significativas o fonemas.

Otro factor que interviene en la elaboración y emisión de mensajes es el principio de equivalencia entre el eje de la combinación (nivel sintagmático) y el eje de la selección (nivel paradigmático).

En todo acto comunicativo están presentes seis factores que Román Jakobson representa así:

	"Contexto	
Emitente	Mensaje	Destinatario
	Contacto	
	Código.	

Estos seis factores a su vez, generan seis funciones lingüísticas:

	Referencial (denotativa)	
Emotiva (expresiva)	Poética (estética)	Conativa
	Fática	
	Metalingüística." ¹²	

12. Román Jakobson. "Lingüística y Poética" en Ensayos de Lingüística General. Seix Barral, Barcelona, 1975, pp. 353 y 360.

El problema de la lengua poética frente a la lengua en prosa fue estudiado por el Círculo lingüístico de Praga en sus Tesis del 29.

La lengua literaria se caracteriza por el predominio de la función poética. "La función poética no es la única utilizada en la poesía, es solamente, la función dominante, determinante; mientras que las otras funciones desempeñan un papel accesorio, secundario. Es en la poesía versificada en donde la función poética se cumple más estrictamente."¹³

Como es sabido, la poesía se distingue de la lengua en prosa, entre otras cosas, por la presentación en el texto impreso, la distribución de los espacios, la disposición de los signos de puntuación; además, en la prosa, el enunciado no interrumpe la secuencia sino hasta completar el sonido y el sentido, formando una unidad indisoluble. Cosa que no se da en la poesía con el verso. "El poeta tiende al frenesí o al éxtasis; el prosista, a las formas de la razón. El pensamiento prótico tiende a agotar su desarrollo y exposición en la arquitectura lógico-sintáctica; el temple de alma poético, tiende a expresarse por procedimientos sugestivo-contagiosos..."¹⁴ Pero la distinción

13. Ibidem. p.358.

14. Amado Alonso. Poesía y estilo de Pablo Neruda. Edit. Sudamericana, Buenos Aires, 1968, p. 343.

radical consiste en las transgresiones o desviaciones que hace la lengua poética con respecto a la lengua en prosa.

3.1. Nivel fónico

La función poética logra que la impresión del mensaje en la poesía sea más perdurable que en el de la prosa. Esto se debe, en parte, a los recursos que emplea la poesía: uno de ellos es el paralelismo o recurrencia de dos o más elementos que sirven para destacar las semejanzas o las diferencias que se producen en los diferentes niveles del lenguaje: fónico, sintáctico, morfológico y semántico. "El paralelismo de las estructuras fonéticas realizado por el ritmo del verso, la rima, etc., constituye uno de los procedimientos más eficaces para actualizar los diversos planos lingüísticos."¹⁵

A continuación analizaré los componentes métricos, rítmicos, rítmicos y las figuras retóricas correspondientes al nivel fónico de En el desierto o Idilio salvaje para determinar de qué

15. B. Trnka y otros. El Círculo de Praga. Barcelona: Anagrama, 1971. p.49.

modo dotan a las palabras de musicalidad, de armonía y de equilibrio.

E s t r o f a s

La presente obra poética está dividida o separada en grupos de versos denominados estrofas, los cuales se encuentran dispuestos en sonetos¹⁶ de versos endecasílabos. Debido a la igualdad silábica de sus versos las estrofas son parisílabas.

M e t r o

Todos los versos se ajustan a una sólo medida: el endecasílabo. Al realizar el análisis silábico encontré que predominan las sinalefas, aunque también encontré algunos hiatos y sinéresis. Estas figuras, aparte de determinar la medida de los versos, también son expresión gráfica y oral que confieren cierto ritmo y por ende musicalidad al verso. Mencionaré algunos ejemplos:

Sinalefas: Proemio, la estrofa.

 "han venido a agolparse al pensamiento

 rancios recuerdos de perdidas glorias."

16. Recordemos que el soneto "es de origen italiano y se extendió a todos los países y literaturas del Renacimiento, prevaleciendo hasta la época contemporánea. El soneto clásico empleado por Petrarca consta de versos endecasílabos: dos cuartetos y dos tercetos, con rima ABBA ABBA en los cuartetos y libre en

Soneto I, 4^a estrofa.

"de un triste amor, o de un inmenso llanto."

Soneto II, 1^a estrofa.

"Mira el paisaje: inmensidad abajo,"

Soneto III, 1^a estrofa.

"como un relieve en el confín impreso."

Hiatos. Proemio, 4^a estrofa.

"Con tu ardiente pincel, serán de oro"

Soneto VI, 4^a estrofa.

"lo que huye y se aleja eternamente."

Sinéresis. Soneto IV, 1^a estrofa.

"enjuta cuenca de oceano muerto,"

R i m a

En Idilio salvaje la rima es consonante perfecta por su exacta coincidencia fonética entre todos los sonidos rítmicos, es de cir, se produce la homofonía (igualdad en los sonidos) pero no se produce la homosemia.

los tercetos, aunque las más frecuentes son: CDE CDE o CDC DCD"
Cfr. Ivonne Guillón Barret. Versificación española. México: Cía. General de Ediciones, 1976. p.112.

Los cuartetos que componen el Proemio, así como los cuartetos correspondientes a los sonetos I, II, III, V y los cuartetos del Envío (último soneto), responden al siguiente esquema: ABBA ABBA. Por lo que su rima además de ser consonante perfecta, como subclasificación es abrazada. Esta disposición formal de la rima refleja el predominio del orden clásico.

P R O E M I O

A fuerza de pensar en tus historias	A
y sentir con tu propio sentimiento,	B
han venido a agolparse al pensamiento	B
rancios recuerdos de perdidas glorias.	A

Y evocando tristísimas memorias,	A
porque siempre lo ido es triste, siento	B
amalgamar el oro de tu cuento	B
de mi viejo román con las escorias.	A

¿He interpretado tu pasión? Lo ignoro,	C
que me apropio al narrar, algunas veces,	D
el goce extraño y el ajeno lloro.	C

Sólo sé que, si tu los encareces	D
con tu ardiente pincel, serán de oro	C
mis versos, y esplendor sus lobregueses.	D

Se pueden apreciar ciertas diferencias en la disposición de la rima que se presentan los cuartetos de los demás sonetos. Por ejemplo, en el soneto IV, el primer cuarteto lleva rima abrazada como los anteriores, pero en el segundo cuarteto la rima se invierte quedando así: ABBA BAAB.

En los cuartetos del soneto VI, la rima sigue siendo consonante perfecta como en toda la obra, pero aquí ya no es abrazada sino alterna en ambos cuartetos- a la manera francesa- y su esquema es el siguiente: ABAB ABAB. Con este cambio se pretende crear una variedad musical en las rimas.

Pasando a los tercetos presentan mayor variedad en sus rimas que los cuartetos. El Proemio presenta el esquema CDC DCD, por lo que se denomina rima encadenada o trenzada. En el soneto I, el esquema correspondiente a los dos tercetos es el siguiente: CCD EDE, en el primer terceto la rima es plana (seguida) y la del segundo es alterna. Ambos tercetos quedan unidos por la rima del primero, tercero y quinto versos. Los tercetos de los sonetos II, IV, V, VI y los tercetos del Envío tienen la siguiente disposición en sus rimas: CDC EDE. El segundo y el quinto versos sirven de unión a ambos tercetos. Finalmente, los tercetos del soneto III riman del siguiente modo: CCD EED; en ambos la rima es plana, sirviéndoles de unión el tercero y sexto versos.

R i t m o

El acento métrico es un elemento fundamental del ritmo poético, pues el verso, aún teniendo la medida correspondiente sería poco armonioso o grato si no estuviera acentuado en determinadas sílabas. Cada verso lleva un acento obligatorio en la penúltima sílaba, y otros cuya distribución depende del tipo y extensión del verso, pero también depende de la cadencia y armonía que el poeta quiera darle.

Me referiré, enseguida, al tipo de acentuación métrica que posee Idilio salvaje. Tomás Navarro Tomás¹⁷ divide el acento métrico en tres períodos rítmicos: período inicial o anacrusis, período interior y período final. Por ejemplo:

I

¿Por qué a mi helada soledad viniste
cubierta con el último celaje
de un crepúsculo gris?... Mira el paisaje,
árido y triste, inmensamente triste.

Si vienes del dolor y en él nutriste
tu corazón, bien vengas al salvaje
desierto, donde apenas un miraje
de lo que fue mi juventud existe.

17. T. Navarro Tomás. Métrica española, reseña histórica y descriptiva. Ed. Revolucionaria. La Habana, 1968. pp. 9-11.

Mas si acaso no vienes de tan lejos
y en tu alma aún del placer quedan los dejos,
puedes tornar a tu revuelto mundo.

Si no, ven a lavar tu ciprio manto
en el mar amarguísimo y profundo
de un triste amor, o de un inmenso llanto.

El período inicial de los endecasílabos está dado por ana
crusis monosilábica en algunos casos y bisilábica en otros.
El anticompás no sólo se da al principio del verso, sino tam
bién en el interior del mismo.

El período interior de los endecasílabos está dividido en
pequeñas unidades rítmicas llamadas "pies" (cláusulas rítmicas,
para A. Bello); estos pies son el yambo (oó), el troqueo (óo),
y el anfibraco (oóo); la posición de las sílabas tónicas y áto
nas es variable en las diversas unidades rítmicas. Esta varie
dad proporciona flexibilidad a los versos.

El período final de los endecasílabos concentra un recurso
eficaz que Balbín¹⁸ denomina "axis rítmico", el cual reúne los
elementos culminantes de tono, intensidad y rima, caracterís
ticas que dan vigor a las expresiones. El esquema rítmico del

18. Rafael de Balbín. Sistema de rítmica castellana. Madrid:
Gredos, 1962. pp. 38-60.

soneto I queda así:

o/ óo/ óo/ oo/ óo/ óo
 o/ óo/ oo/ óo/ oo/ óo
 o/ oóo/ oó// oo/ oóo
 óo/ oóo/ oo/ óo/ óo

o/ óo/ oo/ óo/ óo/ óo
 oo/ oóo/ óo/ oo/ óo
 o/ óo/ oo/ óo/ oo/ óo
 o/ oo/ óo/ oo/ óo/ óo

oo/ óo/ oóo/ oo/ óo
 o/ óo/ oo/ óo/ oo/ óo
 óo/ oóo/ oo/ óo/ óo

oo/ óo/ oóo/ óo/ óo
 oo/ óo/ oóo/ oo/ óo
 oó/ oóo/ óo/ óo/ óo

A lo dicho anteriormente agregaré que los versos son métricos porque se ajustan a un número determinado de sílabas, es decir, los versos corresponden al endecasílabo. Pero a su vez los versos métricos pueden ser monorrítmicos o polirrítmicos*. En este soneto, como en el resto de la obra, los versos son polirrítmicos porque además de los acentos fijos también llevan acentos variables. Los acentos fijos recaen, generalmente, en sexta y décima sílabas, aunque con frecuencia también en octava. Estos cortes marcan las pausas entre cada período. los a

*Son monorrítmicos cuando mantienen una disposición acentual invariable. Son polirrítmicos cuando presentan una variedad acentual en su disposición silábica.

centos variables recaen en diferentes sílabas: en la primera (en mínimas ocasiones), segunda, tercera y cuarta. Citaré algunos ejemplos:

Soneto I, 1er cuarteto.

"árido y triste, inmensamente triste."

La acentuación rítmica recae en:

1a, 4a, 8a y 10a sílabas.

6o/ o6o/ oo/ 6o/ 6o

Soneto II, 1er cuarteto.

"en el hondo perfil, la sierra altiva"

La acentuación rítmica recae en:

3a, 6a, 8a y 10a sílabas.

oo/ 6o/ o6o/ 6o/ 6o

Ahora me avocaré al tratamiento de otros elementos integrantes del verso como son las figuras retóricas del nivel fónico que constituyen una desviación a la norma establecida por la lengua en prosa. Estas transgresiones se dan no sólo a nivel fónico, sino también en los demás niveles del lenguaje: gramatical y semántico.

En Idilio salvaje hay figuras fónicas que mediante el ritmo ayudan a acentuar la musicalidad del poema, éstas aparecen a veces por separado, otras se aglutinan en uno o dos versos.

Una de las más representativas es la aliteración- figura que emplea en una cláusula voces en que se repiten uno o más fonemas- de la cual se presentan los siguientes ejemplos:

Soneto I, 2o cuarteto.

"bien vengas al salvaje" b/ v/ v

Soneto III, 2o terceto.

"tu bruna cabellera de india brava." br/ b/ r/ br/ v.

Soneto V, 1er terceto.

"bajo el peso de todos los olvidos" o/o/ o/ o/ o/ o/ o/

Soneto VI, 1er cuarteto.

"al verberar tu ardiente cabellera" r/ r/ r/ r/ r

En los siguientes ejemplos está presente la aglutinación de figuras que corresponden tanto a rimas internas como a aliteraciones:

Proemio, 1er cuarteto.

"A fuerza de pensar en tus historias ea/ ea/ ia
y sentir con tu propio sentimiento, ei/ io/ ieo
han venido a agolparse al pensamiento eio/ ieo
rancios recuerdos de perdidas glorias." r/ r/ r/ r/ r

En el soneto III, 1er cuarteto.

"de sibilante brisa que agesina."

Se da la onomatopeya a través de la consonante s, cuyo sonido refuerza la idea que se trata de expresar, imitando el sonido

de la cosa nombrada.

Pasando al soneto V, 1er cuarteto.

"¡Qué enferma y dolorida lontananza;

¡Qué inexorable y hosca la llanura!"

y al soneto correspondiente al Envío, 2o terceto.

"Y en mí, ¡qué hondo y tremendo cataclismo;

¡Qué sombra y que pavor en la conciencia

y qué horrible disgusto de mi mismo!"

tenemos la anáfora que, por la continua repetición de palabras al comienzo de los versos, contribuye a enfatizar las expresiones.

En los siguientes ejemplos:

Proemio, 1er cuarteto.

"A fuerza de pensar en tus historias

y sentir con tu propio sentimiento,

han venido a agolparse al pensamiento."

Proemio, 2o cuarteto.

"Y evocando tristísimas memorias

porque siempre lo ido es triste,"

Soneto I, 2o cuarteto.

"Si vienes del dolor y en él nutriste

tu corazón, bien vengas al salvaje"

Soneto VI, 2^o terceto.

"Sólo, ¡ay!, tu espalda miro, cual se mira"

Envío, 2^o cuarteto.

"¡A fuerza de pensar en tales cosas

me duele el pensamiento cuando pienso!"

se presentan diversas formas verbales que, mediante la derivación, revelan atemporalidad dentro del discurso.

Además de los anteriores ejemplos aparecen los siguientes:

Soneto II, 1er cuarteto.

"Mira el paisaje: inmensidad abajo,

inmensidad, inmensidad arriba;"

Soneto V, 2^o cuarteto.

"Y la sombra que avanza, avanza, avanza,"

Soneto V, 2^o terceto.

"¡el desierto, el desierto... y el desierto!"

en los cuales podemos apreciar la repetida presencia de un mismo vocablo- en una cláusula o miembro del período- que contribuye a fijar una atmósfera de soledad, misma que se refiere tanto al plano físico como al estado emocional del "yo poético."

Por último mencionaré el Proemio, 1er cuarteto.

"han venido a agolparse al pensamiento

— rancios recuerdos de perdidas glorias."

y el Proemio 2^o cuarteto.

"porque siempre lo ido es triste, sientos

amalgamar el oro de tu cuento

de mi viejo román con las escorias."

en ambos ejemplos aparece el encabalgamiento, figura que al enlazar palabras de un fin de verso con el comienzo del otro produce cierta ambigüedad.

Manuel José Othón revela su simpatía y gusto hacia la métrica de orden clásico: sonetos endecasílabos. Sonetos en los cuales pone de manifiesto su exquisita sensibilidad romántica en el tratamiento que da al amor y al paisaje. Idilio salvaje es un poema lírico, por lo que me parece conveniente recordar que atañe a la poesía lírica expresar los sentimientos que estremecen el alma del poeta, a condición de que la descripción de estas vivencias posean rasgos comunes con la heterogénea idiosincrasia de los demás seres humanos; todo ello a través de recursos tales como las figuras retóricas del nivel fónico, así como la rima y el ritmo. La rima es consonante perfecta. El ritmo es polifónico, es decir, variado debido al tipo de acentuación métrica pues el acento recae, unas veces, en sexta sílaba, por lo que el primer hemistiquio consta de seis sílabas y el segundo de cinco; y otras, recae en cuarta y octava sílabas, por lo que el primer hemistiquio tendría cinco sílabas y seis el segundo. A este tipo de versos se les llama sáficos (con acento.

además, en la primera sílaba).

Aún cuando Othón mismo manifestó aversión hacia el modernis-
mo- por el tratamiento que da a su obra-, puede considerarse
dentro de los poetas modernistas, ya que durante el modernis-
mo el soneto "recuperó prestigio semejante al que había alcan-
zado en sus mejores tiempos. Fue cultivado por la mayor parte
de los poetas modernistas en España y América. [...] Predominó
el orden clásico de los cuartetos, ABBA ABBA pero también se
usaron, a la manera francesa, las combinaciones ABAB ABAB y
ABBA CDCD. En los tercetos, al lado de la disposición CDC DCD
o CDE CDE se hizo frecuente la nueva variante CCD CCD, al lado
de otras como CCD CDD, CDC EFE y algunas más no practicadas an-
tes de ahora."¹⁹

Los elementos fónicos presentes en Idilio salvaje, propios de
lo poético, reafirman el sentido paralelístico, es decir, "el pa-
ralelismo consiste en la repetición variada. Se puede dar a ni-
vel fónico, sintáctico, morfológico y semántico, por homología
o por oposición de dos o más elementos."²⁰ Este recurso, que
como se ~~como se~~ sabe presenta las más diversas formas, cumple
una función estructuradora a lo largo del discurso. El éxito de

19. Tomás Navarro Tomás. Op.cit. pp. 9-11.

20. Laura Trejo. Análisis retórico de una figura poética. Méxi-
co: UNAM, 1981. p.87.

la repetición no se atribuye solamente a este factor, sino que debido al valor mnemotécnico proporciona al poema diversos efectos expresivos y emotivos. Y como señalara Carlos Bousoño "la reiteración intensifica y desconceptualiza en principio la significación: lo que ocurre es que en la medida en que un procedimiento de sustitución poética se repite, va entrando en la lengua 'de todos', y pierde paulatinamente, en la medida misma de su popularización, la expresividad, de modo que lo que fue poético deja de serlo."²¹

3.2. Nivel gramatical

La sintaxis y la morfología son dos niveles lingüísticos que se fusionan para su estudio en una unidad llamada Morfosintaxis o Gramática, la cual se ocupa de analizar las formas y las funciones de los elementos que componen una lengua. Sus unidades básicas son los sintagmas en el nivel sintáctico, y los morfemas en el nivel morfológico. Ambos son interdependientes.

21. Dámaso Alonso y Carlos Bousoño. Seis calas en la expresión literaria española. Madrid: Gredos, 1963. p.195.

En este capítulo estudiaré las características morfosintácticas en Idilio salvaje, es decir, las formas y las funciones de las estructuras lingüísticas que aparecen en la obra. Todo signo lingüístico tiene una forma, la unión de un sonido con un significado, pero además efectúa una función, que es la de ocupar un lugar y mantener algún tipo de relación con los otros signos que componen el mensaje. Los mensajes están dados por unidades denominadas enunciados. Pero a su vez los enunciados pueden ser unimembres o bimembres. En Idilio salvaje encontramos los dos tipos de enunciados.

El enunciado unimembre forma una estructura unitaria que depende de un contexto lingüístico (o situacional). Se trata de estructuras lingüísticas complejas, de sintagmas independientes, que transmiten un mensaje y manifiestan la actitud del hablante. Estos sintagmas pueden ser endocéntricos (núcleo y modificador) o exocéntricos (enlace y término). Por ejemplo:

Soneto II, 2º terceto.

"Silencio, lobreguez, pavor tremendos" (endocéntrico)

Soneto V, 1er cuarteto.

"¡Qué enferma y dolorida lontananza;

¡Qué inexorable y hosca la llanura;" (exocéntrico)

Envío, 2º cuarteto.

"¡Qué andar por entre ruinas y entre fosas;"

El enunciado bimembre (oración) es un sintagma con sentido completo e independencia sintáctica, el cual consta de dos partes: sujeto y predicado, que están en el mismo nivel sintáctico. Respecto al sujeto puede aparecer explícito o estar implícito en la oración; en cuanto al predicado, éste puede ser verbal (verbo expreso) o no verbal (verbo sobreentendido). Por ejemplo:

p r e d i c a d o v e r b a l

Proemio, lex terceto.

"¿He interpretado tu pasión? Lo ignoro,"

Soneto III, lex terceto.

"Vibran en el crepúsculo tus ojos"

p r e d i c a d o n o v e r b a l

Aparece en este tipo de predicado, la elipsis, figura que consiste en suprimir palabras en la oración (en este caso verbos), necesarias para la recta construcción gramatical. Por ejemplo:

Soneto II, 2^o cuarteto.

"en el hondo perfil, [está] la sierra altiva"

Soneto IV, lex cuarteto.

"La llanada amarguísima y salobre, [parece]

enjuta cuenca de oceano muerto,

y en la gris lontananza, [está] como puerto,

el peñascal, desamparado y pobre."

En estos ejemplos, la supresión de verbos confiere ambigüedad a la obra, característica propia del lenguaje poético.

También están presentes los sintagmas contruidos mediante el empleo de formas no personales del verbo, como son el infinitivo, el gerundio y el participio, las cuales poseen valores no verbales: sustantivo, adverbio y adjetivo, respectivamente. La presencia de estos elementos confiere atemporalidad dentro de la obra.

Proemio, 1er cuarteto.

"A fuerza de pensar en tus historias

Proemio, 2o cuarteto.

"Y evocando tristísimas memorias,"

Proemio, 2o cuarteto.

"porque siempre lo ido es triste,"

La variada combinación de sintagmas que integran las estructuras lingüísticas de Idilio salvaje se van uniendo y entrelazando entre sí en morfemas y sintagmas cada vez más complejos.

El sintagma es un signo lingüístico, compuesto de uno o varios morfemas que expresan una realidad lingüística. Los sintagmas tienen todas las características del signo lingüístico: biplánico, articulado y arbitrario.

Entre los sintagmas de la obra se establecen diferentes tipos de relación, como son la coordinación (enfrentamiento),

entre sintagmas del mismo nivel; y la subordinación, entre sintagmas de diferente nivel. Por ejemplo:

c o o r d i n a c i ó n

Soneto I, 2^o cuarteto.

"Si vienes del dolor y en él nutriste
tu corazón, bien vengas al salvaje"

En este ejemplo hay proposiciones coordinadas: la primera ("Si vienes del dolor") y la segunda ("en él nutriste tu corazón") están unidas por la conjunción "y"; las dos proposiciones llevan sujeto tácito y predicado verbal no copulativo; pero además son complementos circunstanciales de condición que modifica toda la estructura.

s u b o r d i n a c i ó n

Soneto V, 1^{er} cuarteto.

"Flota en todo el paisaje tal pavura
como si fuera un campo de matanza."

En este ejemplo, "tal pavura" es el sujeto; lo demás, el predicado (verbal no copulativo) cuyo núcleo es "Flota". El predicado incluye una proposición subordinada ("como si fuera un campo de matanza:") que funge como circunstancial de modo.

Los sintagmas (sustantivos, adjetivos, adverbios, pronombres, verbos, preposiciones, conjunciones, etc) desempeñan diferentes funciones, tales como núcleos y modificadores del su

jeto y del predicado, objetos (directo, indirecto), circunstancias, etc.

El análisis gramatical no se agota con el estudio de los sin tagmas (nivel sintáctico), sino que también implica el estudio de las unidades mínimas significativas, es decir, los morfemas (nivel morfológico), que tienen un significado propio y cumplen una función dentro de los sintagmas. Los morfemas están dados por palabras variables e invariables (enlaces coordinantes, sub ordinantes, y la mayoría de los adverbios).

Por lo tanto es imposible concebir la independencia de los niveles sintáctico y morfológico; existe sí una interdependencia, que corroboramos a través de la obra que nos ocupa, pues es tan importante el estudio de las funciones (sintaxis) como el estudio de las formas (morfología) del lenguaje.

En el nivel gramatical como en los niveles fónico y semántico, también existen elementos repetitivos, paralelísticos. De tal suerte que el paralelismo funciona en Idilio salvaje como un principio estructurador del poema, dado que a través de él se articulan los tres niveles del texto poético. Por ejemplo: en el soneto I, 1er cuarteto.

.Mira el paisaje

árido y triste, inmensamente triste."

las partes que componen el segundo verso, guardan paralelismo en cuanto que ambas son adjetivos que funcionan como modifica dor directo de "paisaje".

Envío, 1er cuarteto.

"En tus aras quemé mi último incienso
y deshojé mis postrimeras rosas."

El primer verso está encabezado por un circunstancial de lugar (preposición, adjetivo y sustantivo) mismo que sirve para el segundo verso pero está sobrentendido. A continuación ambos versos están dados por verbo, adjetivo posesivo, adjetivo calificativo y sustantivo.

Soneto II, 1er terceto.

"Aspladora atmósfera candente,
do se incrustan las águilas serenas,
como clavos que se hunden lentamente."

Soneto II, 2o terceto.

"Silencio, lóbreguez, pavor tremendos
que viene sólo a interrumpir apenas
el galope trinfal de los berrendos."

Tanto el primer terceto como el segundo son enunciados unimembres encabezados por núcleos y modificadores. Ambos enunciados incluyen en su interior, proposiciones subordinadas (P+S+P: P+S compuesto).

Por otro lado también en el nivel morfosintáctico aparecen algunas figuras retóricas, tales como el hipérbaton, la interrogación y la exclamación.

El uso del hipérbaton, figura de construcción que consiste en dislocar la sintaxis, hace que Idilio salvaje se actualice por oposición a la lengua en prosa y por apearse a la tradición clásica. El hipérbaton dificulta la comprensión del mensaje y lo vuelve ambiguo. La ambigüedad en el discurso es propia del lenguaje poético.

Soneto VI, 2º cuarteto.

"En mis desolaciones ¿qué me espera?"

Tiene la siguiente disposición P+S+P (compuesto, circunstancial de lugar + relacionante + verbo). En el ejemplo, como en gran parte de la obra, aparecen primero los complementos circunstanciales y constituyen una forma de actualizar los sintagmas al cambiar el orden sintáctico establecido por la lengua en prosa.

Otro procedimiento característico en Idilio salvaje es el uso de oraciones interrogativas y exclamativas. Respecto a las primeras, confieren más vigor y eficacia a lo que se dice; por ejemplo en el soneto I, 1er cuarteto.

"Por qué a mi helada soledad viniste
cubierta con el último celaje
de un crepúsculo gris?..."

La interrogación está estrechamente relacionada con la función conativa,** puesto que esta función se centra en un destinatario, y el destinatario en la obra que nos ocupa es "tú", la

**Recordemos las funciones de Román Jakobson.

amada, quien de esta manera se hace más presente.

La exclamación es otra figura retórica que, por su fuerza y vehemencia, transmite toda una gama de sentimientos. Citaré como ejemplo el soneto VI, 1er cuarteto.

"¡Es mi adiós;... Allá vas, bruna y austera,"

Envío, 2o cuarteto.

"Quise entrar en tu alma, y ¡qué descenso;

¡Qué andar por entre ruinas y entre fosas;

¡A fuerza de pensar en tales cosas

me duele el pensamiento cuando pienso!"

La exclamación se identifica con la función emotiva, puesto que se centra en el propio remitente, en este caso el "yo gramatical", quien se retroalimenta con su propio mensaje.

Además de los mencionados ejemplos aparecen otros, tanto de oraciones interrogativas (soneto VI, 2o cuarteto y en el Envío, 1er terceto) como de oraciones exclamativas (soneto V, 1er cuarteto y 2o terceto; soneto VI, 2o terceto; Envío, 2o terceto).

Por último, las desviaciones de la lengua poética en el ni vel gramatical con respecto a la lengua en prosa son más limi tadas que en los niveles fónico y semántico porque "existe, en las desviaciones de la lengua poética a nivel sintáctico un punto crítico más allá del cual el poema ya no actúa como

lenguaje significante, más allá del cual ya no existen sintagmas sino simples yuxtaposiciones de palabras."²² Los recursos gramaticales que aparecen en Idilio salvaje consiguen enriquecer el lenguaje y lo tornan, además, elegante y flexible.

3.3. Nivel semántico

La palabra nos transmite la imagen acústica (signo lingüístico) y la imagen mental del referente (el objeto mismo). Los lingüistas explican este fenómeno mediante la asociación de dos planos lingüísticos: el del contenido (significado) y el de la expresión (significante o sonido). Estos elementos se fusionan para hacer posible la adecuada transmisión y comprensión de mensajes en una lengua. A su vez, toda lengua posee dos tipos de significación:

- "1. Denotativa propia de la función referencial o comunicativa, que posee las características de conocimiento, conceptualización y representación intelectual; y en la que el signo remite directamente a la realidad ex

22. Esther Hernández Palacios. La poesía de Jaime Sabines (tesis de licenciatura). Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, México, 1984. p.52

traverbal.

2. Connotativa propia de la función poética. Las relaciones se dan en el propio mensaje con la intervención de los factores emotivo, afectivo y sensorial."²³ En la presente obra predomina el segundo tipo de significación.

Corresponde al nivel semántico estudiar la significación de las palabras dentro del discurso. Para lo cual recurriremos a los contrastes espacio-temporales, la formación de campos semánticos, contruidos por grupos léxicos que se repiten. Nos dicen las Tesis del 29 sobre el análisis léxico: "En cuanto a la selección de las palabras no solamente se trata de hallar palabras aisladas, sino campos léxicos enteros, que interfieren y dinamizan con su interferencia los materiales del léxico."²⁴

En Idilio salvaje se reúnen grupos léxicos que forman diversos campos semánticos. Ahora bien, "el campo asociativo de una palabra está formado por una intrincada red de asociaciones, unas basadas en la semejanza, otras basadas en la contigüidad, relación metafórica y metonímica respectivamente."²⁵

El primer campo semántico corresponde a sustantivos que de

23. Esther Hernández Palacios. Op.cit. p.68.

24. B. Trnka y otros. "Tesis del 29" en, El Círculo de Praga. Barcelona: Ed.Anagrama, 1971. p. 50.

25. Stephen Ullman. Semántica. Introducción a la ciencia del significado. Madrid: Aguilar, 1962. p.270.

signan partes del cuerpo humano: "ojos", "cabellera", "semblante", "piel", "cuerpo", "torso", "corazones", "espalda", "frente", "carne"; este campo semántico guarda relación de contigüidad entre sus elementos.

El segundo campo semántico corresponde a sustantivos que designan elementos de la naturaleza: "paisaje", "desierto", "sierra", "roca", "bloques", "terremoto", "sabana", "estepa", "llanada", "cuenca", "peñascal", "lianas", "llanura", "planicie", "arenal", "incienso" (resina aromática). Estos elementos se unen por relación metonímica.

El tercer campo semántico está en relación con los fenómenos climático- atmosférico- temporales: "crepúsculo", "atmosfera", "brisa", "viento", "neblina", "sol", "tarde", "cielo" y "bochorno". Existe entre estos elementos una relación metonímica.

El cuarto campo semántico corresponde a elementos sensoriales ya que "la capacidad polifacética en el ser humano de sentir, incluye la capacidad de sentir dolor"²⁶ así sentimientos análogos, tales como: "pasión", "enojos", "dejos" (disgusto o placer), "amor", "desolaciones", "nostalgia", "esperanza", "delirio", "pavor", "sentimiento", "amargura", "angustia", "nostalgia", "maldición", "mal". Entre estos elementos se da

26. Agnes Heller. Teoría de los sentimientos. España: Fontamara, 1980. p. 313.

una relación metafórica.

Por último, el quinto campo semántico que es muy pequeño y corresponde a animales: "águilas", "airón" (garza real) y "berrendos" (toros con manchas blancas y oscuras a la vez).

Estos campos semánticos definen claramente los temas. En Idi-
lio salvaje hay dos temas importantes: uno, el del amor; otro, el del paisaje. Manuel José Othón empleó la descripción del paisaje como escenario para recrear uno de los grandes problemas existenciales como lo es el amor, siempre dotado este de poder tal, que es capaz de elevar o degradar al ser humano.

En cuanto a los adjetivos calificativos hay repetición de varios de ellos, estos adjetivos forman campos semánticos que manifiestan estados anímicos relacionados con la amargura, la soledad, etc., del "yo poético", es decir, guardan semejanza: "tristísimas", "triste", "amarguísimo", "amarguísima", "impuro", "desgarrados", etc. Todos connotan profunda desolación y amargura (sentimientos negativos).

Hay adjetivos calificativos o sustantivos que funcionan como tales, es decir como modificadores del sustantivo, que forman un campo semántico relacionado con el paisaje: "árido", "horrendo", "aterradora", "horrible", campo de "matanza", "trágica", "maldita", "inexorable", "hosca", "austera", "adusta", "asoladora", "candente", "enjuta", "enferma", "dolorida", "desamparado", "pobre", etc. Todos connotan un ambiente cargado de nega

tividad, por lo que estos adjetivos, aunados a los sustantivos cobran una fuerza impactante para la significación del mensaje.

Otro campo semántico en torno al paisaje es el formado por adjetivos que dan idea de volumen, dimensión, etc.: "hondo", "profundo", "inmenso", "enorme", "tremendo", "gigantes", etc.

Hay repeticiones léxicas muy importantes que corresponden a diferentes tipos de adverbios, por ejemplo, de condición, de tiempo, de lugar, de modo, de cantidad, de afirmación, de negación, de duda, etc. Tal es el caso de "siempre", "algunas veces", "sólo", "donde apenas", "mas si acaso", "de tan lejos", "aún", "si no", "lentamente", "inmensamente", "arriba", "abajo", "ni", "como", "sobre", "allí", "allá", "ya apenas", "cual", "cuando", "tanto y tanto", etc.

Toda esta variedad léxica en Idilio salvaje sirve para modular los diferentes estados emocionales del "yo poético" como son el dolor, la rebeldía, la desesperación, la angustia y la pavorosa desolación. "Nuestra riqueza en sentimientos es parte de nuestra universalidad."²⁷

Otro campo semántico más, corresponde a elementos cromáticos dados por adjetivos referidos a una mujer, al paisaje y a fenómenos atmosféricos. Tales como "bruna" (cabellera); "gris" (lon

27. Agnes Heller. Op.cit. p.128.

tananza), "cobre" y "sepia" (de las rocas), "plomo" (cielo), "esmeralda" (nostalgia), etc. Las relaciones que se establecen entre el hombre y el paisaje son tanto metafóricas como metonímicas.

También hay adjetivos posesivos que se repiten a lo largo del poema: "mi" y "tu".

En cuanto a los pronombres personales, hay uno muy importante "tú" que aparece continuamente en la obra.

En cuanto a las formas verbales aparecen con mayor frecuencia verbos en forma simple: de infinitivo ("pensar", "sentir", "narrar", "tornar", "lavar", "interrumpir", "morir", "andar", "pensar", "pensar"); de presente ("es", "siento", "sé", "existe", "vienes", "quedan", "irgues", "canta", "finge", "clava", "unta", "flota", "avanza", "parece", "vas", "veo", "columbro", "queda", "duele"); de pasado ("viniste", "nutriste", "fue", "arrancó", "olvidé", "quemé", "deshojé", "pasó"); de futuro ("serán"); de imperativo ("Mira", "ven"); de gerundio ("evocando", "flotando"); también hay formas compuestas ("han venido", "ha destruido") que aparecen con menor frecuencia.

Además de estos campos semánticos, Othón emplea voces que manifiestan su gusto por imitar los vocablos, las frases o las cosas de la antigüedad y su gusto por lo clásico.

En el léxico aparecen algunos arcaísmos así como algunos latinismos. Veamos esto en el 2º cuarteto del Proemio:

"Y evocando tristísimas memorias,
 porque siempre lo ido es triste, siento
 amalgamar el oro de tu cuento
 de mi viejo román con las escorias."

"Román" es un arcaísmo bajo el cual se denomina a la lengua española. El cuarteto corresponde a un hipérbaton el cual alude, ~~metafóricamente- mediante el lenguaje: el tuyo brillante y pulido~~ ("el oro de tu cuento") ~~y el mío serio y anticuado~~ ("mi viejo román") a las "experiencias" vitales en ambos, es decir, ~~sus "limpios" sentimientos se han contaminado ("amalgamar") con~~ las "bajas" pasiones ("escorias").

Soneto VI, 1er cuarteto.

"¡Es mi adiós!...Allá vas, bruna y austera,
 por las planicies que el bochorno escalda,
 al verberar tu ardiente cabellera,
 como una maldición sobre tu espalda."

"Verberar" proviene de un verbo latino (verberaré) que significa azotar, golpear. Este cuarteto connota violencia, agresividad en el ambiente, características que también están presentes en la mujer, pues su espalda es azotada por su propia cabellera como si ésta fuera un látigo.

Aparte de verberar, aparecen en la obra voces apegadas al latín, tales como "adusta" (adustus), "incrustar" (incrustare),

"deliquio" (deliquium), "rancios" (rancidus), etc.

Las figuras retóricas del nivel semántico son una característica inherente a la poesía. Y constituyen una desviación al código denotativo. Tal es el caso de las siguientes figuras: apóstrofe, que aparece en el soneto I, 1er cuarteto.

"¿Por qué a mi helada soledad viniste
cubierta con el último celaje
de un crepúsculo gris?..."

Esta figura consiste en invocar, exclamar o dirigir una pregunta a un ser real o abstracto, animado o inanimado que está presente o ausente.

Otra figura más que aparece en la obra es la reticencia, misma que se da al interrumpir de pronto la frase y dejar en suspenso el hilo o la secuencia de un razonamiento. Por ejemplo soneto V, 2o terceto.

"En un cielo de plomo el sol ya muerto,
y en nuestros desgarrados corazones
¡el desierto, el desierto... y el desierto!"

La sujeción es otra figura retórica en la cual el orador o escritor realiza una pregunta que él mismo responde. Por ejemplo 1er terceto del Proemio.

¿He interpretado tu pasión? Lo ignoro,"

Aparece también el epifonema, que se perfila como una figura

muy importante dentro de la obra y consiste en la exclamación o en la reflexión deducida de lo anteriormente dicho en el poema, y con la cual se cierra o concluye el concepto o pensamiento general a que pertenece. Un ejemplo lo tenemos en el 1er y 2o tercetos del Envío (soneto final):

"¡Pasó!...¿Qué resta ya de tanto y tanto deliquio? En ti ni la moral dolencia, ni el dejo impuro, ni el sabor del llanto."

"Y en mí, ¡qué hondo y tremendo cataclismo!
¡Qué sombra y qué pavor en la conciencia
y qué horrible disgusto de mí mismo!"

Esta figura (epifonema), traduce el intenso lirismo del autor y refleja el vacío, la desolación, y sus conflictos internos. En todo esto se percibe un tono de tremenda melancolía, que recuerda la melancolía experimentada por los "poetas malditos."

Volviendo sobre las figuras que se dan a lo largo de la obra, diré que una de ellas es el contrapunto. Contrapunto es un término musical que se usa para expresar dos o más acciones paralelas que se cruzan sin relación aparente. Pondremos como ejemplo el soneto I, 2o cuarteto.

"Si vienes del dolor y en él nutriste
tu corazón, bien vengas al salvaje

desierto, donde apenas un miraje
de lo que fue mi juventud existe."

A lo largo de la obra se ha venido hablando del desierto físico, pero en éste caso la palabra "desierto" posee un sentido metafórico y se refiere a la soledad del "yo poético".

Por lo que se refiere a la sinonimia, es una figura que emplea voces con una misma, o muy parecida significación de un concepto; de esta figura anotaremos algunos ejemplos:

Proemio, 1er terceto.

"el goce extraño y el ajeno lloro."

Soneto IV, 1er terceto.

"es para nuestro amor nido y caverna."

Soneto V, 1er cuarteto.

"¡Qué enferma y dolorida lontananza!"

Envío, 1er cuarteto.

"En tus aras quemé mi último incienso

y deshojé mis postrimeras rosas."

La sinonimia que aparece en los anteriores ejemplos es importante porque revela temporalidad (o atemporalidad) y/o carácter espacial.

La antinomia es otra de las figuras que se dan en la obra y consiste en usar voces que tienen significación opuesta; pondremos por ejemplo el soneto II, 2o cuarteto:

"Mira el paisaje: inmensidad abajo,
inmensidad, inmensidad arriba."

Tanto la sinonimia como la antinomia se dan mediante elementos paralelísticos bien de semejanza o bien de oposición.

Otro tipo de paralelismo, a nivel semántico, se manifiesta en la concepción del autor sobre el amor, mismo que oscila en tre la aceptación y el rechazo; esto se percibe a lo largo de la obra, donde la mujer aparece como generadora tanto del "bien" como del "mal". En esto se asemeja Manuel José Othón a la con cepción que tenían los simbolistas franceses acerca de la mu jer. Othón, a través de la prosopografía, la etopeya y el re trato la describe en su aspecto físico, pero siempre añadién dole características ético- morales.

La prosopografía es una figura que consiste en dar la des cripción exterior de una persona o animal, real o imaginado. Citaremos a modo de ejemplo el soneto III, 2^o terceto.

"y destacada contra el sol muriente,
como un airón, flotando inmensamente,
tu bruna cabellera de india brava."

La etopeya es una figura que consiste en dar las descripciones morales, las acciones y las costumbres de una persona. Tenemos como ejemplo el soneto I, 2^o cuarteto.

"Si vienes del dolor y en él nutriste
 tu corazón, bien vengas al salvaje
 desierto, donde apenas un miraje
 de lo que fue mi juventud existe."

y el soneto I, 1er terceto.

"Mas si acaso no vienes de tan lejos
 y en tu alma aún del placer quedan los dejos,
 puedes tornar a tu revuelto mundo."

Estos ejemplos connotan la incertidumbre y la ansiedad del "yo poético" pero también la aceptación y el rechazo hacia la mujer. A la cual acepta y compadece- si la motiva el dolor, dándole la bienvenida a su vida "donde apenas" una ilusión, un engaño ("miraje") "de lo que fue su juventud existe"- o rechaza si la anima el placer ("puedes tornar a tu revuelto mundo"). Rechazo que se deja ver también en el soneto VI, 2o terceto, mediante otra figura retórica como es la antítesis, la cual emplea expresiones o frases que envuelven contradicción, pero que en el fondo esconden una verdad.

"Aún te columbro y ya olvidé tu frente:
 sólo, ¡ay!, tu espalda miro, cual se mira
 lo que huye y se aleja eternamente."

El retrato es una figura que Othón emplea para describir tanto las cualidades morales como las cualidades físicas que atribuy-

ye a la mujer del poema. Con esta figura sintetiza el retrato y la prosopografía de la mencionada mujer. Características presentes en el soneto IV, 2o terceto.

" las lianas de tu cuerpo retorcidas
 en el torso viril que te subyuga
 con una gran palpitación de vidas."

y en el soneto VI, 1er cuarteto.

"¡Es mi adiós!... Allá vas, bruna y austera,
 por las planicies que el bochorno escalda,
 al verberar tu ardiente cabellera,
 como una maldición, sobre tu espalda."

En ambos ejemplos están presentes las descripciones físicas y morales. Sólo que el primer ejemplo, corresponde además al momento culminante de la obra (erótico), donde las personas gramaticales "él_ ella" guardan una relación metafórica y metonímica con los elementos de la naturaleza. Y del segundo ejemplo es interesante el hecho que, de la mujer describe primordialmente la "cabellera" que implica sensualidad, erotismo, etc., y la "espalda" que bien puede implicar el rechazo de la mujer por el "yo poético". Tanto el cabello como la espalda connotan metonímicamente a la amada.

Manuel José Othón concibió el amor generado por esta mujer como un sentimiento calcinante y destructor, pleno de tortura,

de sufrimiento, de dolor y de pecado. Sentimiento que finalmente dejó una sensación de desagrado, de vacío ("¡Qué sombra y qué pavor en la conciencia/ y que horrible disgusto de mí mismo;") y al parecer de resignación, pues "en medio de la universal desintegración y de la angustia, ceder al vértigo de lo erótico, entregarse al paroxismo de lo fugaz, de las fuerzas elementales de nuestra vida, es un desesperado intento de huida y de romper la radical soledad."²⁸

El tratamiento que da el autor al ámbito espacio-temporal es resultado del acertado manejo de los recursos literarios como son las figuras retóricas que reflejan su profundo sentimiento lírico. El tiempo en la obra que nos ocupa es motivo de constante evocación y contraste entre tiempos pretéritos (felices) con tiempos presentes (infelices). El inevitable devenir temporal es para el "yo poético" causa de angustia ante la fugacidad de un tiempo ya ido. En tanto que, el espacio corresponde a dos planos: uno objetivo que corresponde al desierto; otro, subjetivo, metafísico dado por los estados emocionales de soledad, de angustia, etc., en el sujeto que habla.

A través de la cronografía tenemos la descripción del tiempo en que se verifica un suceso, de una estación del año, de

28. Amado Alonso. Poesía y estilo de Pablo Neruda. Buenos Aires: Sudamericana, 1968. p.343.

una época o bien de una hora del día. Así tenemos el soneto IV, 2º cuarteto.

"Unta la tarde en mi semblante yerto
aterradora lobreguez, y sobre
tu piel, tostada por el sol, el cobre
y el sepia de las rocas del desierto."

y el soneto V, 2º terceto.

"En un cielo de plomo el sol ya muerto
y en nuestros desgarrados corazones
¡el desierto, el desierto... y el desierto!"

En el primer ejemplo, está explícita; mientras que en el segundo, la metáfora "cielo de plomo" nos remite al ocaso, al atardecer.

Otra figura es la topografía, la cual describe un terreno, paisaje o territorio según las particularidades que presenta en su configuración física. Pondremos como ejemplo el soneto IV, 1er cuarteto.

"La llanada amarguísima y salobre,
enjuta cuenca de oceano muerto,
y en la gris lontananza, como puerto,
el peñascal, desamparado y pobre."

Como ya hemos dicho, uno de los temas centrales del poema que aquí estudiamos es el paisaje por lo que el uso de esta figura es muy frecuente, y de gran importancia porque refleja la

marcada solidaridad que se establece entre el hombre y la naturaleza, mediante correspondencias y asociaciones entre las personas gramaticales "tu- yo" presentes en la pieza y los elementos del paisaje. Pero hay otra figura que también es muy importante, nos referimos a la prosopopeya o personificación, la cual da vida a los seres inanimados, al paisaje y a sus componentes. Citarémos como ejemplo el soneto I, 1er cuarteto.

" Mira el paisaje,
árido y triste, inmensamente triste."

Soneto II, 1er cuarteto.

"en el hondo perfil, la sierra altiva"

Soneto II, 2o cuarteto.

"y en aquella sabana pensativa
y adusta, ni una senda, ni un atajo."

Soneto III, 2o cuarteto.

"El viento entre los médanos opreso
canta como una música divina,
y finge, bajo la húmeda neblina,
un infinito y solitario beso."

Manuel José Othón consiguió efectos originales con el empleo de figuras retóricas descritas en páginas anteriores, además de las cuales existen otras como son las metáforas y comparaciones que por su originalidad y esplendor, nos presenta como

único el sentimiento de desolación y dolor que describe e inédita la visión del desértico paisaje.

Como sabemos, la semántica poética es paralelística. Y en Idilio salvaje estos paralelismos se dan no sólo entre sonetos independientes unos de otros, sino también entre los diversos sonetos que componen la obra.

Dentro del ámbito connotativo, estos paralelismos surgen con figuras de capital importancia; éstas son el simil (comparación), la metáfora y la metonimia, figuras que se complementan entre sí, formando una imagen total.

Anotaremos algunos ejemplos para después comentarlos:

Soneto III, 1er cuarteto.

"irgues tu talla escultural y fina
como un relieve en el confín impreso."

Soneto IV, 2o terceto.

"las lianas de tu cuerpo retorcidas
en el torso viril que te subyuga"

En el primer ejemplo, compara los elementos del paisaje con la mujer. En el segundo ejemplo, al desaparecer una parte de la comparación, nos encontramos frente a una metáfora, "lianas" nos remite a las extremidades de la mujer. Nuevamente se relacionan mujer y paisaje.

El soneto II, 2o cuarteto.

"Bloques gigantes que arrancó de cuajo
el terremoto de la roca viva:"

y el soneto VI, 1er terceto.

"El terremoto humano ha destruido
mi corazón, y todo en él expira."

En ambas estrofas se menciona el "terremoto", término que impli
ca convulsión, sacudida. En el primer caso, terremoto está usa
do en sentido literal y se refiere a un fenómeno geológico; en
el segundo caso, "terremoto" está usado en sentido metafórico
y se refiere a un fenómeno emocional.

Esta idea se reafirma en el soneto correspondiente al Envío,
2o terceto:

"Y en mí, ¡qué hondo y tremendo cataclismo!
¡Qué sombra y qué pavor en la conciencia
y qué horrible disgusto de mí mismo!"

Aquí la palabra "cataclismo" es sinónimo de "terremoto" y tam -
bién está usada en sentido metafórico para connotar crisis, deso
lación, caos y destrucción.

Soneto I, 2o terceto.

"Si no ven a lavar tu ciprio manto
en el mar amarguísimo y profundo
de un triste amor, o de un inmenso llanto."

Soneto IV, 1er cuarteto.

"La llanada amarguísima y salobre
enjuta cuenca de oceano muerto,
y en la gris lontananza, como puerto,

el peñascal desamparado y pobre."

Las dos estrofas, como en el caso anterior pertenecen a sonetos diferentes. La primera estrofa alude al "mar", la segunda alude a la "cuenca", la cual un día fue mar. Tanto el "mar" como la "cuenca" poseen una característica común lo "amarguísimo"- "amarguísima". El "mar" podría identificarse con la "juventud" y la "cuenca" con la "senectud" del "yo poético". Estas comparaciones implican una relación metafórica y metonímica a la vez, es decir, una relación de semejanza y a la vez de contigüidad del "yo poético" con elementos de la naturaleza.

Envío, ler cuarteto.

"En tus aras quemé mi último incienso

y deshojé mis postrimeras rosas.

Do se alzaban los templos de mis diosas

ya sólo queda el arenal inmenso."

Este cuarteto manifiesta el rechazo del "yo poético" hacia su amada, a través de un reproche que le hace por haberle dedicado sus últimos años de vida.

Por último, destacaremos otra imagen que es tanto metafórica como metonímica, que tiene mucha importancia para la obra.

Proemio, ler cuarteto.

"A fuerza de pensar en tus historias

y sentir con tu propio sentimiento

han venido a agolparse al pensamiento
rancios recuerdos de perdidas glorias."

Envío, 2o cuarteto.

"Quise entrar en tu alma, y ¡qué descenso;
¡Qué andar por entre ruinas y entre fosas!
A fuerza de pensar en tales cosas
me duele el pensamiento cuando pienso;"

Estos cuartetos corresponden respectivamente al Proemio y al Envío (primer y último) sonetos que componen la obra, son los únicos que no están numerados. En ambos sobresale el mecanismo intelectual, razonador como es el pensar, sobre el mecanismo emocional, sensorial, es decir, el aspecto lírico sobre el mecanismo intelectual.

Estos tres tipos de relaciones connotativas (comparaciones, metonimias y metáforas), de las cuales hemos venido hablando y, que se dan entre el hombre y el paisaje (él- ella- desierto) manifiestan la capacidad de Manuel José Othón para blandir el idioma.

En Idilio salvaje aparecen recursos sinestésicos (en boga durante el Modernismo), pero destacan los efectos de color y sonido. Por ejemplo el Soneto II, 1er terceto:

"Asoladora atmósfera candente,
do se incrustan las águilas serenas,
como clavos que se hunden lentamente."

y el soneto VI, 2o cuarteto.

"En mis desolaciones ¿qué me espera?...

-ya apenas veo tu arrastrante falda-

una deshojazón de primavera

y una eterna nostalgia de esmeralda."

A lo largo de la obra aparecen adjetivos con diversas gradaciones tonales, pero abundan los colores oscuros, sombríos, lóbregos, como son "bruna", "gris", "cobre", "plomo", etc., los cuales reflejan el estado emocional predominante en el sujeto poético de la obra. Sin embargo, hay dos adjetivos que se salen del conjunto, ellos son "candente" y "esmeralda".

En el soneto II, se nos remite metafóricamente al árido verano, esta imagen connota un ambiente seco e inhóspito ("Asoladora atmósfera"); en el cual las águilas, más que desplazarse por los aires semejan "clavos que se hunden lentamente en la endurecida y casi solidificada atmósfera calcinante ("candente"). Si bien "candente" no se refiere propiamente a un color sino al enrojecimiento que se produce en algo debido a la acción del fuego; este adjetivo connota color, es decir, nos remite metafóricamente a "rojo".

Por otro lado, el soneto VI connota aflicción ("En mis desolaciones ¿qué me espera?..."), reflexión y finalmente conformidad ("y una eterna nostalgia de esmeralda"). Sin embargo, el

adjetivo "esmeralda" se asocia metonímicamente con el color "verde."

Resumiendo, diremos que ambos colores tanto el "rojo" como el "verde" se oponen entre sí pues mientras lo "candente" está relacionado con la "pasión", el "esmeralda", está relacionado con la esperanza. Ambos implican dos fuerzas antagónicas lo "negativo" y lo "positivo". Hay dos sustantivos que refuerzan esta idea, ellos son "lobreguezes" y "esplendor", mismos que aparecen en el proemio, 2º terceto. Estos ejemplos ilustran su dominio del color, sus contrastes entre luces y sombras, efectos que corresponden a los estados emocionales del "yo poético" y su habitat (el desierto).

Aficionado a escuchar a los grandes compositores de su época, Manuel José Othón, obtuvo novedosos efectos musicales en su poesía, un ejemplo de esto lo tenemos en el soneto II, 2º terceto:

"Silencio, lobreguez, pavor tremendos
que viene sólo a interrumpir apenas
el galope triunfal de los berrendos."

Esta imagen nos describe un ambiente donde no se percibe sonido alguno, donde reina un silencio absoluto, el cual parece anunciar algo. De pronto, este silencio se ve interrumpido por la entrada de "los berrendos" que no aparecen en desorden sino

en una marcha acompasada y casi heróica ("galope triunfal"). Los efectos de esta imagen se asemejan a los efectos de grandes obras musicales del romanticismo como por ejemplo El buque fantasma de Wagner o el Vals brillante de Chopin, composiciones que de momento se ven interrumpidas (ritard.) por un silencio (pausa) que parece preludiar algo, y, de súbito irrumpen los acordes con mayor fuerza y vivacidad.

Othón consiguió estos matices musicales en su poesía como resultado de su dominio de la palabra y del manejo de múltiples recursos literarios como son las rimas, las aliteraciones, el ritmo, las onomatopeyas, etc.

El color y el sonido irradian originales efectos (sinfonía cromática) que halagan a los sentidos, principalmente al oído y a la vista. Con esto, sin duda Othón cumple uno de los postulados estéticos propuestos por Rubén Darío: "La palabra debe pintar el color de un sonido, el perfume de un astro y aprisionar el alma de las cosas."²⁹

29. Octavio Paz. Cuadrivio. México: Joaquín Mortiz, 1976. p.33.

4. Conjunción significativa de los tres niveles

La estructura verbal de un mensaje literario depende de la función dominante, en este caso es la función poética, función que se caracteriza por las desviaciones al código denotativo, mismas que producen ambigüedad en el discurso; pues romper el código establecido por la lengua en prosa implica la creación de un nuevo código: el connotativo, el cual se aparta de la realidad extralingüística y acentúa los recursos repetitivos, paralelísticos.

Podremos explicar unos niveles con el apoyo de los otros, otorgando así al poema el carácter de estructura totalizante. Román Jakobson postula que una obra literaria: "Constituye a su vez un sistema cerrado, válido en sí mismo, donde todos los niveles de estructuración del lenguaje son significantes de un significado poético que deviene no sólo de los elementos lingüísticos puestos en ejercicio sino también de la especial manera en que ellos se condicionan mutuamente."³⁰

En Idilio salvaje, el poeta expresa el impacto emocional causado por la frustración amorosa; ésta aparece paralela al pai

30. Román Jakobson, Claude Levi- Strauss. Los gatos de Baudelaire. Buenos Aires: Signos, 1970. p.7.

saje, el cual corresponde al desierto.

La mencionada obra es un grupo de poemas compuesto por ocho sonetos (incluyendo al Proemio). El Proemio encabeza dicho grupo, que el autor dedicó a su amigo, el historiador, Alfonso Toro.

Hemos visto como Manuel José Othón, en Idilio salvaje, adopta el punto de vista que corresponde a un sujeto gramatical: "yo" dado en primera persona del singular, mismo que en el Proemio (soneto introductorio) es un observador y a partir del primer soneto se transmuta en protagonista del conjunto poemático mediante un proceso de asimilación intelecto-sentimental. El Proemio bien puede ser un recurso literario (del autor) para lograr una poesía impersonal y de este modo no abusar de las confidencias sentimentales; o bien por los preceptos morales imperantes en la época, "Alfonso Reyes en su Conferencia sobre los Poemas rústicos asienta: 'Poco antes de morir [Othón] quiso todavía, soltar a las hojas periódicas su Idilio salvaje. [...] Por fin escribió un soneto al frente de los demás, donde aplicó la historia a un amigo suyo, cuyos sentimientos fingió cantar y los dio a la estampa."³¹ Bien pudieron ser ambos aspectos pero en un poema publicado (abril 1905) con posterioridad a En el

31. Jesús Zavala. Manuel José Othón: el hombre y el poeta. México: Imprenta Universitaria, 1952. p.221.

desierto, titulado Remember, Othón se expresó del siguiente mo

do: Señor, ¿para qué hiciste la memoria,

la más tremenda de las obras tuyas?...

¡Mátala por piedad, aunque destruyas

el pasado y la historia;

Este pequeño poema refleja la honda huella que dejó en Othón la experiencia descrita en Idilio salvaje, puesto que "toda gran creación poética es un equilibrio entre culpa y expiación."³²

Probablemente sería erróneo incluir a "toda" creación, por lo que creemos convendría más decir "algunas", dentro de las cuales entraría la presente obra. "De labios autorizados sabemos que Salvador Díaz Mirón se complacía recitando en alta voz el Idilio salvaje y que lo consideraba como joya de la poesía de habla española."³³

El soneto es la combinación métrica, rímica y rítmica que da unidad y densidad de pensamiento a la obra. En los sonetos de Othón están presentes un excelente empleo de los recursos poéticos, de las imágenes impresionistas (cromáticas y musicales fundamentalmente) y su sentimiento lírico-trágico, características todas que proceden de fuentes clásicas, románticas, sim

32. Walter Musch. Historia trágica de la literatura. México: F.C.C. Trad. Joaquín Gutiérrez H. 1965. p.408.

33. Jesús Zavala. Op.cit. p.222.

bolistas y las propiamente modernistas. Si bien estos movimientos nutrieron al Modernismo, quisiera mencionar de manera general algunas características de cada movimiento y que están presentes en el poema: Clásico, en cuanto a la estructura que presentan los sonetos; los versos son isométricos, todos tienen igual medida (once sílabas); además, su rima es consonante perfecta por su total coincidencia entre los sonidos finales a partir de la última vocal tónica.

Romántico, en cuanto a sus temas: el amor (irrealizable) y el paisaje (acorde con los sentimientos del "yo poético") y por la recreación espacio-temporal que hace de los temas, así como por la lucha entre el sentimiento y la razón.

Simbolista, por la visión desoladora que expresa acerca de las tragedias humanas.

Modernista, por el empleo de los recursos sinestésicos y por los efectos cromáticos y musicales.

Othón fue innovador en la visión que nos da acerca del paisaje: el singular tratamiento en Idilio salvaje lo aleja de lo netamente clásico y lo acerca a las características propias del Modernismo, entre otras el colorido y la musicalidad. Por lo que "logró el aplauso de los modernos y la simpatía de los partidarios de la tradición clásica. [...] Llegó a encontrar lo que pudiera decirse un procedimiento propio dentro de la rígida

da ortodoxia del idioma."³⁴

Al analizar separadamente los niveles constituyentes del lenguaje: fónico, gramatical y semántico, pudimos captar mejor el manejo que hizo Manuel José Othón de los recursos literarios en Idilio salvaje. Los recursos literarios que aparecen dentro de cada nivel son las llamadas "desviaciones" o transgresiones al código denotativo. Las desviaciones se dan mediante un factor muy importante: El paralelismo o reiteración que tiene un valor mnemotécnico, expresivo y estructurador. "En prosa el discurso es lineal y diferenciado, en verso el discurso es cíclico, repetitivo, indiferenciado, paralelístico. Estas características son resultado del predominio de la función poética, de la traslación del principio de equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación."³⁵ Los paralelismos, algunas veces son por semejanza y otras por oposición. Para ejemplificar lo dicho comentaremos el soneto V:

"¡Qué enferma y dolorida lontananza;
¡Qué inexorable y hosca la llanura;
Flota en todo el paisaje tal pavura
comó si fuera un campo de matanza.

34. Jesús Zavala. Op.cit. p.202.

35. Esther Hernández Palacios. Op.cit. p.39.

Y la sombra que avanza, avanza, avanza,
 parece con su trágica envoltura,
 el alma ingente, plena de amargura,
 de los que han de morir sin esperanza.

Y allí estamos nosotros, oprimidos
 por la angustia de todas las pasiones,
 bajo el peso de todos los olvidos.

En un cielo de plomo el sol ya muerto,
 y en nuestros desgarrados corazones
 ¡el desierto, el desierto...y el desierto!"

El soneto (V) constituye una introspección en un intento por realizar un balance para saber qué queda de aquellos amores que oscilaron entre el infierno y la gloria.

El primer cuarteto corresponde a la descripción del espacio físico: el desierto, en el que está presente la destrucción y la desolación más espantosa:

"Flota en todo el paisaje tal pavura
 como si fuera un campo de matanza."

En el segundo cuarteto se intensifica la descripción del desierto que proyecta mayor hostilidad y tensión en el ambiente:

"Y la sombra que avanza, avanza, avanza,"

Ahora bien, en el primer terceto (ya no habla sólo de él o sólo de ella, como en los sonetos anteriores) se habla de ambos. Es te ambiente metafísico, connota amargura, frustración y dolor, porque:

"Y allí estamos nosotros, oprimidos
por la angustia de todas las pasiones,
bajo el peso de todos los olvidos."

Lo cual se traduce en "allí estamos nosotros" sin nadie, aleja dos de la sociedad. Y finalmente, en el segundo terceto, se fu sionan el hombre, la mujer y el desierto en un mundo de sombras y frustración:

"En un cielo de plomo el sol ya muerto,
y en nuestros desgarrados corazones
¡el desierto, el desierto... y el desierto!"

Esta interpretación pone de manifiesto la capacidad del espíri tu humano (en este caso, de Othón), así como las posibilidades de la mente para crear significados de carácter material y/o espiritual.

Los paralelismos en la obra se manifiestan a través de dos temas: el amor y el paisaje, así como en el tratamiento de los mismos.

La métrica empleada por Manuel José Othón refleja su predi lección por la consonancia perfecta: ABBA ABBA CDC EDE. Esto daría la idea de pobreza en las rimas pero no es así puesto

que éstas se enriquecen y equilibran con la música total del verso. En el nivel fónico está presente el paralelismo tanto en la rima como en el ritmo, unas veces por contraste y otras por oposición.

También en el nivel gramatical aparecen los paralelismos:

"¡Qué enferma y dolorida lontananza;

¡Qué inexorable y hosca la llanura!"

Los dos versos son enunciados unimembres ("lontananza y llanura") que funcionan como núcleos y cuatro adjetivos ("enferma y dolorida"; "inexorable y hosca") que funcionan como modificadores directos, unidos éstos por conjunciones copulativas ("y"). Aquí el paralelismo se da por semejanza.

"En un cielo de plomo el sol ya muerto,

y en nuestros desgarrados corazones

¡el desierto, el desierto... y el desierto!"

El terceto es una oración compuesta por dos proposiciones coordinadas; la primera consta de predicado no verbal (con verbo sobrentendido: está) y sujeto explícito ("El sol ya muerto") con núcleo y modificadores; y el predicado es un circunstancial de lugar (dado por construcción adnominal); la segunda proposición (segundo y tercer versos) está compuesta por predicado no verbal (con verbo sobrentendido: está) y sujeto explícito (compuesto: "¡el desierto, el desierto...y el desierto!")

el predicado es un circunstancial de lugar (dado por construcción adnominal) y el sujeto consta de núcleos y modificadores. La comparación implícita hace patente el paralelismo por semejanza.

Tanto la elisión de verbos como el empleo de verbos no personales (infinitivos, gerundios, etc) revela atemporalidad, lo que ocasiona ambigüedad al discurso, es decir, no refleja la realidad extralingüística.

Estos tres niveles que integran el lenguaje humano como un todo, son criterios analíticos que me sirvieron como instrumento teórico para estudiar los elementos lingüísticos propios de lo poético, como son las desviaciones y los paralelismos que aparecen en Idilio salvaje.

Para concluir, puntualizaré el apego de Manuel José Othón por el empleo de los recursos sensoriales, preferentemente sinfónicos y cromáticos. Los efectos sinfónicos en la obra objeto de nuestro estudio, son resultado de la oportuna disposición de los acentos, las aliteraciones, las anáforas, las desviaciones, las reduplicaciones, las onomatopeyas, etc., es decir, de los elementos rítmicos y rítmicos.

Al igual que los efectos musicales, los efectos cromáticos son empleados por Othón para describir un paisaje lóbrego, os

curo e inerte- paralelo a un estado sentimental de soledad y a margura. Todo se vuelve contrastes, sugerencias, sensaciones, etc. Othón selecciona colores siempre oscuros de los cuales obtiene diversas gradaciones que producen sombras.

Para conseguir estos efectos hecha mano de múltiples recursos en los diversos niveles, tal es el caso del léxico: arcaís mos, latinismos, etc.; sintáctico, como el hipérbaton, el cual es generalmente el hipérbaton normal de la poesía, pero como desarrolla el poema en amplias estructuras, es natural la continua insidencia del mismo en la obra; además de los recursos semánticos y fónicos que ya hemos tratado en su oportunidad.

Veáse cuadro 1 y cuadro 2 correspondientes tanto a la rima - como al ritmo.

Cuadro No. 1.

R i m a

P.	I	II	III	IV	V	VI	E
A	A	A	A	A	A	A	A
B	B	B	B	B	B	B	B
B	B	B	B	B	B	A	B
A	A	A	A	A	A	B	A
A	A	A	A	A	A	A	A
B	B	B	B	A	B	B	B
B	B	B	B	A	B	A	B
A	A	A	A	B	A	B	A
C	C	C	C	C	C	C	C
D	C	D	C	D	D	D	D
C	D	C	D	C	C	C	C
D	E	E	E	E	E	E	E
C	D	D	E	D	D	D	D
D	E	E	D	E	E	E	E

Juadro No. 2.

Acentuación rítmica

Proemio	Soneto I	Soneto II	Soneto III
2,6,10	2,4,8,10	4,8,10	3,6,10
3,6,10	2,6,10	4,8,10	4,6,10
3,6,10	3,6,10	3,6,8,10	4,8,10
1,4,8,10	1,4,8,10	2,4,8,10	4,8,10
3,6,10	2,6,8,10	1,4,8,10	2,6,10
3,6,8,10	4,6,10	4,8,10	1,6,10
4,6,10	2,6,10	3,6,10	2,6,10
3,6,10	4,8,10	2,6,10	4,8,10
4,8,10	3,6,10	4,6,10	1,6,10
3,6,8,10	2,6,10	3,6,10	2,4,8,10
2,4,8,10	1,4,8,10	3,6,10	3,6,10
1,3,6,10	3,6,8,10	2,6,8,10	4,8,10
3,6,8,10	3,6,10	2,4,8,10	4,6,10
2,6,10	2,4,6,8,10	3,6,10	2,6,10
Soneto IV	Soneto V	Soneto VI	Envío
3,6,10	2,6,10	3,6,10	3,6,10
2,4,8,10	1,4,6,10	4,8,10	4,8,10
3,6,10	1,3,6,10	4,6,10	3,6,10
4,8,10	4,6,10	2,6,10	2,4,8,10
4,8,10	3,6,8,10	6,10	1,3,6,8,10
4,8,10	2,6,10	2,4,8,10	1,6,10
4,8,10	2,4,6,10	4,6,10	2,6,8,10
2,6,10	3,6,10	3,6,10	2,6,8,10
4,8,10	3,6,10	4,6,10	2,3,6,8,10
4,8,10	3,6,10	4,6,8,10	2,4,8,10
4,6,10	3,6,10	2,6,10	2,4,8,10
2,6,10	3,6,8,10	4,8,10	2,3,6,10
3,6,10	2,6,10	4,6,8,10	1,4,6,10
4,8,10	3,6,10	3,6,10	2,3,6,10

C O N C L U S I O N E S

El Modernismo es un movimiento con caracteres literarios, sociales, filosóficos, etc., que deja traslucir la crisis espiritual de los hombres del siglo XIX. El movimiento constituye una aportación de Hispanoamérica a la Literatura Universal.

La participación de múltiples escritores con diferentes ideologías fortaleció al movimiento; estos escritores cultivaron todos los géneros literarios pero cobró mayor fuerza el correspondiente a la poesía. Todos los temas tuvieron validez siempre y cuando el tratamiento fuera estético y original.

Tal es el caso del mexicano Manuel José Othón cuya obra: Idilio salvaje constituye un cuadro impresionista*** el cual refleja uno de los principios estéticos del citado poeta: "No debemos expresar nada que no hayamos visto, nada sentido o pensado a través de ajenos temperamentos, pues si tal hacemos, ya no será nuestro espíritu quien hable, y mentiremos a los demás, engañándonos a nosotros mismos."³⁶ El mencionado cuadro nos pinta un ambiente desolador y desértico, en donde parece escu

***Entendiendo por Impresionismo la manera artística o literaria de considerar y reproducir la naturaleza, atendiendo más que a la realidad objetiva, a la impresión subjetiva y personal.

36. Manuel José Othón. Obras. Tomo I. México: SEP., 1928. p. XXIX.

chase un grito desgarrador pleno de dolor y de rebeldía ante la frustración amorosa, grito que irrumpe con fuerza descomunal para traspasar el plano físico y perderse en el infinito, "su eco resonaría en medio de los 'modernistas'; y su Idilio salvaje aturdirá, en pleno 'Modernismo' como una poderosa voz."³⁷

Las descripciones de paisajes abundan en la lírica de Manuel José Othón, quien trató de dar vida y colorido a las voces producidas por la naturaleza. Conocido por su serena inspiración causó sorpresa y desconcierto la publicación de Idilio salvaje: "¿De qué nueva hondonada interior surgió ese poema tremendo y maldiciente? ¿Acaso había en aquel espíritu muchas vetas desconocidas para nosotros? Los mismos títulos de la obra inédita parecen indicarlo. ¿Cómo puede ser éste el mismo poeta de los Poemas rústicos?"³⁸

Idilio salvaje forma una unidad coherente y todos los niveles que conforman la obra se rigen por relaciones paralelísticas. El paralelismo está presente desde los títulos: En el desierto o Idilio salvaje, el primero denota un lugar; el segundo, connota un estado emocional.

Entre las estructuras métricas y las rítmicas (acentuación,

37. Anderson Imbert, E. Historia de la Literatura Hispanoamericana. México: F.C.E., 1957. p.251.

38. Alfonso Reyes. Obras completas. Tomo I, México: F.C.E., 1955. p. 191.

pausas, etc.) existe paralelismo por oposición; es decir, las estructuras son isométricas (corresponden al endecasílabo) y polirrítmicas (variedad acentual). La rima, además de ser una figura fónica (en la obra: consonante perfecta), también posee elementos correspondientes a los niveles gramatical (formas y funciones) y semántico (significado). En cuanto al ritmo se presenta una variedad musical por la combinación de tres tipos de pies métricos_ como el yámbico, el trocaico y el anfibra-
co_ en los versos. Además de los acentos fijos (6a y 10a síla-
bas) lleva acentos variables (generalmente en 2a, 4a y 8a síla-
bas) esta variedad acentual produce efectos polirrítmicos.

El paralelismo gramatical se manifiesta a través del princi-
pio de equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la
combinación.

En el nivel semántico el paralelismo se da por formación de campos léxicos, semánticos y contrastes espacio-temporales, to-
do ello en relación a dos temas que aparecen en la obra: el a-
mor y el paisaje.

Los tres niveles son interdependientes unos de otros, se en-
trelazan y se complementan formando una unidad indisoluble.

La lengua poética de la presente obra se actualiza por su afinidad a la tradición poética y por separarse de la lengua en prosa mediante desviaciones que hace con respecto a esta

última. Desviaciones tales como el uso de las figuras retóricas de traslación (comparación, metáfora, metonimia, etc.), y de pensamiento (pintorescas, lógicas y patéticas) cuyo objeto consiste en impresionar la imaginación, afirmar el entendimiento y/o influir en el sentimiento.

Finalmente, reitero que En el desierto o Idilio salvaje es un objeto estético perfecto, es poesía, considerando que Baumgarten entiende por poesía "el discurso sensible perfecto."³⁹

39. Teófilo Baumgarten. Reflexiones acerca de la poesía. Buenos Aires: Aguilar, 1962. p.42.

EN EL DESIERTO. IDILIO SALVAJE.

P R O E M I O

A Alfonso Toro

A fuerza de pensar en tus historias
y sentir con tu propio sentimiento,
han venido a agolparse al pensamiento
rancios recuerdos de perdidas glorias.

Y evocando tristísimas memorias,
porque siempre lo ido es triste, siento
amalgamar el oro de tu cuento
de mi viejo román con las escorias.

¿He interpretado tu pasión? Lo ignoro,
que me apropio al narrar, algunas veces,
el goce extraño y el ejeno lloro.

Sólo sé que, si tú los encareces
con tu ardiente pincel, serán de oro
mis versos, y esplendor sus lobregueces.

I

¿Por qué a mi helada soledad viniste
cubierta con el último celaje
de un crepúsculo gris?... Mira el paisaje,
árido y triste, inmensamente triste.

Si vienes del dolor y en él nutriste
tu corazón, bien vengas al salvaje
desierto, donde apenas un miraje
de lo que fue mi juventud existe.

Mas si acaso no vienes de tan lejos
y en tu alma aún del placer quedan los dejos,
puedes tornor a tu revuelto mundo.

Si no, ven a lavar tu ciprio manto
en el mar amarguísimo y profundo
de un triste amor, o de un inmenso llanto.

II

Mira el paisaje: inmensidad abajo,
inmensidad, inmensidad arriba;
en el hondo perfil, la sierra altiva
al pie minada por horrendo tajo.

Bloques gigantes que arrancó de cuajo
el terremoto, de la roca viva;
y en aquella sabana pensativa
y adusta, ni una senda, ni un atajo.

Asoladora atmósfera candente,
do se incrustan las águilas serenas,
como clavos que se hunden lentamente.

Silencio, lóbreguez, pavor tremendos
que viene sólo a interrumpir apenas
el galope triunfal de los berrendos.

III

En la estepa maldita, bajo el peso
de sibilante brisa que asesina
irgues tu talla escultural y fina
como un relieve en el confín impreso.

El viento entre los médanos opreso
canta como una música divina,
y finge, bajo la húmeda neblina,
un infinito y solitario beso.

Vibran en el crepúsculo tus ojos
un dardo negro de pasión y enojos
que en mi carne y mi espíritu se clava;

y destacada contra el sol muriente,
como un airón, flotando inmensamente,
tu bruna cabellera de india brava.

IV

La llanada amarguísima y salobre,
enjuta cuenca de oceano muerto,
y en la gris lontananza, como puerto,
el peñascal, desamparado y pobre.

Unta la tarde en mi semblante yerto
aterradora lobreguez, y sobre
tu piel, tostada por el sol, el cobre
y el sepia de las rocas del desierto.

Y en el regazo donde sombra eterna,
del peñascal bajo la enorme arruga,
es para nuestro amor nido y caverna,

las lianas de tu cuerpo retorcidas
en el torso viril que te subyuga
con una gran palpitación de vidas.

V

¡Qué enferma y dolorida lontananza;
¡Qué inexorable y hosca la llanura;
Flota en todo el paisaje tal pavura
como si fuera un campo de matanza.

Y la sombra que avanza, avanza, avanza,
parece, con su trágica envoltura,
el alma ingente, plena de amargura,
de los que han de morir sin esperanza.

Y allí estamos nosotros, oprimidos
por la angustia de todas las pasiones,
bajo el peso de todos los olvidos.

En un cielo de plomo el sol ya muerto,
y en nuestros desgarrados corazones
¡el desierto, el desierto... y el desierto;

VI

¡Es mi adiós!... Allá vas, bruna y austera,
por las planicies que el bochorno escalda,
al verberar tu ardiente cabellera,
como una maldición, sobre tu espalda.

En mis desolaciones ¿qué me espera?...
- ya apenas veo tu arrastrante falda -
una deshojazón de primavera
y una eterna nostalgia de esmeralda.

El terremoto humano ha destruido
mi corazón, y todo en él expira.

¡Mal hayan el recuerdo y el olvido!

Aún te columbro y ya olvidé tu frente:
sólo, ¡ay!, tu espalda miro, cual se mira
lo que huye y se aleja eternamente.

ENVIO.

En tus aras quemé mi último incienso
y deshojé mis postrimeras rosas.

Do se alzaban los templos de mis diosas
ya sólo queda el arenal inmenso.

Quise entrar en tu alma, y ¡qué descenso!
¡Qué andar por entre ruinas y entre fosas!
¡A fuerza de pensar en tales cosas
me duele el pensamiento cuando pienso!

¡Pasó!... ¿Qué resta ya de tanto y tanto
deliquio? En ti ni la moral dolencia,
ni el dejo impuro, ni el sabor del llanto.

Y en mí, ¡qué hondo y tremendo cataclismo!
¡Qué sombra y qué pavor en la conciencia
y qué horrible disgusto de mí mismo!

1904.

B I B L I O G R A F I A .

- Anderson Imbert, Enrique. Historia de la literatura hispanoamericana. F.C.E., México, 1957.
- Alonso, Dámaso. Estudios y ensayos gongorinos. Biblioteca Románica Hispánica, Gredos, Madrid, 1955.
- Alonso, Dámaso y Carlos Bousoño. Seis calas en la expresión literaria española. Gredos, Madrid, 1963.
- A. Schulman, Iván. Génesis del Modernismo. El Colegio de México, México, 1968.
- Abreu Gómez, Ermilo. Clásicos, románticos, modernos. Ed. Botas, México, 1934.
- Alonso, Amado. Poesía y estilo de Pablo Neruda. Sudamericana, Buenos Aires, 1968.
- Baehr, Rudolf. Manual de versificación española. Trad. K. Wagner y F. López Estrada, Gredos, Madrid, 1981.
- Beristáin, Helena. Diccionario de Retórica y Poética. Porrúa, México, 1985.
- Berruto, Gaetano. La Semántica. Trad. Silvia Tabasnik. Ed. Nueva Imagen, México, 1979.
- B. Trnka y otros. "Tesis del 29", en El Círculo de Praga. Ed. Anagrama, Barcelona, 1971.

- Balbín, Rafael de. Sistema de rítmica castellana. Gredos, Madrid, 1962.
- Carmona Zúñiga, Cristina. Cómo leer poesía. Anuiés, México, 1975.
- Castillo, Homero. Estudios críticos sobre el Modernismo. Gredos, Madrid, 1968.
- Cirlot, Juan Eduardo. Diccionario de símbolos. Labor, Barcelona, 1969.
- Dauster, Frank. Breve historia de la poesía mexicana. Ed. De Andrea, México, 1956.
- Edméé Alvarez, María. Literatura Mexicana e Hispanoamericana. Porrúa, México, 1974.
- Fernández Moreno, César. Introducción a la poesía. F.C.E., México, 1973.
- Greimas, A.J. VV.AA. Ensayos de semiótica poética. Ed. Planeta, Barcelona, 1976.
- Garza Cuarón, Beatriz. La connotación: problemas del significado. El Colegio de México, México, 1978.
- Garza Mercado, Ario. Manual de técnicas de investigación. El Colegio de México, México, 1976.
- Guiraud, Pierre. La Semántica. F.C.E., México, 1971.
- Guillón Barret, Ivonne. Versificación española. Cía. General de Ediciones, México, 1976.

- Henríquez Ureña, Max. Breve historia del Modernismo. F.C.E., México, 1954.
- Hernández Palacios, Esther. La Poesía de Jaime Sabines. U.V. - Xalapa, Ver., México, 1984.
- Heller, Agnes. Teoría de los sentimientos. Ed. Fontamara, España, 1980.
- Jakobson, Román. "Linguística y poética", en Ensayos de Lingüística General. Seix Barral, Barcelona, 1975.
- Jakobson Román y Clude Levi-Strauss. Los gatos de Baudelaire. Signos, Buenos Aires, 1970.
- Jakobson, Román. Ensayos de poética. F.C.E., Madrid, 1977.
- Jiménez Rueda, Julic. Historia de la Literatura Mexicana. Botas, México, 1946.
- Kayser, Wolfgang. Interpretación y análisis de la obra literaria. Ed. Gredos, Madrid, 1972.
- Labastida, Jaime. El amor, el sueño y la muerte en la poesía mexicana. Ed. Novaro, México, 1974.
- Lázaro Carreter, Fernando. Cómo se comenta un texto literario. Ed. Cátedra, Madrid, 1974.
- Lozano, Lucero. Lengua y Literatura españolas. Porrúa Hnos., México, 1974.
- Millán, María del Carmen. El paisaje en la poesía mexicana. Imprenta Universitaria, México, 1952.

- Millán, María del Carmen. "El Modernismo de Othón", en Revista Iberoamericana, vol. XXIV, núm. 47, enero-junio, 1959. pp. 127-135.
- Muschg, Walter. Historia trágica de la literatura. Trad. Joaquín Gutiérrez Heras, F.C.E., México, 1965.
- Maples Arce, Manuel. El paisaje en la literatura mexicana. Porrúa Hermanos, México, 1944.
- Navarro, Tomás. Métrica española. Edic. Revolucionaria, La Habana, 1968.
- Navarro, Tomás. Arte del verso. Col. Málaga, México, 1968.
- Ocampo, M. Aurora. Diccionario de Escritores Mexicanos. UNAM, México, 1967.
- Othón, Manuel José. Obras. Tomos I y II. Prol. José López Portillo, Publicaciones de la S.E.P., México, 1928.
- Othón, Manuel José. Poesías completas. Recopilación, prólogo, y notas de Joaquín Antonio Peñalosa. Ed. Ius, México, 1974.
- Ortuño Martínez, Manuel. Teoría y práctica de la Lingüística moderna. Trillas, México, 1982.
- Pardiñas, Felipe. Metodología y técnicas de la investigación en Ciencias Sociales. Ed. Siglo XXI, México, 1982.
- Pascual Buxó, José. Introducción a la poética de Román Jakobson. UNAM, México, 1978.
- Portuondo, José Antonio. Concepto de la poesía. Arte y sociedad. Inst. Cubano del Libro, La Habana, 1972.

- Pérus, Françoise. Literatura y sociedad en América Latina. Premio Casa de las Américas, La Habana, 1976.
- Paz, Octavio. Cuadrivio. Ed. Joaquín Mortíz, México, 1976.
- R. Levin, Samuel. Estructuras lingüísticas en la poesía. Ed. Cátedra, Madrid, 1974.
- Reyes, Alfonso. Obras completas. Tomo I, F.C.E., México, 1955.
- Ruiz Abreu, Alvaro. Modernismo y Generación del 98'. Anuies, México, 1976.
- Rius, Luis. La poesía. Anuies, México, 1972.
- Rey, Juan y S.J. Preceptiva literaria. Ed. Sal Terrae, Santander, 1977.
- Sánchez, Luis Alberto. Historia comparada de las literaturas americanas, del naturalismo al posmodernismo. Tomo III, Lozada, Buenos Aires, 1974.
- Saz, Agustín del. La poesía hispanoamericana. Seix Barral, Barcelona, 1948.
- Sainz de Robles, Federico Carlos. Diccionario de términos, conceptos, "ismos" literarios. Aguilar, Madrid, 1956.
- Trejo, Laura. Análisis retórico de una figura poética. UNAM, México, 1981.
- Ullman, Stephen. Semántica: introducción a la ciencia del significado. Aguilar, Madrid, 1972.

- Udic, Bernice. "El tema vital de Manuel José Othón", en Revista ABS, 31 (4), octubre-diciembre, 1967, pp. 393- 400.
- Vela, Arqueles. El Modernismo: su filosofía, su estética, su técnica. Porrúa, México, 1972.
- Vela, Arqueles. Análisis de la expresión literaria. Ed. De Andrea, México, 1965.
- Zavala, Jesús. Manuel José Othón: el hombre y el poeta. Imprenta Universitaria, México, 1952.
- Zavala, Jesús. Epistolario (de Manuel José Othón). UNAM, México, 1946.