



*Alfarero en buena arcilla buen suspiro ha de guardar.
Carlos Pellicer y la Paremiología.*

Tesis que presenta

José Luis Gutiérrez Rocha

Para obtener el grado de Maestro en Humanidades. Teoría Literaria.

Iztapalapa, México, 28 de mayo de 2010.

Jurado:

Dr. Evodio Escalante Betancourt, Presidente

Dra. Aralia López González, Vocal

Dr. Vicente Francisco Torres Medina, Secretario

*En la biblioteca
del Palacio del Embajador,
leí los refranes del jardinero
y el Tratado de las Puestas de Sol.*

Carlos Pellicer.

*Educación a distancia:
Para Mercedes Díaz Roig.*

Danzón dedicado a Sergio Lira.

**Alfarero en buena arcilla buen suspiro ha de guardar.
Carlos Pellicer y la Paremiología.**

I. Introducción

En el año 2007 se cumplieron treinta años de la muerte de Carlos Pellicer Cámara y los 110 de su nacimiento en Villahermosa, Tabasco. Este es un buen pretexto para tres años después abordar una de las Obras poéticas más fecundas de las letras mexicanas; pero también es un momento excelente para valorar los juicios que la crítica ha ofrecido hasta la fecha e intentar abrir nuevos caminos de investigación los cuales renueven las perspectivas existentes y sean el cimiento de exámenes posteriores.

En este sentido la primera intención de mi trabajo apunta a elaborar un estado de la cuestión actualizado en el que se abarquen los pormenores que la comunidad poética latinoamericana, el ámbito periodístico y la crítica literaria han aportado para el estudio de la lírica de Carlos Pellicer; prioritariamente a los comentarios sobre poética y estilística. Subrayo la palabra lírica porque desde hace más o menos diez años, coincidentemente con la publicación de su *Poesía completa*, las investigaciones bibliográficas sobre nuestro autor han puesto al descubierto textos prosísticos que abordan, sobre todo, la crítica pictórica; estos documentos aún esperan examen e inclusive su publicación. Con tal propósito me remonto a los primeros comentarios que recibió la poesía de Carlos Pellicer a cargo de nombres como Juan José Tablada, Alfonso Reyes y José Vasconcelos; quienes protegían las publicaciones del joven poeta y las difundían a través de reseñas o invitaciones a recitales con otros creadores nacionales y del continente. En el campo de los trabajos académicos podemos decir que la Obra de Carlos Pellicer ha motivado ocho tesis doctorales, dos de maestría y casi una decena de licenciatura; los alcances de estas investigaciones van desde análisis panorámicos, estudios sobre sus poéticas religiosas y

americanas entre otras, hasta vinculaciones interdisciplinarias con la fotografía, el video y la publicación hipertextual. Respecto a esto la ecdótica ha menospreciado la conservación de manuscritos y mecanuscritos en el acervo de la Biblioteca Nacional pues sólo se han editado comparativamente los *Esquemas para una oda tropical* y en los últimos años fue aceptada como tesis de licenciatura una versión electrónica de *Colores en el mar*. Pendientes semejantes hay algunos más, baste mencionar la urgencia por explicar a fondo de qué manera convergen música y poesía en Carlos Pellicer, la importancia que tiene la literatura tradicional en su poética, y un estudio preciso sobre la ejecución y teatralidad de algunos de sus poemas, en el que por supuesto se incluya el borrador de su drama “Cuauhtémoc”. Aunado a todo lo anterior, la figura de Carlos Pellicer ha servido para reunir en varias ocasiones a los estudiosos de su Obra; me refiero a las Jornadas Pellicerianas celebradas en Villahermosa, así como a los encuentros literarios que recientemente se han convocado y que bajo su nombre han permitido la convivencia de poetas latinoamericanos. Lo destacable de estos coloquios es que casi todos generan materiales bibliográficos o publicaciones recopilatorias; contribuciones que posibilitan el acercamiento constante a la poesía de nuestro autor.

El segundo propósito de esta tesis es doble. Por un lado la explicación de las características del Refranero corresponde a la confección de un modelo de análisis paremiológico, aplicable en este caso a la poesía de Carlos Pellicer, pero que funcionaría de igual manera para cualquier poeta cuyo discurso se manifieste paremiológicamente. De esta forma quiero proponer un esquema para la localización y catalogación del Refrán dentro de la poesía mexicana –por vía de mientras–, y así comprender que un refrán en un poema no significa la intromisión del florido lenguaje popular mexicano o una extrapolación a la lengua vulgar de nuestro país, sino una marca de estilo que satisface necesidades de

enunciación como la lapidarietà o de planteamiento discursivo mediante el funcionamiento del entimema. Paralelamente a este deseo tengo el de abordar y valorar a la Paremiología como otra más de las teorías literarias. La Paremiología estudia todos los textos que se comportan de forma lapidaria y entimemática; entre otras maneras. El corpus textual que ahora presenta estas dos características es el Refranero, sin embargo en otros momentos lo fueron las máximas o los proverbios; es decir, el objeto de estudio de la Paremiología ha cambiado a lo largo de la historia. En este recorrido no sólo se han recopilado materiales orales, también se han creado conceptos teóricos como la *prótesis* y la *apódosis* –y otros más– que le permiten sustentar su análisis para cualquier texto susceptible de examen. Es así que hoy podemos hacer un análisis paremiológico de los textos que se encuentran dentro de canciones populares, en la redacción de discursos políticos, en la publicidad o en la literatura; como los aforismos de Nietzsche, las greguerías de Gómez de la Serna, o –caso también paradigmático de nuestras letras– en la poesía de Renato Leduc. Reitero entonces que abordar la poesía de Carlos Pellicer desde la Paremiología no es un folclorismo, es el camino a la comprensión de su poética del lenguaje y su escritura de estilo lapidario.

Para completar mi lista me he propuesto evidenciar, justificar y aclarar la presencia del Refranero en la poesía de Carlos Pellicer. El tercer capítulo aborda extensamente todos los casos en los que la presencia de oraciones del Refranero se manifiestan; ya sea en forma de dichos, refranes o frases proverbiales todos y cada uno de ellos tienen un funcionamiento que resulta significativo para que el poema en cuestión exista y en algunos casos la comprensión de estos enunciados lapidarios y entimemáticos condiciona la interpretación del título. El funcionamiento parémico que labora con mayor frecuencia es la constatación y en segundo lugar la declaración, sin embargo podemos localizar algunos

ejemplos extraordinarios donde se desempeñan expresiones didácticas, parenéticas y exhortativas. Al respecto quiero aclarar que durante los exámenes paremiológicos yo afirmo que hay versos que no tienen relación con el argumento o discurso del poema; en ningún momento afirmo que las composiciones de Carlos Pellicer sean ilógicas o se constituyan a partir de ‘instantes poéticos’ como lo asevera alguien por ahí. A lo que en realidad me refiero es que desde la perspectiva del funcionamiento parémico las oraciones aludidas no observan vínculo alguno pero sí lo hacen si los revisamos desde otras posturas. Reitero que mis palabras siempre están en función de la explicación paremiológica, por eso me apoyo en conceptos como la interlocución o el requerimiento contextual que solicita la asistencia de un refrán que condense en sus líneas el significado anterior a él. Como es de esperarse el capítulo está dividido en subsecciones que abonan a una mejor organización del corpus y cada una de ellas se acompaña de introducciones y conclusiones pertinentes que anticipan y recapitulan los contenidos de los segmentos; de ahí que en este momento me ahorre una larga explicación sobre lo que se trata en su momento.

He dividido mi trabajo en tres grandes capítulos. El primero de ellos, “Estado actual de las investigaciones a la Obra de Carlos Pellicer” lo dedico a la revisión cronológica de los juicios críticos a la lírica pelliceriana. En esta sección parto desde las primeras valoraciones, ocurridas entre 1919 y 1924; posteriormente abordo las cinco tesis doctorales presentadas entre 1962 y 1975, las cuales fueron acompañadas por algunas publicaciones en revistas; también me remito a los artículos editados entre 1977 y 1990, cuyo valor estriba en el acercamiento panorámico que realizan; finalmente comento todos los materiales que aparecen a partir de la organización de las Primeras Jornadas Pellicerianas en 1990 hasta llegar al 2007 con la impresión de los tres libros que auspicia el Instituto de Cultura de Tabasco. Mi estado de la cuestión pretende ser un material de referencia para

investigaciones posteriores, por ello consulto los materiales más recientes y en la bibliografía anoto la ficha de los documentos. El segundo capítulo “El Refranero como género textual” es una elaboración del marco teórico que me permite luego examinar el refranero pelliceriano. Para tal propósito me baso en todo momento en las ideas que postula Herón Pérez Martínez, investigador dedicado completamente a la formación de una teoría paremiológica mexicana y que por tales características consideré pertinente para abordar la obra de un poeta mexicano. En ese apartado es donde ofrezco la mayor cantidad de ejemplos orales posibles para explicar cada uno de los fenómenos que observan los textos del Refranero, no obstante algunos otros se presentarán hasta el momento que el examen a Pellicer lo requiera. Finalmente el capítulo tercero “El Refranero de Carlos Pellicer” es el análisis integral al corpus, presencia, funcionamiento y estilística del Refrán en la producción lírica de nuestro poeta. Según mis propuestas en Pellicer la asistencia de la Paremia no es fortuita sino constituye un ejemplo claro del conocimiento de las posibilidades retóricas y discursivas que ofrece el género, así como la demostración del uso y manejo consciente de las oraciones entimemáticas para contribuir a la expresión de su ideario en los versos de sus composiciones. Postulo que si consideramos al Refranero como un elemento ineludible en la comprensión de la poética del lenguaje en Pellicer tendremos como resultado un estilo lapidario pelliceriano y como consecuencia una nueva forma de ver su obra desde los conceptos propios de la oralidad, intención suprema que me ocupa y que ahora abordo parcialmente desde la Paremiología.

A mi investigación agrego índices que facilitan la ubicación de asuntos específicos: índice de contenido, índice de autores, índice analítico, índice de poemas utilizados, índice de refranes tradicionales, e índice de refranes pellicerianos localizados también en sus composiciones. La multiplicidad de conceptos y referencias me ha llevado a señalar

distintivamente cada una de las remisiones, así los títulos de obras están en cursivas: *Piedra de sacrificios. Poema iberoamericano*; los nombres de poemas, artículos y apartados de esta tesis entre comillas tipográficas: “Romance de Tilantongo”; las secciones de poemas entre llaves simples: número <15> de *Cosillas para el nacimiento*; los refranes vocales, pellicerianos así como las extracciones de líneas ajenas quedan entre llaves dobles «Si es más el ruido que las nueces»; las palabras mías intercaladas se encierran en corchetes: [indudablemente]; las elisiones arbitrarias se preceden por corchetes y suspensivos: [...] Fundada en la tradición oral; las referencias bibliográficas siempre entre paréntesis ordenadas autor, año: páginas: (Gordon, 2005: 23-89); los conceptos relevantes van entre apóstrofes: ‘icnocuicatl’; las fórmulas gramaticales o morfológicas del Refranero están subrayadas: el que o la que.

Finalmente agradezco a mi Universidad Autónoma Metropolitana y a mis profesores de la Unidad Iztapalapa los conocimientos que me han obsequiado para poder elaborar esta tesis de maestría.

Capítulo 1

Estado actual de las investigaciones a la Obra de Carlos Pellicer

I. Introducción

Carlos Pellicer Cámara nació en Tabasco el 16 de enero de 1897, aunque sobre la fecha hay alguna diferencia en los autores que de esto escriben. Su madre, Deifilia, le enseñó a leer y decir versos; su padre ejerció la Farmacia hasta que en 1913 se unió al Ejército Constitucionalista. El ambiente revolucionario y las premuras económicas obligaron a la familia Pellicer a trasladarse por varios Estados de la República, entre ellos la Ciudad de México. El joven viajero ingresó a la Escuela Nacional Preparatoria en 1915, ahí conoció a algunos de los que posteriormente serían la generación de Contemporáneos: Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, Salvador Novo y al profesor Juan José Tablada. Sentía admiración por José Santos Chocano y Salvador Díaz Mirón. Fue representante de la Federación Oficial de Estudiantes de México para las reuniones que se llevaron a cabo en algunos países sudamericanos entre 1921 y 1924; estos viajes contribuirían a la gestación de su profundo bolivarismo. Trabajó como secretario de José Vasconcelos y fue parte de aquel proyecto de nación. Inició las campañas de alfabetización en las colonias del centro de la Ciudad al lado de Daniel Cosío Villegas. Fue encarcelado en dos ocasiones por sus inclinaciones políticas. Visitó Madrid en medio de la Guerra Civil. Trató amistad con Silvestre Revueltas, Carlos Chávez y Frida Kahlo. Conoció a los compositores nacionalistas y a los muralistas mexicanos. Organizó algunos museos, laboró en el magisterio y en la administración pública; representó al Estado de Tabasco en calidad de senador y además fue poeta. En vida publicó 11 libros, la recopilación de su Obra hasta 1961 en *Material poético* y una antología. Ahora lo estudiamos como miembro de

Contemporáneos, pero él nunca se consideró parte de ese grupo ni de ningún otro; esta discusión continúa vigente¹.

No planteo que la producción de Carlos Pellicer se analice a la luz de su vida, sin embargo creo que el pensamiento de nuestro autor se refleja en las actividades que llevó a cabo durante muchos años. También es posible notar que en los tiempos de su formación ciertas influencias delinearon las actitudes que él tomaría ante su realidad inmediata. Acaso no consigamos entender su acendrado sentimiento iberoamericano sin la comparecencia de José Vasconcelos y su ideario político. Sólo será posible ahondar en sus inclinaciones pictóricas si juzgamos como un mismo fenómeno la escritura de versos paisajistas, el fervor que sentía por la plástica mexicana y su actividad museográfica. Con esta perspectiva debemos igualmente observar la relación que cumple el indigenismo de su escritura con las labores arqueológicas que efectuó. En este sentido conocemos hasta ahora al Pellicer poeta sin embargo en la medida que se dé a conocer su prosa lograremos descifrar cuál era integralmente su concepción estética². Presumo que su poesía buscaba caminos expresivos indistintamente en la musicalidad de sus versos, la recreación gráfica o la alusión a la historia precolombina. Entonces, si el Arte de Carlos Pellicer se manifiesta hasta el momento por la vía de la lírica, el estudio de los géneros restantes en su literatura –toda vez

¹ Si quiere leerse una puntual y confiable semblanza de Carlos Pellicer consúltese *Carlos Pellicer. Breve biografía literaria* (Gordon, 1997: 13-76). También la primera parte de *Poética de la luz* (Ruiz, 2007: 13-153).

² Favorecido aquí por la suerte recordé una carta que le envía Pellicer a Alfonso Reyes con aviso de la creación del «Parque Museo-Poema de La Venta» en la que se encuentra el refuerzo a mi idea de estética integral pelliceriana pues se lee «Pero hombre: Figúrate un poema de siete hectáreas con versos milenarios y encuadrados en misterio [...] En el mismo predio estoy organizando un zoológico con las solas especies tabasqueñas [...] Estoy haciendo un poema con los tres reinos y mucho Hombre». En (Zaitzeff, 1997: 60-61).

que éstos se relacionan sincréticamente— revelará en plenitud la imagen del poeta «Ayudante de Campo del Sol»³.

En los párrafos de este capítulo elaboraré un estado de la cuestión donde se organicen los principales exámenes críticos a la poesía pelliceriana. Una enorme bibliohemerografía analítica acompañó siempre la actividad editorial de Carlos Pellicer. La gran cantidad de esas opiniones me obliga a prescindir aquí de muchos de los artículos periodísticos ya que el contenido de éstos frecuentemente apela al comentario personal o a la nota de referencia. Las disertaciones sobre la Obra de Pellicer se han abocado especialmente a la aclaración de su poética y su biografía; discusiones relativas al estilo y la temática constituyen una segunda inquietud entre los estudiosos. Numerosas aproximaciones a su lírica comienzan de manera específica y continúan hacia lo general, es decir, se ocupan sólo de un poema y a partir de ello las conclusiones obtenidas pasan a aplicarse de forma más o menos global. Yo intento dividir la investigación en dos grupos: poética y estilo. De esta manera concentro las resoluciones de acuerdo con estas dos unidades y las dispongo a través de un seguimiento cronológico. Las fuentes que manejo actualizan sus fechas hasta el año 2009, no dudo que en el trigésimo aniversario luctuoso del poeta la contribución al estudio del corpus pelliceriano sea prolífica y haga necesaria una nueva versión de este trabajo⁴.

³ Sobre este asunto Bertha Taracena ha dado el primer paso al revisar no sólo el gusto iconográfico del poeta, también sus textos sobre pintura y labor museográfica. Léase “Pellicer y la plástica” en (Taracena, 2005: 215-228).

⁴ Recientemente han sido publicadas en Tabasco una recopilación por Luis Alberto Acopa de estudios a la poesía de Carlos Pellicer, *Lo que diga el poeta: apreciando a Carlos Pellicer* (Acopa, 2007); la Tesis doctoral de León Guillermo Gutiérrez López, *Fervor desde el trópico. Poesía religiosa de Carlos Pellicer* (Gutiérrez, 2007); una antología poética hecha por Jorge Priego Martínez, *Tabasco en la poesía de Carlos Pellicer Cámara* (Priego, 2007) y el libro bioiconográfico de Álvaro Ruiz Abreu, *Poética de la luz* (Ruíz, 2007).

II. Estimaciones tempranas

Carlos Pellicer fue un escritor cuya Obra fue recibida por la crítica de su tiempo apenas se publicaban algunos de sus versos en revistas o ediciones periódicas. La mayoría de los comentarios eran favorables y esperaban en el joven Pellicer la presencia de un nuevo poeta para las letras mexicanas. Juan José Tablada, dos años antes de la publicación de *Colores en el mar* hacia 1921, escribe en su artículo “La nueva poesía de México: Carlos Pellicer” sobre «la sutil y afinada sensibilidad» de su trabajo, además de «una feliz aptitud de plasticidad y cromatización» (Gordon, 2004: 22-23). Durante bastante tiempo a Pellicer se le trató como un poeta paisajista, de esta manera se ignoraba el trasfondo poético de sus imágenes; afortunadamente exámenes posteriores dejarían atrás tan pálidos comentarios. Por otro lado, es cierto que la de Pellicer era la nueva poesía mexicana como lo afirmó Tablada. Despegado de la vena cosmopolita de los Contemporáneos nuestro poeta tuvo el donaire de cantarnos la simple experiencia de su mar y su paisaje. En la dedicatoria a Salvador Díaz Mirón de *Colores en el mar* Pellicer escribe

El mar –que no es un aspecto físico del Mundo, sino una manera espiritual–
tiene para mi corazón los elementos principales para subordinarme a él.
[...] ⁵

Así, el poeta capta el dinamismo de la naturaleza y se asombra ante él, por ello sus versos se llenan de admiración

Saludemos al mar de perpetuo entusiasmo,
bravo de rotación!
Lo aclama el viento y lo miran los astros.
Saludemos al mar que tiene siempre una nueva expresión.
[...] ⁶

⁵ I: 20. Utilizo la edición de la poesía completa de Pellicer en tres tomos, *Poesía Completa*. Indico el tomo en romano y las páginas en arábigos. La paginación corresponde al lugar donde se encuentra todo el poema referido, no sólo el fragmento o las estrofas utilizadas. Exclusivamente para las referencias de poemas, sin importar el autor, acoto a pie de página y no en el cuerpo del texto como el resto de las remisiones bibliográficas.

⁶ I: 43-44.

Esta pasión marina es el agua en voz de Pellicer. Sus versos no reconstruyen figuras, sino las entonan y ofrecen. Tal intensidad la comparte con su paisano José Gorostiza que también expone en “Pausas I”

PAUSAS I

¡El mar, el mar!
Dentro de mí lo siento.
Ya sólo de pensar
en él, tan mío,
tiene un sabor de sal mi pensamiento.⁷

Los juicios a la obra pelliceriana continuaron durante la década de los veinte. Todos ellos son un intento por acceder a la magnífica sencillez de sus primeros poemas, a la sofisticación revestida con la juguetería de las voces y los deseos del poeta que se leen –por ejemplo– en “Estudio” [dedicado a Pedro Henríquez Ureña] e iniciarse en la figura de Simón Bolívar; la cual para Pellicer encierra una mayor sorpresa poética ante su condición humana de libertador y no frente a la fabricada efigie histórica

A BOLÍVAR

[...]
(Oh escultor desta América), el hondo corazón
de las veinte Repúblicas atentas a tu brazo
para mostrarle al mundo tu milagro de Amor.⁸

Alrededor de 1924 la relación entre Carlos Pellicer y José Vasconcelos ya había encaminado el espíritu continental del joven poeta. La publicación de su segundo título, *Piedra de sacrificios. Poema iberoamericano*, se anticipa con un prólogo escrito por el mismo Vasconcelos que, aunque en cierta forma adoctrina al lector con sus ideas sobre la

⁷ (Gorostiza, 1971: 49). Existen algunos artículos que estudian la relación poética entre Pellicer y Gorostiza. Véase el de Fina García Marruz “Cantata a dos voces. En torno a la *Oda tropical* de Carlos Pellicer y *Muerte sin fin* de José Gorostiza” (García, 1992: 65-94) y Mónica Mansour “Carlos Pellicer y José Gorostiza: la poesía y la creación del mundo” (Mansour, 1992: 95-106). Por supuesto remito a la edición de la correspondencia entre Pellicer y Gorostiza (Sheridan, 1993). El artículo de García Marruz aparece posteriormente en (García, 2005: 81-112).

⁸ I: 59.

conformación de una nueva América, intenta darle nombres a la poesía de Carlos Pellicer. Vasconcelos se empeña en distinguirlo como un creador único, sin par con las plumas de su generación

[...] A mí me parece de un refinado y profundo y superior sentimentalismo, llorar los males de América, antes que el apetito frustrado o repleto de amores sensuales o de amores románticos, amores que a la edad del poeta envilecen y atormentan a tantos jóvenes de voluntad menos limpia y menos alta.
[...]⁹

En cierta forma, durante sus primeros años de poesía, Pellicer se volvió el corifeo de José Vasconcelos. Si el trabajo político del filósofo mexicano se nutría de ideas, por su parte *Piedra de sacrificios. Poema iberoamericano* mostraba idílicamente la promisoría experiencia vasconceliana de veinte naciones hermanadas por la devoción a sus imágenes

[...] El culto del paisaje expresado por poetas como Pellicer, de sentido étnico y social, traería como consecuencia el afán de unirnos por afinidades de contemplación estética y nos llevaría a considerar que la patria es el paisaje.
[...]¹⁰

Aquí Vasconcelos se deja llevar gustosamente por los retratos de Carlos Pellicer, a pesar de ello alcanza a observar las cualidades literarias de su obra. A continuación transcribo lo que para mí constituye la primera referencia erudita a la poética y el estilo pelliceriano

[...] Pellicer posee el decoro de esa escuela de expresión que busca en la forma un molde que la idealiza y depura. No hay en su alma torrente, ni ante el mismo Iguazú se contagia del trepidar de la fuerza confusa, sino que la resiste, la disocia, la musicaliza, la dispersa en notas o la organiza en sinfonías.
[...]¹¹

Bien mirado, Vasconcelos mantiene su pensamiento en cómo se vierte su América a los poemas de Carlos Pellicer. Según sus ideas la forma textual responde al ordenamiento de

⁹ I: 65-68.

¹⁰ I: 65-68.

¹¹ I: 65-68.

los impulsos poéticos; por ello el verso de Pellicer es musical, por encima de su fuerza natural. Su poesía es el inmenso paisaje y la voz del Continente traída al oído. Conforme a Vasconcelos Carlos Pellicer no es un poeta reducido a la mera lectura; sus versos nos llevan a experimentar la hermandad de América con todos los sentidos¹².

III. Pellicer y la Academia

En 1962, a invitación de la Universidad Nacional Autónoma de México, se publica *Material poético*; un tomo que reunía lo que hasta ese momento era la desperdigada poesía completa de Carlos Pellicer¹³. Esta edición permitió que la crítica tuviera frente a sí un panorama acabado para abordar la lírica pelliceriana¹⁴. Surgieron entonces cinco Tesis doctorales, mientras que la comunidad poética iberoamericana encomiaba la aparición del título en algunos artículos y notas periodísticas¹⁵.

Por lo que toca a las universidades en 1967 fue presentada la Tesis *The Poetry of Carlos Pellicer*, por Carolyn Schlak. En ella se hace una revisión global del corpus poético

¹² La relación literaria entre estos dos personajes es seguida por Frank Reiss en “*Piedra de Sacrificios: la huella de Vasconcelos en la poesía de Pellicer*” en (Reiss, 1979: 76-88).

¹³ Sobre este asunto Zaid relata la poca importancia que le daba Pellicer a la impresión de su Obra. Envío a (Zaid, 1997: 283-291).

¹⁴ Carlos Pellicer contaba su renuencia a la publicación de *Material poético*. A pesar de ello cedió los derechos de impresión a la Universidad Nacional Autónoma de México para comprar un Velasco. En opinión de muchos, a la cual me sumo, el esperado *Material* resultó ser un mamotreto inmanejable y fuera del alcance económico de un lector común. El volumen es significativo, primero por el formato de impresión, también porque el número de los poemas no coleccionados es considerable. Pellicer revisó sus textos para publicar *Material poético* y algunos poemas fueron corregidos o retirados de sus títulos originales, por ello la vida editorial de la poesía de Carlos Pellicer ofrece interesantes posibilidades de investigación. Samuel Gordon escrutó las ediciones de “Esquemas para una oda tropical” y publicó Carlos Pellicer. *Esquemas para una oda tropical [a cuatro voces]* (Pellicer, 1987b). Yo he encontrado algunas variantes en la imprenta de *Piedra de sacrificios. Poema iberoamericano*, las cuales llegan hasta la edición de *Poesía Completa*. Parece que hay textos ya publicados en libro y posteriormente corregidos ahí mismo por la mano de Pellicer. También se puede conseguir una versión facsimilar de Carlos Pellicer. *El canto del Usumacinta. Poema por Carlos Pellicer. Con un facsímil del manuscrito original* (Pellicer, 1989). Como sea, es posible acceder a los manuscritos originales que resguarda la Biblioteca Nacional desde 2006.

¹⁵ Creo que los más notables son el de Gabriela Mistral “Un poeta nuevo de América: Carlos Pellicer Cámara” (Mistral, 1927: 373) recogido luego en (Mistral, 1979: 118-122) así como en (Mistral, 1997: 31-33). Otro artículo es el de Luis Ríus “El *Material poético (1918-1961)* de Carlos Pellicer” (Ríus, 1962: 239-270) su segunda aparición fue en (Ríus, 1979: 134-177). También el de Marco Antonio Acosta “Antología de Carlos Pellicer” (Acosta, 1972: 20-21) otra vez publicado en (Acosta, 1979: 191-197) igualmente en (Acosta, 1997: 39-42). Finalmente el de Edward Mullen “The *Primera antología poética* of Carlos Pellicer” (Mullen, 1972: 268-274).

escrito por nuestro autor, de esta manera sienta las bases en las que se apoyarán la mayoría de los estudios posteriores. Schlak apunta que son cinco los temas desarrollados por Pellicer en su poesía: la naturaleza, el viaje, el amor, la religión y el patriotismo. Sin embargo estos asuntos no quedan aislados uno de otro, se concilian en el regocijo de vivir que el poeta expresa a través de sus poemas

The intense joy which Pellicer finds in the very act of living is the basic theme of his entire work, completely subordinating and coloring all other topics treated by the poet. (Schlak, 1967: I)

El intenso goce que Pellicer encuentra en cada evento vital es el tema principal de su obra entera, subordinando y coloreando plenamente todos los tópicos restantes abordados por el poeta¹⁶.

Hasta el momento de *Material poético* el último libro de Pellicer es *Práctica de vuelo* aparecido en 1956. A pesar que el tomo de la Obra completa recoge poemas no coleccionados, los cuales pudieran explorar lugares no reconocidos, es claro que la temática pelliceriana ya está encaminada definitivamente. El hallazgo de esos cinco asuntos que observa la doctora Schlak, en ulteriores momentos apostillados por la crítica, me parece un acierto analítico que permite instalar el estudio de la lírica del autor pues, como mencioné, ofreció una guía a los exámenes que le siguieron. El análisis de la investigadora también propone que el fin último de nuestro poeta es expresar mediante su literatura la plácida sensibilidad ante las vanidades de la vida. Si bien es cierto que Carlos Pellicer nos muestra su regocijo por existir, este sentimiento es sólo una cara de su poesía. En Pellicer toda expresión poética responde a la interiorización y al deleite, ya sea de la naturaleza, de América, de la divinidad o el amor. Es innegable que una comparación entre Pellicer y los poetas de su tiempo nos dará como resultado una lírica entusiasta por existir frente a otras

¹⁶ Todas las traducciones son mías.

que no lo son. Para ilustrar mi comentario me remito a estos versos extraordinarios que conocí rotulados sobre una botella de salsa

NOCTURNO DE CONSTANTINOPLA

[...]

Y es la tierra, mi tierra, el polvo mío,
el árbol de la noche sollozada,
las puntuales blancuras de la garza,
las luces de mis ojos, el trayecto
de una mirada a otra mirada. El cielo
que vuela de mis ojos a los cielos
de unos ojos terrestres y las nubes
que desbordan el canto.

Nada vive
para morir sin dar. En todo encuentro
algo de mí y en todo vivo y muero.
Estoy todo lo iguana que se puede,
desde el principio al fin.

Hay ya un lucero.¹⁷

En este sentido Carolyn Schlak declara que nuestro autor se aleja de los intereses poéticos de su tiempo y prefiere la epifanía de La Creación

Pellicer is unique among the poets of his century. He possesses the faith in God, in His Revelation, and in His handiwork of a St. Francis of Assisi, whom he greatly admired. He neglects, for the most part, modern man's anguished introspection in order to affirm the joy of living. (Schlak, 1967: II)

Pellicer es único entre los poetas de su siglo. Posee la fe en Dios, en Su Revelación, y en la obra de San Francisco de Asís, al que admira profundamente. Se rehúsa, la mayoría de las veces, a la angustiada introspección del hombre moderno para afirmar la alegría de vivir.

A partir de estos comentarios parecería que son igual de introspectivos Pellicer y el Hombre moderno. Sin embargo debemos recordar que ya Vasconcelos, cuando singularizaba al poeta frente a sus compañeros, destacaba que cuestiones como la frivolidad quedaban fuera de sus versos. En una Tesis posterior a la de Schlak, George Melnykovich estará de acuerdo con la idea de una poesía gozosa frente a la sombría literatura de los Contemporáneos

¹⁷ II: 173-174.

His Poetry is optimistic, joyful and open, while his fellow members border on solitude, pessimism and introspection. (Melnykovich, 1973: 27)

Su poesía es optimista, jubilosa y abierta, mientras que sus compañeros rayan en la soledad, el pesimismo y la introspección.

Así como Chumacero en un texto posterior

Mientras todos ellos [los Contemporáneos] concebían el poema como una inmersión hacia las regiones más hondas, caminando hacia dentro de sí mismos, Pellicer creyó más justo impulsar el poema hacia la Naturaleza, arrancando el vuelo desde aquellas profundas regiones que sus compañeros iban a buscar. (Chumacero, 1987: 163)

Palabras como las dichas individualizan a nuestro poeta. Él tiene como propósito deleitarse en la vida y cantarla con sus versos. Como se verá, comentarios afines perdurarán en todos los análisis que después se alleguen a la presencia de la naturaleza en Carlos Pellicer.

En cuanto al estilo la doctora Schlak observa que la poesía de Pellicer se construye con base en tres procedimientos: la materialización, la combinación del sustantivo y el adjetivo, la enumeración

The principal techniques in the poetry of Pellicer are materialization, the use of the noun as an adjective equivalent, and enumeration. Materialization, in the poetry of Carlos Pellicer, may be defined as the process in which a non-material entity is made concrete. [...] it is a product of his creative drive to bring into existence a new being. With this goal in mind, the poet fuses two distinct, previously existing objects (two nouns) into a new entity. [...] Pellicer lists a series of highly connotative words or images, each of which suggest to the reader several levels of meaning. Enumeration is, in part, one of the manifestations of what Carlos Bousoño has termed "sugerencia". "Sugerencia" may be defined as that manner of writing in which the author gives only indications or indispensable details of the material presented in order that the reader himself may complete what has only been sketched. (Schlak, 1967: 74-94)

Las técnicas principales en la poesía de Pellicer son la materialización, el uso de un sustantivo como adjetivo equivalente y la enumeración. La materialización, en la poesía de Carlos Pellicer, puede ser definida como el proceso en el cual una entidad no material se hace concreta. [...] [La segunda técnica] es producto de su manejo creativo para hacer existir un nuevo sujeto. Con este propósito, el poeta fusiona dos objetos distintos previamente existentes en una nueva entidad. [...] [Con la enumeración] Pellicer enlista

una serie de palabras o imágenes altamente connotativas, cada una de ellas sugiere al lector varios niveles en su significado. La enumeración es, en parte, una de las manifestaciones que Carlos Bousoño ha llamado “sugerencia”. La “sugerencia” puede ser definida como la manera de escribir en la cual el autor únicamente da indicaciones o detalles indispensables del material presentado y que el lector podrá reunir sólo hasta que haya terminado el texto.

Un ejemplo de materialización lo leemos en la “Segunda intención de los Esquemas para una oda tropical” donde además de testificar sonoramente la presentación de un ave tomamos parte en su creación con sólo llevar nuestra mente a ella

ESQUEMAS PARA UNA ODA TROPICAL

[...]
La carcajada de un pájaro
en esta soledad sin garantías
nos avisa del peligro
de pensar en él.
[...]¹⁸

La segunda técnica que menciona Schlak no me parece una constante en Carlos Pellicer –ni siquiera un rasgo típico de su escritura– pero sí podemos encontrar algunos de estos sustantivos enfrentados, sobre todo en sus primeros poemas

HISTORIA

[...]
Un egipcio escultórico y triste
le llamó a un griego hermano.
La túnica de Cristo estaba llena
de remiendos, y eran claras y fuertes sus manos.
Con nuestros corazones de piedra sangrante
le seguimos los dos mexicanos.
[...]¹⁹

Enumerar es un recurso propio de cualquier tipo de poesía, con mayor peso en la de transmisión oral, pero no está excluida del verso escrito. Lo que Schlak trata de explicar es

¹⁸ I: 245-262.

¹⁹ I: 104-105.

la función que cumple una enumeración pelliceriana, esto es: proponer al lector una conclusión de sentido con los elementos enlistados.

En lo que corresponde a la poética se puede destacar que para la autora, Carlos Pellicer asume la función de un simple cantor vegetal, el traductor de la voz de la naturaleza

Pellicer believes that all creatures have a profound and significant union by reason of their common origin in the mind of God. In his role as a poet, Pellicer is the voice, the interpreter of the poetic beauty of Creation. (Schlak, 1967: 125-126)

Pellicer cree que todas las criaturas comparten una profunda y significativa unión motivada por su origen común en la mente de Dios. En su rol como poeta, Pellicer es la voz, el intérprete de la belleza poética de La Creación.

Si leemos bien, y a pesar de la insistencia en subordinar la poética al tema de la religión, el comentario de Schlak ya rebasó el manido paisajismo pelliceriano. Cuando el poeta tiene en su Obra el dibujo de la naturaleza es sólo con la intención de contagiarnos el brío de su experiencia visual. Pellicer no recurre a la descripción sino a la ejecución del paisaje, intenta que sus palabras nos transmitan el magnífico Universo del que todo es parte.

Debemos considerar que Carolyn Schlak fue la primera estudiosa en acercarse académicamente a la poesía de Carlos Pellicer. Quizá ahora su análisis de temas, poética y estilo nos parezca ligero; pero concedámosle el privilegio de ser precedente. Yo aquí la cité como antecesora de todos los comentarios posteriores, los cuales de una manera u otra sustentan su discurso en las ideas de *The poetry of Carlos Pellicer*. Propuestas como la temática son el inicio de cualquier clasificación a la obra pelliceriana. Las aproximaciones que le suceden dan por cubiertos los objetivos que Schlak presentó y a partir de ellos se continúan las iniciativas o desarrollan nuevas propuestas para los tópicos no trabajados por esta Tesis.

Un ejemplo claro de ello es la investigación que firma Rubén Antonio Gamboa, también en 1967, bajo el título *La poesía de Carlos Pellicer búsqueda de la consubstancialidad*. Este crítico apunta de nuevo a que las imágenes en Pellicer no quedan para la simple contemplación, sin embargo tal afirmación la lleva hacia otros derroteros. Gamboa considera que la pintura de la naturaleza es un recurso estilístico capaz de manifestar las preocupaciones poéticas del autor. Su análisis propone la temática del amor como un ejemplo, de esta manera afirma que a lo largo de las líneas del paisaje se extienden de igual forma los tiempos y el camino de un encuentro romántico

Algunas veces, las imágenes están elaboradas por medio del empleo del paisaje, el que va quedando incorporado a la expresión del sentimiento amoroso de una manera más sutil de lo que sería en el caso de los poemas de la naturaleza. El poeta describe sus emociones valiéndose de rasgos paisajísticos y la descripción del ser amado por medio del paisaje es una técnica que emplea con frecuencia. (Gamboa, 1967: 110)

Ambos estudiosos calan en la plasticidad de nuestro autor: mientras que para Schlak cualquier manifestación de vida ataca la sensibilidad de Pellicer y lo motiva a escribir versos transmisores de La Creación

SURGENTE FIN

[...]
Mi pecho tiene un grito que no da: La esperanza
es enorme y boscosa. Su bienaventuranza
esmeraldinamente huele a campo cruzado.
Es la primera noche que no estoy en pecado.
Bautismo de luceros a mi cabeza baja.
Oigo en mi cuerpo el río de un taller que trabaja.
Soy un campo de acción. En mi maderería
el tablón de la selva tiene de frutería
la nariz y la boca.
[...]²⁰

²⁰ II: 72-76.

en palabras de Gamboa el cuadro de la vegetación comunica la pasión y el romance del poeta

RECINTO

[...]
Antes que otro poema
me engarce en sus retóricas,
yo me inclino a beber el agua fuente
de tu amor en tus manos, que no apagan
mi sed de ti, porque tus dulces manos
me dejan en los labios las arenas
de una divina sed.
Y así eres el desierto por
el cuádruple horizonte de las ansias
que suscitas en mí; por el oasis
que hay en tu corazón para mi viaje
que en ti, por ti y a ti voy alineando,
con la alegría del paisaje nido
que voltea cuadernos de sembrados...
[...]²¹

Como vemos, una opinión no excluye a la otra: aquella se dirige hacia lo místico y ésta lo amoroso; cada juicio encuentra una labor distinta al uso del paisaje por parte de Carlos Pellicer.

En la Tesis de Rubén Antonio Gamboa se avanzan dos pasos respecto al estado que guarda la investigación de Carolyn Schlak: el primero se da hacia la comprensión de la patria americana de Pellicer. El crítico asiente que Vasconcelos marcó el sendero del continente pelliceriano, no obstante hay otras figuras a las que se acoge el poeta: Simón Bolívar, José Martí, José Enrique Rodó –yo añadiría Quetzalcóatl y Cuauhtémoc–; los cuales le permiten cimentar a América en la Historia y así levantarla de un supuesto desamparo. La segunda prolongación parte de la idea de un poeta cantor del milagro divino

Desde el momento en que Dios concibió la creación, concibió asimismo la voz del cantor, que, aunque separada ahora de la divinidad, es la que tiene el

²¹ I: 321-322.

deber de nombrar las cosas, de mostrarlas al hombre, para que éste, empapado de este conocimiento pueda reintegrarse al Todo. (Gamboa, 1967: 62)

Sobre el punto de contacto entre cantor y divinidad Gamboa realiza un análisis que llega al poema “La voz” de *Hora de junio*. Según sus apreciaciones en este texto se puede encontrar una poética del verbo en función de las manifestaciones religiosas

Se narra el nacimiento de la poesía utilizando material bíblico [...]. [La función del poeta] no es otra que la de volver a establecer la comunicación directa con el universo [...]. El poema jamás podrá traducir fielmente las voces del universo si no lleva aparejadas las características del dinamismo de la naturaleza [...]. [Finalmente establece] el punto de contacto entre la naturaleza y el hombre, entre lo poético y lo poemático. (Gamboa, 1967: 55-61)

De acuerdo con el crítico, conforme se hace la lectura de los seis números de “La voz” asistimos al poeta en su descubrimiento de la Poesía y la necesidad de su presencia para completar La Creación. El mensaje de la naturaleza es inaudible, el poeta es un ser que padece el trabajo de interpretación y utiliza sus palabras para hacerlo sonoro. Yo añadiría a estas observaciones la reflexión que tiene a Pellicer ocupado del lenguaje. En su poesía hay una inquietud por escuchar lo que las cosas mismas dicen de sí y cómo su esencialidad puede mostrarse en el nombre

LA VOZ

[...]

Cuando la voz del ángel mostró al hombre la soledad
(el hombre antes formaba parte de la montaña,
de río y nube y flor y esmeralda y abeja),
la voz primera humana fue de un asombro inmenso;
primero, la distancia de las cosas
y después la terrible belleza de las cosas.

La voz de cada cosa fue enumerando el mundo
y el macho poesía y la hembra poema,
en claridad confusa como de amor presente

oyeron y se amaron bajo un techo de voces.²²

De una forma u otra vemos que el examen de este crítico ya elige sólo un poema para trabajar su análisis, es decir, se dejan atrás los planteamientos generales para dedicar el estudio a eventos específicos. Similares procedimientos caracterizarán las ponderaciones subsecuentes a partir de los años setenta²³.

Para ultimar esta revisión quiero hablar sobre el postulado general de Gamboa con el que explica la relación que guarda Pellicer y sus cuatro núcleos temáticos: la consubstancialidad. Según el crítico el poeta busca ser uno con América, Dios, la naturaleza y el ser amado; este vínculo se presenta de igual forma –o debería– entre el Hombre y su entorno. Cada uno de los poemas desea transmitir la compenetración posible entre humanidad y las aspiraciones que muestra el autor

Pellicer ha manifestado siempre un deseo de descubrir la esencia intrínseca del universo, pero no sólo para satisfacer su necesidad de conocimiento, sino para establecer la relación entre el universo y el ser humano y poder, en esa forma, lograr la unión total entre ambos. Por esa razón, su poesía manifiesta siempre una búsqueda primordial: la búsqueda de la consubstancialidad. Al analizar la substancia, la naturaleza y la esencia de las cosas, el poeta intenta asimismo hacerse copartícipe de ellas, a través de una experiencia de inusitada intensidad. (Gamboa, 1967: 11)

Conforme a esto podemos afirmar que Pellicer se hunde en el Universo y acepta el trabajo de comunicarnos su naturaleza. Es en esta búsqueda consubstancial como podemos

²² I: 304-305.

²³ No pude resistir la tentación de citar aquí a Jung y enfrentarlo a esta imagen de Pellicer hermeneuta. En el texto “Psicología y poesía” se afirma que «[...] el arte es algo congénito en el artista, como un impulso que se apodera de él y convierte al hombre en instrumento suyo. Lo que en último resultado le mueve como voluntad, en función de artista, no es él mismo, el hombre personal, sino el fin del arte. Como persona, podrá tener caprichos y voluntad y fines propios, pero como artista es “hombre” en el alto sentido de la palabra, *hombre colectivo*, el exponente y plasmador del alma inconscientemente activa de la humanidad. Ese es su oficio, cuya responsabilidad echa a veces una carga tan pesada sobre sus hombros, que se ve obligado a sacrificar a él la dicha humana y todo lo que le da sentido y razón de ser a la vida desde el punto de vista del hombre común y corriente». (Jung, 1983: 349). No descarto la posibilidad de un análisis arquetípico, por ejemplo, al “Poema elemental” o a las figuras totémicas que observan los acercamientos al indigenismo pelliceriano. Tal vez alguien, mucho más versado que nosotros en la psicología profunda nos revele la verdadera sustancia poética de Carlos Pellicer.

identificarnos con el poeta y sus experiencias, hablo del ser amado transformado en paisaje y el verso que media entre La Creación y nuestro pensamiento.

Para 1969 Francisco Pabón titula su Tesis *Gravitación de lo indígena en la poesía de Carlos Pellicer*. El valor de esta disertación radica en el intento por revelar una poética precolombina dentro de la Obra de nuestro autor. Mi opinión es que no logra su objetivo pero sí lo adelanta. Su examen atiende en gran parte a *Piedra de sacrificios. Poema iberoamericano* y muchas de sus aseveraciones las sustenta en una entrevista hecha por él mismo a Carlos Pellicer –la cual se ofrece como apéndice–. En este sentido Pabón trata de esclarecer la estética indígena del poeta y el sentido de su espíritu americano; con tal propósito el estudio recurre a aplicaciones teóricas –me parece que no muy afortunadas– de las ideas de Alejo Carpentier, Paul Westheim, Lucien Levy-Bruhl y Werner Haftmann; así como analogías entre la escritura de Pellicer y la escuela pictórica de Paul Cezanne y Kandinsky.

En cuanto a la estilística el crítico afirma que una de las técnicas de construcción que presentan los poemas pellicerianos es la utilización de la figura y estructura del ‘icnocuicatl’

Para expresar sus vivencias y representar la realidad circundante Pellicer elabora un lenguaje y forma poéticos análogos a los “icnocuicatl” náhuatl. Por eso en la estructuración de estas composiciones se manifiesta sobre todo el elemento ritual que caracteriza la poesía prehispánica, compendio de danza, música y palabra. Una de las presencias del mundo del México antiguo que aparece en *Piedra de sacrificios* es Quetzalcóatl y éste, al igual que la naturaleza y la realidad en torno, es transformado en figura totémica por medio del proceso de transfiguración mítica que constituirá uno de los principales procedimientos de poetización de *Material Poético*. (Pabón, 1969: 208-209)

Ya en 1953 Ángel María Garibay en su *Historia de la literatura nahuatl* definía que *icnocuicatl*, además de significar «canto de orfandad» o «canto de desolación, o tristeza», es una forma que aproxima su sentido a poemas meditativos

El hombre colocado en su miseria ante los poderes que él vislumbra trascendentes e incontrastables tiene que sentir pavor de su nada y un complejo sentimiento de abandono y de miedo, de resignación y entrega, al mismo tiempo que de cierto velado sentimiento de desconfianza. (Garibay, 2000: 192)

Esta referencia no la tiene Pabón, pero nos sirve traerla aquí para con ella resumir toda la aportación del crítico al indigenismo pelliceriano. En su análisis afirma que para Pellicer la presencia y la concepción de la naturaleza en Pellicer construye la figura de un Hombre-árbol, es decir, un ser que está integrado a su universo y al mismo tiempo es sólo una parte de su inmensa perfección. El poeta nos invita a que adoptemos este estadio de humanidad y enfrentemos la «Gran Realidad», concepto sugerido por Pabón pero que ya aparecía en las palabras de Garibay como «El hombre colocado en su miseria ante los poderes que vislumbra trascendentes e incontrastables».

Bajo este criterio un acierto de la Tesis es destacar que los motivos indígenas no son un tema que Carlos Pellicer se proponga desarrollar, sino la puesta en letra de su preocupación por develar el misterio de estos tópicos. De ser cierto que los cuatro grandes núcleos temáticos en la poesía de Pellicer son América, el paisaje, la religión y el amor; Pabón invita a observarlos también como sendos enigmas que mediante la poesía buscan solución. Con estas ideas su trabajo llega al mismo punto que Schlak y Gamboa: la naturaleza para Pellicer no es paisaje sino vivencia. La valía de esta nueva investigación es que evidencia, atinadamente, un trasfondo prehispánico en la Obra pelliceriana al cual Pabón prefiere llamarlo indígena. Creo que con este fragmento se ejemplifica mi paráfrasis

ODA A CUAUHTÉMOC

[...]
¿Nadie podrá libertarme nunca
de este duelo grandioso como una ola de basalto?
¿Nadie podrá devolverme nunca
las dulces horas del amor y la alegría de cantar en el campo?
Porque estos ojos brillan solamente para el odio
y estas manos libres
sólo piensan ahora en la venganza,
en la venganza y en el odio.
Pues ¿quién puede volver a mirar serenamente las estrellas,
cuando todo semeja que el destino
va a aplastarnos con sus plantas de piedra?
Cayeron las monarquías
civilizadas de mi América.
Tenoxtitlán y Cuzco
eran sus esculpidas cabezas.
Cayeron esas razas finas
al golpe brutal de los conquistadores
que vencían a los flecheros
con las ruidosas caballerías y los ávidos cañones.
[...]²⁴

Para 1973, cuando George Melnykovich escribe su Tesis doctoral *Reality and expression in the Poetry of Carlos Pellicer* la crítica literaria académica ha dado grandes pasos hacia la comprensión de la Obra pelliceriana; sin embargo este trabajo es relevante porque ubica al poeta Pellicer a manera de un epígono del Modernismo literario y parte activa del Creacionismo.

Central to understanding Modernism's influence on the aesthetic development of Pellicer are the following attitudes or trends: a cosmopolitan spirit; a renewed interest and pride in literary-Americanism; a critical attitude in terms of a world vision, as well as a criticism directed at poetry itself; and a reevaluation of Greco-Roman civilization. (Melnykovich, 1973: 7)

Para entender la influencia modernista en el desarrollo estético de Pellicer, tenemos que tomar en cuenta las siguientes posiciones o actitudes: un espíritu cosmopolita, un orgulloso interés por el americanismo literario, una actitud crítica en términos de su visión de mundo así como un

²⁴ I: 109-112.

cuestionamiento directo a la poesía en sí misma; y una revaloración de la civilización grecorromana.

En lo particular me parece que esta lista de elementos merece discusión. Ya se dijo en algún lado que los Contemporáneos lucían una vena cosmopolita al asomarse a la poesía universal de su tiempo –Pound, Eliot y Lorca entre otros–, pero debemos ser cuidadosos y no tacharlos de foráneos. Recordemos la revalorización de las culturas populares en la impresión de la revista *Contemporáneos*, el “Romance [Corrido] de José Conde”, la poesía folclórica de Ortíz de Montellano y dos o tres poemas populares de Gorostiza y Novo. Me resguardo entonces en que esta generación sea una vanguardia híbrida, pero me cuestiono entonces si el cosmopolitismo pelliceriano radica enteramente en sus poemas de viajes. De ser así estamos obligados a una muy buena lectura para versos como estos

EN ATENAS

¿Por qué la mano lenta sobre el tambor pulido
desta columna rota, tórridamente va?
Es la misma caricia con cierto aire de olvido
que deslizó sus dedos sobre Chichén-Itzá.

Y hay un viaje remoto que a un altar dividido
dio su gozo y su espuma, sus esperanzas da.
Y hay un retorno antiguo hacia un nuevo sentido
del Sol que abrió las cifras de Grecia y Yucatán.

Doré ritmos que a veces suelo olvidar. Y echado
sobre los dulces tréboles al pie del Partenón,
pongo a danzar los lápices. Y el verso nace atado

a una columna rota y a un gran muro labrado.
Porque a un noble temblor la luz ha desbordado
la mano silenciosa que rige el corazón.²⁵

Pareciera entonces que Pellicer nunca se extraña por lo observado en sus viajes, mejor reconoce la cercanía del Hombre, sus deseos y sus creaciones

²⁵ I: 171.

PARÍS, CANCIÓN DE PRIMAVERA

[...]
Algo de Xochimilco
sobre las plazas tristes de París.
[...]²⁶

Por el orgullo americano y crítica del mundo, sea literario o no, considero que Melnykovich se equivoca en no observar a ambos como una verdadera poética de la identidad continental para Pellicer. La crítica de la poesía y la reelaboración de la cultura grecorromana son dos apreciaciones que caben en los generales del Modernismo pero que, dichas así de manera superficial, no son un argumento sólido para identificar la estética de nuestro poeta. En una primera versión de este párrafo yo traía como ejemplo paradigmático de literatura grecolatina en Pellicer los *Sonetos romanos*. Según él mismo, hacia 1913 leyó *¿Quo vadis?* de Henryk Sienkiewicz y eso lo motivó a escribir endecasílabos de tema clásico²⁷. Llegué a pensar que este sonetario era una coincidencia insuficiente para afirmar el Modernismo de Pellicer. Supongo que estaremos de acuerdo con la obvia la influencia de las letras modernistas en un poeta adolescente que busca sus propias maneras literarias. Al pensarlo otra vez recordé el matiz de los “Primeros poemas” versos no publicados anteriormente y que se encuentran en el tomo III de su *Poesía completa*. El que los lea notará que Carlos Pellicer modernista no es obra de la casualidad, la producción de aquellos años estaba inscrita en esa estética y su personalidad como poeta apuntaba directamente a la figura de sus maestros. No obstante en mi opinión las marcas modernistas de Pellicer se encuentran en muchos más elementos propios de la literatura que en los de la lista escrita por George Melnykovich: el metro y el sonido de los versos, el exotismo o las opulentas descripciones

²⁶ I: 184-186.

²⁷ Incluso el primer pareado del poema “Fin” presenta la cita «”Así pasó Nerón como pasa la guerra y la peste y la infamia”, así pasó Nerón...» (III: 127) extraída de las última líneas de la novela (Sienkiewicz, 2005: 589).

POLAR

¡Plásticas armonías de las monotonías
polares! Ya os he visto, misteriosas alburas,
sintiendo ese gran ósculo que os dan las alegrías
del Sol ingrato amante de vuestras líneas puras.

Indiferencia insigne de una vida simbólica...
Niñas entumecidas por un dolor muy santo.
Vivís una agonía raramente bucólica
y os figuráis que todo ya no será tan blanco...

Plásticas armonías
de las monotonías
polares,
que os den sus alegrías
la lírica de Osiris y el salmo de los mares.²⁸

Por supuesto que para su investigación él no contaba con la recopilación de la poesía temprana, pero los que la han tenido se han expresado más o menos en los mismos términos. Uno de ellos es Alfredo Roggiano

Pellicer recoge la visión plástica del modernismo más sonoro y estetizante, para hacer de lo accidental y visible una suma esclarecida de sustancias y ritmos interiores, unas veces corporizados en la isocronía del verso, con pie dactílico, en decasílabo [...], usa el ritmo isócrono del pie anfíbraco. (Roggiano, 1992: 28)²⁹

Inclusive Carlos Monsiváis

Con los poetas modernistas Pellicer comparte: la celebración de la belleza, el mayor bien de la Patria y el individuo; la fuente del vigor: la mezcla del vocabulario lírico clásico con los vocablos inesperados. (Monsiváis, 2003: 72)

²⁸ III: 82.

²⁹ El artículo de Roggiano “La poesía de Carlos Pellicer” fue reimprimido en (Roggiano, 2005: 53-72).

A pesar de todo tal vez sea más provechoso que alguien realice un estudio comparativo entre autores próximos a Pellicer y olvidar un poco el empeño de acercarlo a la vanguardia artística del Modernismo³⁰.

Respecto al Creacionismo George Melnykovich afirma que dentro de la lírica pelliceriana se pueden rastrear algunos procedimientos que corresponden a esta estética

Although the method of formulating a creacionist image is limited only by the imaginative powers of the poet, we have found four constants in the creacionist imagery of Pellicer: (1) the combination in one image of two disparate things; (2) destruction of normal limitations; (3) representation of the abstract and intangible by the concrete; (4) the creation of unreal sensuous imagery. (Melnikovich, 1973: 43)

Si bien el método de formular una imagen creacionista está limitada sólo por los poderes imaginativos del poeta, nosotros hemos encontrado cuatro constantes en las imágenes creacionistas de Pellicer: (1) la combinación en una imagen de dos cosas dispares; (2) la destrucción de dos limitaciones normales; (3) representación de lo abstracto e intangible por lo concreto; y, (4) la creación de una irreal sensación de fantasía.

De acuerdo con el crítico podemos establecer algunas consonancias. La primera de las pautas que dicta Melnykovich se lograría por medio de la sinestesia, definida ésta como la recepción de impresiones por registros sensoriales a los que no les corresponde. Aquí un posible ejemplo en la poesía de Pellicer

SUITE BRASILEIRA. POEMAS AÉREOS

[...]
El Pao de Assucar era un espantapájaros
soberbio, de lógica y fantasía.
Las palmeras desnudas

³⁰ Pellicer nunca aceptó filiación alguna –tal vez la vasconcelista–, entonces resulta infructuosa cualquier analogía entre el poeta y las corrientes literarias que vio pasar durante su vida. Por otro lado son numerosos los cotejos donde se presenta la similitud entre la literatura de Pellicer y los escritores de su tiempo. Ya mencioné a Gorostiza, pero se han aventurado otras. Por ejemplo con Lugones, Santos Chocano, Darío, Díaz Mirón y García Lorca; en (Teitelbaum, 1975: 148-179). Con José Lezama Lima (Prats, 1990b: 121-135) y José Carlos Becerra (Prats, 1990b: 137-146). Correspondencias con Virgilio en (Acosta, 1990: 181-185), con Villaurrutia en (Palma, 1990: 227-236) y (Albala, 1990: 239-249). De igual forma con Nikos Kazantzakis en (Cabrera, 1992: 59-62). También con López Velarde en (Marquines, 1997: 95-104). El artículo referente a Becerra aparece también en (Prats, 1990a: 189-197).

andaban de compras por la Rúa D'ouvidor.
De pronto la ciudad
entró en espiral
junto con el avión,
lo mismo que 300 kilates de diamantes
en el embudo de un buen corazón.
Al bajar,
tenía yo los ojos azules
y agua de mar dentro del corazón.
[...]³¹

La segunda situación está vinculada por Melnykovich con la aparición y mención de los vuelos y los aeroplanos. Acudo nuevamente a la “Suite brasilera. Poemas aéreos”

SUITE BRASILEIRA. POEMAS AÉREOS

[...]
Mas desde el aeroplano se medita en la gloria
de unir banderas y cantar canciones.
Se ve hasta el Polo Sur.
(Naturalmente, con los anteojos de mis ojos.)
En el idioma quedan lo rápido y lo azul
dominando un mapa incoloro.
Abajo están las viudas y los juristas,
la Emulsión de Scott y los grandes deudores.
(Por un momento el alma se contrista
como un poco de viento sobre un campo sin flores.)
Se raja la hélice mil veces por minuto.
Una nube pasó sin volar.
Abajo, en el fondo del mundo
la tinta del poema se ha empezado a borrar.
[...]³²

En el tercer caso el efecto se construye a partir de la combinación de dos elementos dispares. Así «el poeta moderno crea una situación distinta a la que pudiera existir fuera de su poema» (Melnykovich, 1973: 51)

SUITE BRASILEIRA. POEMAS AÉREOS

[...]
Lo que me importa el mundo

³¹ I: 87-91.

³² I: 87-91.

desde la sombra eléctrica del aeroplano.
–Soy un poco de sol desnudo
libre de los pies y de las manos.
Estoy, solamente,
estoy, nada más.
El cielo en mi frente
cambiándome el mar.
El motor que perfora el aire espeso
algo tiene de bólido y de toro.
Pasamos muy cerca del queso
de la luna matinal, leche y oro.
Bajo las alas tensas, plásticas,
la naturaleza es un proyecto aceptable,
las mujeres nunca han sido románticas
y la patria es continentalizable.
El mundo es una pobre cosa
llena de gustos yanquis y consideraciones.
[...] ³³

Me gustó este ejemplo porque al escuchar «la patria es continentalizable» pienso en el clavado ideal de Pellicer deseoso de ver en «el mundo material» su América de veinte naciones

SUITE BRASILEIRA. POEMAS AÉREOS

[...]
Desde el avión,
la orquesta panorámica de Río de Janeiro
se escucha en mi corazón.
Desde la cumbre del Corcovado
hasta las olas de Copacabana,
la dicha es una simple distancia que ha pasado
borrando fechas próximas con sus manos plateadas.
Ataré mi existencia sideral
a la divina roca del Pao de Assucar
que ve nacer la aurora antes que el agua mar.
[...] ³⁴

Todas las propuestas de Melnykovich se pueden aplicar inclusive en un poema que yo deliberadamente elegí como ejemplo. Sin embargo lo hice con toda la intención de

³³ I: 87-91.

³⁴ I: 87-91.

presentar el Creacionismo pelliceriano como un momento de su poética, el cual no va más allá de algunos textos de *Piedra de Sacrificios. Poema iberoamericano*. Igual que en las observaciones sobre el Modernismo no sé si los cuatro elementos que apunta George Melnykovich sirvan para hablar de una estética creacionista y que además alcancen a constituir un modelo para señalar a Carlos Pellicer como miembro de esta corriente poética. Sospecho que no³⁵.

CUAUHTÉMOC

A veces me figuro que eres griego o romano
y eres las dos cosas; cual si una roja mano
las fundiese en la lumbre del azteca volcán.
Una heroica agresión, una frase divina,
una llama angustiada que duplica tu ruina
y una noche espectral...

Y una noche de selva, la noche de tu vida.
La selva se agiganta, ella nunca te olvida;
tu vida es una selva y la selva convida
a sus árboles viejos a llorar y a cantar.

En la inmensa epopeya de las albas sus liras
soltarán el flechazo de una estrofa solar,
vibrarán como vibran las estrofas del mar.

Y la selva rugió... Y era su voz sagrada
la queja del Anáhuac. Un águila se hirió...
Las estrellas oraban desde el mar de la Nada,
y el quetzal para siempre su canción apagó...³⁶

Con todo, el trabajo Melnykovich hace una aportación al estudio de la estilística pelliceriana: propone el término «Metáfora tensiva» para dilucidar de qué manera la

³⁵ Algo más sobre el Creacionismo de Pellicer se encuentra en “Pellicer: una ventana ni abierta ni cerrada” (Albala, 1990: 239-249). Al respecto léase lo que piensa Zaid sobre la relación entre Carlos Pellicer, el haikú y las vanguardias en “Siete poemas de Carlos Pellicer” (Zaid, 1989: 1099-1118) luego publicado en (Zaid, 1997: 241-245); consúltese también “Los años de aprendizaje de Carlos Pellicer” (Zaid, 2001: 18-20). Sobre este mismo tema “Meta poética vanguardista en Pellicer” (Rivera-Rodas, 1989: 53-67). Asimismo “Pellicer y las poéticas de su generación” (España, 1997: 13-34). Por su parte Marie Colette Martin en *Le fleur et le chant* reitera los nexos con las vanguardias mencionadas y propone además vínculos con el Parnasianismo, el Futurismo y el Surrealismo (Martin, 1992: 132-212).

³⁶ III: 40-41.

expresión emocional de lo inefable se presenta en el poema. Así, la Metáfora tensiva consiste en el enfrentamiento hostil de dos instancias, ya sean ambas concretas, una concreta y una abstracta o dos abstractas. Esta nueva función de la metáfora parte de los supuestos de Allen Tate y Octavio Paz, los cuales son conjugados por Melnykovich en la elaboración de sus argumentos. Me parece que los ejemplos presentados por el crítico para ilustrar la «metáfora tensiva» en Pellicer se pueden ordenar en procedimientos retóricos más simples y con nombres menos extravagantes. De cualquier forma transcribo aquí las líneas en las que Melnykovich expone concretamente su teoría

We find that Pellicer employs this technique to express emotions that are inexpressible in words. Thus he joins a word with its opposite in order that their individual meanings are lost and what emerges is the vehicle to experience the particular emotion. The feeling of solitude is expressed as: “Tu soledad gigantesca / como la plenitud de tus campos” (157). Here the feeling of solitude or absence is heightened by its tensive relationship to plenitude what comes forth is not a description of solitude, or a statement on solitude, but the feeling of solitude. In “soledad, cárcel abierta” (212) solitude as a jail is intensified since it is confinement without physical restraints. In like manner he express anguish as “el brillo de la angustia” (196), a feeling so terrible, so ever present, so powerful, that it shines. He destroy any preconceived idea we may have about the feeling of anguish by forcing us to experience it as he feels it. Again in “un día sinfónicamente mudo” (136) he avoids statement in favor of experience. Here is, as Bergson stated, intuition of reality that cannot be expressed only evoked by a combination of contraries. (Melnykovich, 1973: 168)

Encontramos que Pellicer emplea esta técnica para expresar emociones que son inexpresables en palabras. Procede mediante la unión de una palabra con su opuesto de manera que se pierdan sus significados individuales y den como resultado un vehículo expresivo que nos haga experimentar una emoción particular. El sentimiento de soledad se expresa como: «Tu soledad gigantesca / como la plenitud de tus campos» (I: 156). Aquí la sensación de abandono o ausencia es maximizada por su relación tensiva con la plenitud, la consecuencia de este enfrentamiento no es una descripción de la soledad o de una situación desamparada, pero sí hay un sentimiento de soledad. En «soledad, cárcel abierta» (I: 206) la idea de soledad como prisión, es intensificada al considerarse un confinamiento sin restricciones físicas. De la misma forma se expresa el malestar de «el brillo de la angustia» (I: 191), un sentimiento tan terrible, omnipresente, tan poderoso que resplandece. El poeta destruye cualquier idea preconcebida que tengamos sobre el

sentimiento de la angustia y nos fuerza a experimentarlo como él lo siente. Otra vez con «un día sinfónicamente mudo» (I: 140) nos acercamos a una situación favorable a la experiencia. Aquí, en palabras de Bergson, la intuición de la realidad no puede ser expresada, sólo evocada por una combinación de contrarios.³⁷

En mi opinión el postulado de Melnykovich es una generalidad empírica a partir de la elección de ejemplos precisos. No veo cómo la «metáfora tensiva» pueda aplicarse a otros títulos del corpus pelliceriano, inclusive a los que él mismo valora como creacionistas³⁸.

La última Tesis de este periodo es la que redacta en 1975 Esther Teitelbaum bajo el título *América en la poesía de Carlos Pellicer*. En ésta se pretende zanjar cada una de las discusiones sobre la temática americanista en nuestro poeta. La autora cumple con todos los tópicos correspondientes que otros trabajos ya habían expuesto. No obstante, Teitelbaum añade algunos puntos al debate. Considera que una de las formas en la que Pellicer se reconoce como americano es la experiencia histórica; revelada en los poemas dedicados a los héroes continentales. Anteriormente se citaron algunas figuras de la historia americana que aparecen en la poesía de Carlos Pellicer, no obstante la autora rastrea otras: por ejemplo José María Morelos

TEMPESTAD Y CALMA EN HONOR DE MORELOS

[...]

Grité ¡Morelos!, hace quince años desde las rocas de Tepoztlán.

¡Olor a Cuautla! Y entre palmeras hechas laureles

salté al abismo del heroísmo; grité ¡Morelos!

Y vi la tierra abajo desde el verde al azul.

Y unas botas sin ruido lo estremecieron todo

y sudaba una frente su pañuelo de luz.

Grité ¡Morelos!, hace quince años en Acapulco.

³⁷ Las referencias en paréntesis de los versos ocupados por Melnykovich corresponden a las páginas de *Material poético*, en mi traducción las hago coincidir con el tomo I de *Poesía completa*.

³⁸ Puede leerse un artículo sucesivo del mismo autor que condensa todo lo respectivo a la «metáfora tensiva». El texto dice exactamente lo mismo pero está traducido al español y excluye a Tate de su paráfrasis teórica (Melnykovich, 1975: 423-427). La utilidad de retomar estas ideas se halla en que todas las críticas subsecuentes –acerca de las oposiciones en la lírica pelliceriana– de alguna u otra manera recurren a la «metáfora tensiva».

Y clamoroso mar me atropelló.
Una raya de verde movida en cuatro azules
espiral rumor blanco dentro della enrolló.
Y un trueno hizo caer el roble de los vientos.
Palideció el azul del mar.
Y oí en mí mismo cuando mi pecho gritó ¡Morelos!
Y a un alto en mis arterias fue mi sangre a parar.
Bajar del monte, querer el mar.
Vivir con pocas palabras;
pero en cada palabra tener una tempestad.
Ah, si yo pudiera haberlas dicho,
acero, piedra, llama.
Gritar Morelos y sentir la flama.
Gritar Morelos y lanzar la piedra.
Gritar Morelos y escalofriar la espada.
Tú fuiste una espada de Cristo,
que alguna vez, tal vez, tocó el demonio.
Gloria a ti por la tierra repartida.
Perdón a tu crueldad de mármol negro.
Gloria a ti porque hablaste tu voz diciendo América.
Perdón a tu flaqueza en el martirio.
Gloria a ti al igualar indios, negros y blancos.
Gloria a ti, mexicano y hombre continental.
Gloria a ti que empobreciste a los ricos
y te hiciste comer de los humildes,
procurador de Cristo en el Magníficat.
Gritar Morelos
es escuchar la Gloria y sentir el perdón.
[...] ³⁹

José Gervasio Artigas

FECUNDA ELEGÍA

[...]
Hoy he salido a los bosques de América
en busca de alimento.
Sólo el árbol en cruz de cada héroe
me dio el amargo fruto de su sombra.
Pero ésta es la sal tónica,
es el sabor enérgico que arrecia
la sangre espiritual, es lo que en esta hora
todavía nos sustenta.
Fruto de esa amargura
tendrá que dar al hemisferio manzanas succulentas.

³⁹ I: 433-437.

Fruto de ese silencio
dará la voz que llene a nuestra América,
cuando la voz Bolívar rompa entre nuestros pueblos
la piedra del egoísmo y surja para todos la primavera.
Cuando a un hombre le sigue un pueblo entero,
es porque el corazón en las manos lleva.
Un día, detrás de Artigas,
salió, dejándolo todo, la ciudad de Montevideo.
[...] ⁴⁰

Los Niños Héroe

SEPTIEMBRE

[...]
Seis aguilillas vida dieron
al bosque herido. Las esbeltas
sombras hendieron el follaje
bravas en látigo viril.
Y fue una muerte poderosa
lo que a la espina dio la rosa
en una mano juvenil.

Adolescentes misteriosos
que dieron sangre al alto cáliz
y entre las hojas de septiembre
llevan camino de laurel,
México tiene por vosotros
el ritmo fuerte de unos potros
bajo el dominio de un doncel.
[...] ⁴¹

Y Benito Juárez

A JUÁREZ

[...]
Sobria de barro indígena la verdad de tu vida
tuvo niñez de espigas y maduró en maíz.
Ganaste tu destino por la oveja perdida
y le diste a los árboles una nueva raíz.

Yo miro junto a un lago tu pobreza zurcida
y la mano del día que te dio su barniz.

⁴⁰ I: 419-423.

⁴¹ I: 417-419.

La justicia en tus labios sus torres consolida
y tu solemnidad tiene un aire feliz.

Eres el presidente vitalicio a pesar,
de tanta noche lúgubre. La República es mar
navegable y sereno si el tiempo te consulta.

Y si una flor silvestre puedo dejarte ahora
es porque el pueblo siente que en su esperanza adulta
tu fe le dará cantos para esperar la aurora.
[...]⁴²

El elemento común en estos textos es la participación efectiva de cada uno de los personajes para conformar Nuestra América –figuras mostradas por Pellicer muy cercanas a la inmolación–. Todos esos nombres son sucesos necesarios en la historia continental, eventos imprescindibles para que la hermandad de los pueblos americanos sea posible.

Por otra parte, Teitelbaum menciona que Pellicer posee una «visión humanitaria del mundo» y nos lo evidencia con las estrofas de “El canto del Usumacinta” y “Discurso a Cananea” donde los versos se ocupan del indio y el obrero respectivamente.

EL CANTO DEL USUMACINTA

[...]
Los hombres de un tiempo del río
la frente se hacían en talud;
y el resplandor terrestre de sus avíos
les dio una honda gracia de juventud.
Sonreían con las manos
como alguien que ha podido tocar la luz
[...]
Después fueron los paisajes sumergidos
y el sagrado maíz se pudrió.
Y en las ciudades desalojadas,
el reinado de las orquídeas se inició.
Así, cuando llueve socavando sobre el Usumacinta,
aun en la corteza de los viejos árboles
se encoge el terror.

⁴² II: 81-82.

El hombre abandonado que ahora lo puebla
fulgurará otra vez poderoso entre la muerte y el amor.
[...] ⁴³

DISCURSO A CANANEA

[...]
Canana, Cananea,
de tus tiros partieron
los primeros alientos de una aurora
que no ha dado la luz que necesito
para decir, de pueblo en pueblo,
que ya no hay tuberculosis producida por hambre
ni banquetes de bodas de ciento diez mil pesos;
que ya no hay grandes puercos
que hocean entre la sangre y la traición ⁴⁴
—¿verdad, Señor y Dios mío Jesucristo?—
que así Pérez Jiménez y Trujillo y Somoza y Batista
y Rojas Pinilla y Castillo Armas
—el inefable “azul” de Guatemala—
(¡sean, pues, más bandidos pero menos ridículos!)
me impiden con su estiércol caminar por mi América.
[...] ⁴⁵

Creo que las impresiones de la doctora son relevantes pues hasta ese momento —inclusive hasta nuestro momento— únicamente dos investigadores habían declarado el activismo del poeta en los movimientos sociales de su tiempo. El primero fue Francisco Pabón que lógicamente afirma a Pellicer como parte del indigenismo de su generación

[...] presentar un cuadro del ambiente cultural en vísperas de la aparición de *Piedra de sacrificios*, especialmente en relación a la reivindicación del arte indígena antiguo y el contacto personal del poeta con el movimiento indigenista de la época de la Revolución Mexicana. (Pabón, 1969: 3)

A él le siguió Mónica Mansour quien estima que cualquier interés social en los poetas del siglo XX —aun el indigenista— responde exclusivamente a la necesidad estética de llevar lo popular al terreno de la literatura en turno

⁴³ I: 444-450.

⁴⁴ ‘hocean’ en el original, sin embargo la conjugación debe ser ‘hozan’.

⁴⁵ II: 127-130.

Los mismos poetas “Contemporáneos”, en sus ensayos y otros escritos, se ocupan mucho de todas estas formas de revalorización de lo mexicano, de manera crítica o no, y del análisis de los problemas surgidos de la Revolución. Sin embargo, en la poesía no caben esos temas. Son muy pocas las excepciones en este sentido, y que aunque por fechas se podrían incluir entre los Contemporáneos, parecen más bien continuar la tradición de la generación del “Ateneo” de realzar lo popular. (Mansour, 1972: 33)

Yo no estoy en posibilidad de asentar la preocupación social y política de Carlos Pellicer como una veta independiente de su poesía, me parece que forma parte de su experiencia continental y su arraigo histórico, así como lo propuso Teitelbaum. Pese a ello creo necesaria la investigación al respecto para revelar en qué medida la Historia de América es una experiencia vital dentro del padecimiento del poeta⁴⁶.

De las conclusiones a las que llega Esther Teitelbaum destaca la existencia de una simbiosis entre la tierra, la vida y la poesía; ideas que ya conocíamos pero que ella encamina hacia América

La palabra clave para definir el anhelo poético de Pellicer, su concepto del universo, y en particular de América, pudiera ser: raíz. Y se empeña en redescubrir esa raíz primordial hundiéndose en el paisaje, en la vida y en el arte de su pueblo, con el deseo ferviente de contribuir al renuevo de su florecimiento. (Teitelbaum, 1975: 110)

Mi criterio es que la doctora Teitelbaum detalla muy bien el americanismo de Carlos Pellicer, sus ejemplos iluminan las obsesiones mexicanas e iberoamericanas que agobian al poeta y lo identifican con el penar, la esplendidez de la historia y el espíritu continental. Pero su trabajo es una serie de acotaciones a pronunciamientos anteriores, las temáticas y el estilo sólo como dos ejemplos. Creo que su mérito principal es la elaboración de una recapitulación global sobre todo lo americano concerniente a Pellicer así como el estudio

⁴⁶ Al respecto puede consultarse el artículo de Eugene Moretta “Carlos Pellicer y la poesía de compromiso social” en (Moretta, 1995: 87-103).

comparativo entre autores a partir de las observaciones críticas y el análisis de un corpus poético de índole continental⁴⁷.

Como anticipaba, paralelamente a la producción ensayística académica un sinnúmero de artículos periodísticos hacían breves observaciones sobre algunos poemas de Pellicer. También podemos encontrar algunos trabajos con acercamientos más específicos que ayudan al estudio de su poesía. Aquí sólo mencionaré algunos ejemplos⁴⁸.

George Melnykovich emprendió en 1969 la tarea de hacer una bibliografía crítica sobre la obra de Carlos Pellicer. Con la ayuda de Pedro de Andrea presenta un artículo que recoge 170 fichas, la mayoría de ellas artículos periodísticos (Melnykovich y de Andrea, 1969: 8-26). Por supuesto que la iniciativa inaugura la línea de investigación bibliográfica, y aunque la lista omite algunos autores no deja de ser valiosa para su tiempo.

En 1970 se publica un texto bastante extraño con el título *El ruiseñor lleno de muerte*, su autora es María Teresa Ponce de Hurtado. Se trata de un ensayo que revisa la Obra del poeta hasta la década de los sesenta. A partir de apreciaciones muy personales la autora nos ofrece comentarios críticos y por momentos dramáticos. Pienso que al ser un examen global el estudio no apunta a nada específico ni aclara problema alguno. Tal vez en el capítulo III “Ruinas y putrefacción” el análisis de los poemas vitales dé por entendida la fascinación pelliceriana ante la vida y a partir de ello se trate de explicar cómo en la concepción del poeta vivir también es un ciclo que dolorosamente culmina en una muerte necesaria. Igualmente podemos encontrar en este libro un repaso al funcionamiento de

⁴⁷ Es curioso que la doctora Teitelbaum no haya citado ninguna de las cuatro Tesis que están detrás de la suya. Mientras que los investigadores anteriores siempre recogen la ficha bibliográfica de sus antecesores nuestra autora no los menciona en ninguna de sus 199 páginas.

⁴⁸ Es enorme el listado bibliográfico completo sobre Carlos Pellicer. Si usted es un desocupado lector acuda a *La fortuna crítica de Carlos Pellicer* donde se compilan todas las entradas conocidas hasta 2004 (Gordon, 2004). Conviene revisar los apartados a la iconografía, la discografía y las partituras en las que la poesía del autor tiene algo que ver.

algunos motivos en la poesía de Pellicer: la oración, la desnudez, la gala y el color (Ponce, 1970). Como sea, me parece que sus afirmaciones por muy elaboradas que éstas sean dejan amplio margen para el cuestionamiento.

IV. Homenaje a Carlos Pellicer

A raíz de la muerte de Carlos Pellicer, en 1977, las Letras Iberoamericanas reconocieron postreramente su Obra. En este marco la prensa periódica se nutrió con encomios a la trayectoria del poeta, paralelamente algunos autores como Fedro Guillén, Edward Mullen y Othón Lara Barba contribuían a la relectura del autor y su valorización. Guillén de manera lírica apuntaba la actitud de Pellicer ante la vida y la poesía (Guillén, 1980: 196-238), por su parte Mullen ciñó el análisis a las dos primeras publicaciones del poeta (Mullen, 1979: 29-44), mientras que Lara Barba dirigía su atención a *Reincidencias*, título póstumo y que a juicio del ensayista es un tomo cuyo carácter integrador reúne todas las facetas poéticas de Carlos Pellicer (Lara, 1997: 45-53). La serie de artículos se extendió hasta 1981, año en el que Rubén Antonio Gamboa escribe “Carlos Pellicer: Arte poética” texto en el que recapitula todo el material expuesto en su Tesis relativo al concepto pelliceriano de poesía (Gamboa, 1981: 69-78). No podemos tampoco olvidar que en ese mismo año se publicó por primera vez la poesía completa de Carlos Pellicer con el título *Obras*, al cuidado de Luis Mario Schneider y auspiciada por el Fondo de Cultura Económica.

Para 1987 se cumpliría la primera década del fallecimiento de Carlos Pellicer. Alrededor de esta fecha se organizaron en 1989 las Primeras Jornadas Pellicerianas cuyas actas se imprimieron en 1990. La antología contiene –entre otros escritos– aportaciones bibliográficas y lecturas interpretativas de los “Esquemas para una oda tropical” ya desde la ontología por la pluma de Cristina Múgica (Múgica, 1990: 95-109) o, según Lácides García

Detjen, como un producto estético en busca de la identidad cultural de América, inquietud acorde al periodo histórico en el que el poema se concibió (García, 1990: 111-120). También es interesante la participación de Alejandro González Acosta con “Neoplatonismo y Eucaristía en *Práctica de vuelo*”. Si bien críticos anteriores habían abordado ya la religión en Pellicer siempre se hizo con el fin de integrarla en forma de temática a las restantes, como si fueran todas ellas parte de la misma necesidad expresiva. En cambio González señala que la disposición y naturaleza del libro *Práctica de vuelo* se estructura con base en el servicio eucarístico. El artículo sugiere que los sonetos se agrupan conforme a los tiempos musicales de la Misa cristiana y son además la representación poética de las Horas canónicas (González, 1990: 121-177). Las conclusiones a las que llega el crítico contradicen la propuesta de Rubén Antonio Gamboa en tanto duda de la consubstancialidad poética en Pellicer y el supuesto animismo de su poesía

El problema teológico de la consubstancialización versus transubstancialización se decide en Pellicer, ortodoxamente a favor de la última, pero con un sentido muy especial y personalísimo del tratamiento de los sentidos que lo separa de lo ascético: la materia es obra de Dios, envoltura temporal y necesaria para una depuración. También la eucaristía como incorporación de lo divino a lo humano más allá de sus accidentes aparece en el sonetario pelliceriano, con el carácter ecuménico, de leve contacto panteísta (no animista) que define su visión del mundo como un tránsito de desprendimiento hacia lo supremo. (González, 1990: 177)

No obstante la ambigüedad de estas palabras estalla al oír «un sentido muy especial y personalísimo del tratamiento de los sentidos», además que su aseveración a favor de la transubstancialidad se debilita con el «pero». Por otro lado es cierto que el panteísmo pelliceriano, aunque endeblemente cimentado por González, sería una opción más para explicar la manera en que Pellicer experimenta el mundo y la naturaleza, así como su intento por transmitirla en palabras. Con todo, este trabajo observa –distanciada de lo

temático— al poeta Pellicer como un Hombre profundamente religioso y enraizado en los misterios cristianos.

En un texto posterior Jennie Ostrosky va todavía más lejos y alcanza la transubstanciación, pues con base en las ideas de Georges Bataille afirma que en la poesía de Pellicer conviven tres tipos de erotismo: en relación con el cuerpo, el corazón y lo sagrado (Ostrosky, 2005: 239-251). La autora propone que para salvar el enorme trecho entre el hombre Pellicer y La Creación el poeta elige transmutarse con ella en facetas de naturaleza, divinidad, poesía y religión; de esta manera se proyecta y a la vez se inserta en ella

La poesía de Carlos Pellicer —amplia, polisémica y polifónica— abarca en sus registros estos tres tipos de erotismos manifiestos a través de lo que denomino transubstanciación, fenómeno que convierte una sustancia en otra, producto de la intersección de esencias distintas que se funden en la eternidad del poema. Poeta-selva, poeta-divinidad, poeta-cuerpo; transubstanciaciones que permiten hablar de erotismo cósmico, erotismo místico y erotismo carnal en la poesía de Carlos Pellicer. Hay, ciertamente, en la mayor parte de la obra pelliceriana una anulación del abismo a través del trasvasamiento con la creación, la naturaleza, el amor humano y el amor divino, que abandona la soledad, la realidad y lo mortal a fin de instalarse en un espacio infinito y resurrecto. Arrebato. Plenitud que el poeta —suplicante, agradecido o desesperado— invoca en un tiempo verbal imperativo que, a través del tono y manejo poético, se subvierte para tornarse en su opuesto: exhortación que se transforma en oblación, mandato que se vuelve ruego en discurso similar al de la plegaria. (Ostrosky, 2005: 239-240)

Después de leer esto una interesante propuesta de análisis sería comprobar si es cierto que, como lo asevera Ostrosky en párrafos subsecuentes, el uso del oxímoron funciona en Pellicer para transmitir la experiencia de transubstancial

En la obra de Pellicer el contenido se fortalece con la forma. A través de la resignificación del oxímoron, figura muy socorrida en el Barroco, que genera una tensión resultante justamente de la proximidad sintagmática de dos términos contradictorios, el poeta tabasqueño resuelve la discontinuidad a la que se refiere Bataille como abismo, mediante una cópula aparentemente imposible. De esta suerte, del enjambre laberíntico de la selva, donde *se suicida la brújula*, sólo se sale transmutado en ella mediante el recurso

poético que permite la fusión, justamente a partir de imágenes contradictorias. (Ostrosky, 2005: 244)

De regreso a las primeras actas, en el apartado sobre estilística destaca la participación de Ruxandra Chisalita cuya ponencia se convertiría más tarde en capítulo de su libro *La mirada y la melancolía: elementos para una poética de la fluidez*. Chisalita afirma que las «insistencias» de Pellicer incurren hasta en la manera de nombrar las cosas

Por su afán acumulativo y su tendencia a retornar con la siempre renovada riqueza hacia este atrás originario, hacia la carencia de no haber podido elucidar el estrato originario en su formulación, la poesía de Carlos Pellicer es propuesta de un lenguaje total. (Chisalita, 1990: 280)

Este «lenguaje total» aparece entonces como una respuesta conciliadora a los postulados de toda la crítica anterior. Si Pellicer vierte completamente su poética a los cauces de América, la religión, el paisaje, el amor –elecciones suyas para experimentar de común la naturaleza humana inclusive el enfrentamiento del Hombre a lo divino–; luego las «constantes» en la poesía de Carlos Pellicer son intentos sufridos por aclarar lo que el poeta ha dicho una y otra vez

La poesía es júbilo melancólico, confesión de la vacuidad de las palabras y de la necesidad de reinventarlas, necesidad de volver a una perspectiva similar a la que crea, en sus comienzos, la poesía americana, como método de conocimiento que remite al origen mismo de todo el conocimiento de la especie. (Chisalita, 1993: 31)

Esto encaja bien con el tono melancólico que subyace en algunos poemas de Pellicer. Él es el poeta exaltado ante lo natural y regocijado de sus bondades pero es cierto que en algunos momentos se siente derrotado por la magnificencia y se une con el Hombre en el desamparo de su condición

En este único acto, el de mostrar la soledad –siendo ésta entonces soledad física–, visible, o llamada de otro modo percepción de la distancia y de la perspectiva–, se conjugan las dos vertientes de la poética pelliceriana: “la terrible belleza de las cosas” y la “terrible distancia de las cosas”, simétricas, paralelas, peso y contrapeso en una sola balanza. (Chisalita, 1990: 283)

He aquí un poema que ilustra las palabras de Chisalita

DESEOS

Trópico, para qué me diste
las manos llenas de color.
Todo lo que yo toque
se llenará de sol.
En las tardes sutiles de otras tierras
pasaré con mis ruidos de vidrio tornasol.
Déjame un solo instante
dejar de ser grito y color.
Déjame un solo instante
cambiar de clima el corazón,
beber la penumbra de una cosa desierta,
inclinarme en silencio sobre un remoto balcón,
ahondarme en el manto de pliegues finos,
dispersarme en la orilla de una suave devoción,
acariciar dulcemente las cabelleras lacias
y escribir con un lápiz muy fino mi meditación.
¡Oh, dejar de ser un solo instante
el Ayudante de Campo del sol!
¡Trópico, para qué me diste
las manos llenas de color!⁴⁹

Hacia 1990 José Prats Sariol imprime un libro en el que intenta abarcar los puntos medulares de la obra de Carlos Pellicer. Su texto se divide en cuatro capítulos y a éstos los acompañan tres anexos ya publicados. Los números desarrollan motivos elementales en la poesía de nuestro autor: el agua [Capítulo I], la imagen como estampa de la representación pelliceriana [Capítulo II], un análisis sobre el verso y el ritmo de Pellicer en donde se cuentan octosílabos y endecasílabos además de revisar algunos pies rítmicos que lo insertan en las consabidas estéticas de principios del siglo pasado [Capítulo III], así como una serie de observaciones sobre el ideario religioso y americano propio de los versos pellicerianos [Capítulo IV]. Este título representa un nuevo acercamiento crítico a tópicos y cuestiones

⁴⁹ I: 131.

múltiplemente abordadas por estudios anteriores; no obstante Prats actualiza el examen y sintetiza las apreciaciones ya expuestas a lo largo de los años de crítica literaria al poeta.

Para 1992 se publican en un solo tomo las ponencias de las Segundas y Terceras Jornadas Pellicerianas. En éstas, además de los estudios panorámicos y revisiones biográficas, destacan una lectura desde Heidegger a las «Odas tropicales» (Barjau, 1992: 43-49); la aportación de José Amor y Vázquez donde se revisa la vinculación entre algunos poemas dedicados a la bailarina Tórtola Valencia en los que el ritmo de sus estrofas indicaría cómo una parte de la lírica de Carlos Pellicer se construye a partir de patrones dancísticos, amén de proponer una nueva relación entre las artes performativas y la Obra de nuestro poeta (Amor, 2005: 187-198); además de un ensayo de Samuel Gordon que analiza los efectos sonoros de las composiciones pellicerianas, sobre todo en la anáfora que resulta cuando las leemos en voz alta (Gordon, 2005: 199-214).

Este interés por escuchar los versos de Carlos Pellicer se ha actualizado con el escrito de Víctor Toledo “La música oculta en el <Discurso por las flores> de Carlos Pellicer” (Toledo, 2003: 135-143) en el cual el autor se acerca meticulosamente a los pies del verso pero ocupado en específico del sonido de las palabras que remiten a conceptos como los colores divinos y las flores. A mi parecer su exposición resulta oscura mayormente hacia el final de su redacción

El discurso florido, la “prosa” en flor, es el discurso por la Poesía, el discurso por la Unidad mística antifragmentaria, un discurso entusiasta lejano al mundo posmoderno sin centro ni esperanza. La voz de la Flor nos transmite el de-*lirante* entusiasmo por lo inmanente trascendente. La humildad de todo lo pequeño es infinita.

Si el gran curso de un río divino discurre por este poema (como por el “Canto al Asumasinta” [sic] o por “Esquemas para una oda tropical”), en *Práctica de vuelo* las alas son sonetos (que se correspondería con la sonata). (Toledo, 2003: 140)

Con todo, un acercamiento tan preciso al aspecto fonético es sin duda una contribución valiosa.

A modo de paréntesis en este seguimiento cronológico quiero exponer mi opinión acerca de la sonoridad en la lírica pelliceriana. La audición de la Poesía es una experiencia sobreentendida para cualquier lectura de versos. En Pellicer lo sonoro aparece hasta en la voz interna, es decir sin pronunciar palabras. Las rimas de sus primeros trabajos poseen una cadencia que el escucha anticipa apenas se cantan los versos iniciales. Si esto no ocurriera así me resultaría incomprensible el enfrentamiento del lector ante el «Abracadabrántico decir»⁵⁰ o «Los trasnochadores que fuesen a trasnochar»⁵¹. En este sentido me parece que la aparición del sonido en la poética de Pellicer es un aspecto que espera el análisis de alguien con profundos conocimientos musicales. Alguno de sus poemas entona una “Melodía en Fa”⁵², otros versos se acomodan en «mi» o «re»⁵³, en «sol mayor» o «la menor»⁵⁴. Escribió versos sobre música de Leo Delibes⁵⁵, Luigini⁵⁶, Gabriel Ruiz⁵⁷ y Enrique Granados⁵⁸. Dedicó versos a Carlos Chávez⁵⁹, Manuel M. Ponce⁶⁰; y tituló algunos con apellidos como Chopin⁶¹, Massenet⁶², Grieg⁶³ y Liszt⁶⁴. Es imposible ignorar que la «Oda tropical» sería un

⁵⁰ En “El mar a azules ímpetus voltea su engranaje” (I: 21).

⁵¹ En el número <14> de *Piedra de sacrificios. Poema iberoamericano* (I: 95-96).

⁵² I: 122. También la misma locución en “Dame, oh bosque...” (I: 134-135).

⁵³ En “Semana holandesa” <sábado> (I: 176-177).

⁵⁴ En “El sol! El sol! El sol!...” (I: 21-22).

⁵⁵ “La Bayadera” (I: 50) y “La serpiente” (III: 411-412).

⁵⁶ “La danza del incienso” (I: 49).

⁵⁷ “Letra para una canción” (II: 381). Pellicer escribió el texto para que posteriormente Ruiz le pusiera música.

⁵⁸ “La danza de las rosas” (III: 322-323) y “La gitana” (III: 358-359).

⁵⁹ “La danza” (I: 127-128), “Estudio” (I: 165-166), “Dos estudios de jardinería” (II: 462-464), “Sinfonía de septiembre” (III: 229-231), “A Carlos Chávez Ramírez” (III: 239-240) y “Consolación” (III: 396-397).

⁶⁰ “Lutos por Antonia Mercé” (I: 361-363).

⁶¹ “Chopin” (III: 242) y “Marcha fúnebre” (III: 334-337).

⁶² “Las sevillanas. Massenet” (III: 314).

⁶³ “Preludio de la danza del abanico. Edvard Harerup Grieg” [sic] (III: 315-316).

⁶⁴ “Consolación” (III: 396-397).

poema coral⁶⁵. Entonces, si en años recientes Federico Ibarra presentó una ópera sobre *Aura* y Julio Estrada para *Pedro Páramo* ¿sería factible promover que algún compositor se aventurara a la creación de un coral sobre los *Esquemas para una oda tropical*? Sobre lo dicho podemos recordar las partituras escritas con textos de Pellicer, entre otras: la suite sinfónica de Silvestre Revueltas a partir de los sonetos de *Hora de Junio*; los *Exágonos* musicalizados por Carlos Chávez; un par de piezas para guitarra sola tituladas *Vespertina* y *Matinal*, compuestas por Manuel M. Ponce y dedicadas a Pablo Silva, supuestamente inspiradas en dos poemas de Carlos Pellicer; así como *Cuatro cantos en mi tierra*, de Aarón Jiménez, basados en el poema homónimo. Es entonces que la poesía de Carlos Pellicer evidencia una cercanía muy próxima con la Música, contigüidad que, a mi parecer, ofrece un vasto campo de análisis y cuyos resultados seguramente ahondarían en la comprensión integral de la lírica pelliceriana.

De vuelta a nuestra revisión es necesario mencionar que el vigésimo aniversario luctuoso de Carlos Pellicer se vio adornado con la aparición de su *Poesía Completa* distribuida en tres tomos cuyo número III recopila la totalidad de los primeros poemas y versos tempranos que han podido rescatarse. Si recordamos, en 1981 se presentaron las *Obras* de Carlos Pellicer; a partir de ese momento y durante más de diez años aparecieron paulatinamente algunos inéditos firmados por Pellicer y desconocidos por la comunidad poética. Fue hasta 1997 cuando Luis Mario Schneider y Carlos Pellicer López dieron a la

⁶⁵ Léase la entrevista que hace Pabón a Carlos Pellicer para el apéndice de su Tesis. Entre otras cosas el poeta comenta: «Mire, llevo veinticinco años de conversar el deseo de escribir un poema sobre Tabasco que sería para grabarse y no para editarse en libro. Sería un poema coral, con solistas, etc.; o sea, los cuatro elementos situados en mi tierra natal, que es uno de los sitios donde el trópico tiene una presencia extraordinaria ¿no? Bueno, tengo treinta años, no veinticinco, de hablar de escribir ese poema. Entonces mis amigos que desde hace treinta años me oyen hablar de eso, de repente me dicen, “Bueno ¿y la Oda Tropical?” Y yo, por mi vanidad, no me atrevo a decir, “Pues no la he escrito porque no tengo talento” y siempre tengo que decir que sí, hombre, la vida urge, yo no tengo capital, tengo que trabajar, no he tenido tiempo, que si esto y lo otro. Pero, no, lo que no tengo es talento para escribir ese poema». (Pabón, 1969: 226-227).

imprensa lo que ellos suponen es, ahora sí, toda la poesía de Pellicer. A la par de esta magna publicación aparecen recopilados seis artículos de Gabriel Zaid sobre Carlos Pellicer en su libro *Tres poetas católicos*. Es cierto que estos escritos ya se habían tirado en revistas sin embargo algunos de ellos circulaban en números difíciles de conseguir o catalogados pero inexistentes en las hemerotecas; por ello en buena hora Zaid los reunió en un solo tomo. También en ese año se edita *Los frutos de la voz: ensayos sobre la obra de Carlos Pellicer*, una serie de textos coordinados por Javier España que abordan la poesía de nuestro autor. Las perspectivas de análisis y los resultados que se ofrecen en este libro son los mismos que ya hemos escuchado varias veces; inclusive Francisco Magaña redescubre la paridad entre Pellicer y Kazantzakis (Magaña, 1997: 59-71), vinculación resaltada por Ciprián Cabrera Jasso en su ponencia “Pellicer y la idea del abismo” para las Segundas Jornadas (Cabrera, 1992: 59-62). No obstante hay ahí publicado un trabajo de Teodosio García Ruiz con el título “Literatura y educación” en el que se hacen notar ciertas constantes de la poesía de Carlos Pellicer cuyas características las hacen propicias para la didáctica de América, valores formativos y religión (García, 1997: 106-116)⁶⁶.

Por las mismas fechas, a instancias de JGH editores, Samuel Gordon y Fernando Rodríguez publican *Dos calas en la historiografía literaria de Carlos Pellicer*, versión del texto aprobado para Gordon como Tesis doctoral en 1993 bajo el título *Carlos Pellicer: su universo literario (Tres contribuciones del método histórico al estudio de las letras)*. En el volumen se ofrecen textos de primera mano que reconstruyen algunos eventos en la vida de Pellicer, entre los documentos uno sobre la controversial publicación de la *Antología de la poesía mexicana moderna*. Además se presenta la valiosa reimpresión de un poema

⁶⁶ Los subtítulos del artículo son: <Lo americano y la emancipación social>, <Lo religioso en *Práctica de vuelo*>, <Colores en el mar, intenciones didácticas y valores formativos>, <La biografía de Carlos Pellicer como instrumental didáctico>.

dramático titulado “Cuauhtémoc” bocetado en algún momento por el poeta, no concluido, y que sólo había sido presentado en 1981 por Luis Mario Schneider (Schneider, 1980)⁶⁷. En ese mismo año 1997 la edición de *Carlos Pellicer. Breve biografía literaria*, producto de la pluma de Samuel Gordon, contribuyó enormemente a que culminaran las anécdotas y los apuntes de amistad en los que se sustentaba la semblanza del poeta. Este libro vino a dar certeza sobre muchos datos en fechas de publicación, actividades realizadas a lo largo de su gestión en la administración pública y el contexto que rodeaba su producción literaria. Con base en este título la crítica homologó sus referencias históricas y desde entonces las investigaciones posteriores han podido ocuparse de problemáticas más interesantes.

V. Estudios pellicerianos durante la última década

Afortunadamente la crítica sobre la literatura de nuestro poeta no ha disminuido sino se ha solidificado durante los últimos diez años. Por lo que toca a la academia tenemos nueve tesis escritas en dos universidades de México. La mayoría de ellas son trabajos recepcionales cuya labor es panorámica o de aplicación académica. Aquí podemos comentar las presentaciones de Alejandra Flores González y Sofía Sánchez Sánchez que trabajaron sobre modelos digitales para crear versiones electrónicas de algunos libros de Carlos Pellicer. Flores, en coordinación con la Dirección General de Servicios de Cómputo Académico, propuso la elaboración del CD-ROM que acompañaría la edición textual de *Esquemas para una oda tropical* así como *El canto del Usumacinta* para la Colección Archivos; mientras que Sánchez preparó la edición crítica hipertextual de *Colores en el mar y otros poemas* mediante la comparación entre los mecanuscritos y manuscritos. Este par de Tesis deberían motivar a la publicación electrónica de investigaciones textuales sobre la vida editorial de Carlos Pellicer. Con otros intereses Guadalupe González Chávez y Laura

⁶⁷ En *El Universal* el 27 de julio de 1980 con el título “Dos héroes de Pellicer”.

Esmeralda Valle Chávez aventuraron un ensayo fotográfico sobre los versos de *Discurso por las flores*, así presentaron 26 placas con la interpretación visual de los contenidos del poema⁶⁸.

En lo correspondiente a los trabajos de grado, para 2005 León Guillermo Gutiérrez López termina su Tesis doctoral *La divina sangre de la herida. Poesía religiosa de Carlos Pellicer*. En ella el autor hace un repaso por la religiosidad pelliceriana y cataloga al poeta como cristiano católico y franciscano. Su trabajo ofrece un panorama inicial de la poesía religiosa en Lengua Española y posteriormente en La Colonia; finaliza su recorrido al abordar el ambiente católico del siglo XX y su vinculación con la vida política de la época. Apoyado en el pensamiento de Gabriel Zaid destaca nuevamente las constantes ideológicas del catolicismo mexicano y su literatura hasta que alcanza la mención de Pellicer, donde afirma

Se puede decir que Carlos Pellicer abarcó todas las posibilidades temáticas de la poesía religiosa católica, en sus poemas encontramos la celebración, la poesía adoratoria, la plegaria, el rito, la circunstancia, la devocional, pero sobre todo, la teofánica, que se refiere a la manifestación de Dios. En esta poesía cristocéntrica, Jesucristo, reconocido como único Dios se convierte en el leitmotiv, a lo largo de la poesía pelliceriana se presenta como niño-Dios; Dios-hombre; Dios-crucificado; Jesús-hijo de Dios; Jesús-Dios-resucitado; el cuerpo místico de Cristo incorporado a la naturaleza y Dios omnipotente y omnipresente. Uno de los grandes aportes de Pellicer el poeta, el religioso, es el optimismo cristiano que trasluce en toda su poesía, un Dios positivo. (Gutiérrez León, 2005: 22)

⁶⁸ Ya en 1999 se había editado *Horas de junio*, que es una carpeta con textos del poemario de Pellicer y grabados de Carmen Parra (Parra, 1997). La ekphrasis gráfica a la literatura pelliceriana no está descuidada. Recordemos las puestas en escena de algunos poemas de Carlos Pellicer por parte de Pilar Pellicer; el video “Práctica de vuelo: Regina Coeli” presentado como material audiovisual en la Tesis de licenciatura de Alejandra López Sánchez, *La actitud recreadora en el proceso de iconización del poema*; el libro de Carlos Pellicer López, *Colores con brisa* que ilustra algunos de los versos de su tío; así como las fotografías de Martín Barrios que acompañan el epílogo de *Pellicer. Poética de la luz*. También dentro de los festejos del CX aniversario del natalicio de Carlos Pellicer se organizó la exposición pictórica “Yo que de Tabasco vengo... Homenaje a Carlos Pellicer” en la que se presentaron cuadros de catorce artistas visuales.

Un ejemplo ilustrativo para las palabras de Gutiérrez León lo encontramos en los conmovedores versos del poema siguiente

SÚPLICA

Quédate con nosotros,
Niño Jesús,
mientras el pecho de mi madre,
vuelve a la salud.⁶⁹

Realmente lo que el poeta escribe es una oración que bien podría incorporarse al novenario de los enfermos. Quiero decir que en esta cuarteta el que habla entonces es el Hombre y no Carlos Pellicer como individuo. Lo que encontramos en la estrofa es la súplica de piedad, la palabra desamparada y la necesidad por la intercesión del Niño Jesús para la Vida. Después de este pequeño comentario y lo expuesto durante más de cuarenta años de crítica no sé si el doctor Gutiérrez pueda repetir que la religión es un tema poético de Carlos Pellicer. Si releemos su línea «el optimismo cristiano que trasluce en toda su poesía» creo que Gutiérrez se refiere en realidad a la alegría por la vida y la satisfacción religiosa de compartir La Creación, no a una religiosidad optimista. De ser así entonces Gutiérrez López reutiliza ideas por muchos ya expuestas: Schlak, Gamboa, González Acosta y Prats. En mi apreciación uno de los tonos de la poesía religiosa pelliceriana es el pesimismo, ya por la abrumadora divinidad enfrentada al Hombre o por la minúscula esperanza y placer de encontrar la Gracia de Dios en detalles naturales: la luz, el color, el agua

SONETOS DE ESPERANZA

I

Cuando a tu mesa voy de rodillas
recibo el mismo pan que Tú partiste
tan luminosamente, un algo triste
suená en mi corazón mientras Tú brillas.

⁶⁹ II: 392.

Y me doy a pensar en las orillas
del lago y en las cosas que dijiste...
¡Cómo el alma es tan dura que resiste
tu invitación al mar que andando humillas!

Y me retiro de tu mesa ciego
de verme junto a Ti. Raro sosiego
con la inquietud de regresar rodea

la gran ruina de sombras en que vivo.
¿Por qué estoy miserable y fugitivo
y una piedra al rodar me pisotea?⁷⁰

Inclusive podríamos especular que para el poeta la religión es un enigma. De hecho cualquier secreto que se le presenta a su entendimiento lo motiva a experimentar una similar fruición mística. Ruxandra Chisalita en su Tesis de maestría de 2004 ya había replanteado la religiosidad de Pellicer

La unidad poética formulada por una sensibilidad cristiana y la integración americana moderna confluyen armónicamente, de manera que no existe entre ellas ningún deslinde predeterminado, al tratarse de los dos principios complementarios que rigen la poesía de Pellicer. El primero refleja la riqueza de una herencia cultural, el segundo el descubrimiento, la comprensión del mundo a la vez que la participación, a partir de la herencia existencial que cada individualidad rescata y construye a su manera en función de su posición particular en la conciencia americana conjunta. En estos dos principios ordenados transitan energías combinatorias, tensiones y fuerzas que rescriben la poesía a la vez que determinan el pensamiento poético. (Chisalita, 2004: 63-64)

En resumen no estoy de acuerdo con la investigación de León Gutiérrez ya que ésta consiste en señalar el discurso franciscano en algunos poemas de Carlos Pellicer mediante un análisis de textos al que integra deliberadamente la biografía del autor, consideraciones del psicoanálisis freudiano y glosas sobre la religión cristiana católica; además que muchos planteamientos suyos se encuentran en estudios precedentes.

⁷⁰ II: 14.

Dentro de los trabajos editoriales tenemos algunos artículos que se dirigen sobre todo a *Hora de Junio*. Tal es el caso de Juan Pellicer (Pellicer, 2000: 481-500) y Evodio Escalante. Este segundo crítico lee el poemario *Hora de junio* de manera desmembrada con el objeto de dar una explicación al intercalamiento de poemas con diversas tiradas entre el sonetario. Para Escalante la unión singular de todos los sonetos daría como resultado un extenso poema que gira en torno al amor homosexual (Escalante, 2002: 129-148). Evodio Escalante no es el primero en notar el homoerotismo en Carlos Pellicer. Hacia 1981 Alberto Paredes Zepeda y Silvia Pappe destacaban una «poética del ocultamiento» en los versos de *Recinto* como una estrategia para no darle identidad sexual al ser amado (Gordon, 2004: 112). No obstante las consideraciones anteriores, para Evodio Escalante los quince sonetos de *Hora de junio* representan una descripción total del encuentro amoroso entre dos hombres

Se trata de un texto notable, no sólo por lo que entraña como composición, como texto arquitectónicamente estructurado, que construye cada una de sus capas a partir del recuerdo de un acontecimiento amoroso único e irrepetible, eje de la composición toda, sino también porque en él se aborda por primera vez dentro de nuestra tradición, y además de manera directa y despojada de subterfugios, una experiencia homosexual y consumada asumida por el poeta sin un dejo de culpa o gazmoñería. La crítica literaria gay tendría motivos suficientes para considerarla como un hito dentro de nuestra tradición. (Escalante, 2002: 129)

Dichas perspectivas de estos críticos abren un camino nuevo para que la literatura de Pellicer se observe desde otro lugar. Tal vez así podamos dejar en paz sus manidos cuatro núcleos temáticos fundamentales, la religiosidad y el bolivarismo de sus versos.

Esta última década puede apuntalarse con la aparición de *Tristeza de amor en Carlos Pellicer*, título de Rubén Bonifaz Nuño que revisa nuevamente *Hora de junio* con una visión muy cercana a la que aporta Ruxandra Chisalita en *La mirada y la melancolía: elementos para una poética de la fluidez*; toda vez que ambos comparten la opinión que

Pellicer es un poeta melancólico y pesimista frente a los ofrecimientos de la vida. Así mismo Carlos Monsiváis edita sus conferencias de la Cátedra Alfonso Reyes dictadas en el Instituto Tecnológico de Estudios Superiores Monterrey. En sus participaciones el ensayista rescata algunas palabras relativas al Modernismo, lo nacional, el amor y la velada relación que existe entre los versos de *Recinto* y la ambigüedad sexual de Pellicer⁷¹. Finalmente debo comentar que a partir de 2005 el Gobierno del Estado de Tabasco y la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco ha organizado en cuatro ocasiones el Encuentro Iberoamericano de Poesía Carlos Pellicer Cámara; un certamen al que acuden poetas de nuestro continente por la lectura de su obra y mesas de discusión sobre la poesía iberoamericana. De igual forma es necesario mencionar que dos de las contribuciones más notables en este periodo son la antología de las Jornadas Pellicerianas: *Tópicos y Trópicos Pellicerianos*, la cual contiene una selección de las tres primeras ocasiones en que se llevaron a cabo; y la invaluable aparición de *La fortuna crítica de Carlos Pellicer*, citada numerosas ocasiones en este trabajo para sustentar mis afirmaciones y título de referencia para cualquier estudioso de la poesía de Carlos Pellicer.

VI. Hacia un nuevo campo de estudio: Carlos Pellicer y la literatura tradicional

Hasta aquí hemos hecho una revisión de casi noventa años sobre la crítica a la poesía de Carlos Pellicer. Mediante este recorrido puede observarse que los exámenes comienzan por señalar características temáticas muy particulares en su lírica y de ahí prosiguen hacia la explicación de su poética; es posible afirmar que gran parte de las contribuciones aparecidas en estas nueve décadas abonan a despejar esta preocupación. Otro sector –conformado por los estudios sobre la musicalidad, la rítmica, la pintura

⁷¹ Una versión casi completa de los textos correspondientes a Carlos Pellicer escritos por Monsiváis se encuentra en el número 422 de *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*.

mexicana, inclusive los que rescatan su prosa– es relativamente nuevo y apenas se encamina como una veta potencial al abordar la Obra pelliceriana. Con tales antecedentes quiero plantear en líneas generales la convergencia de la literatura tradicional y la poesía de Carlos Pellicer. A mi parecer dicha unión permea el estilo y la poética de nuestro autor, por ello la relevancia de comprender el binomio es que nos abre una puerta más para entender la concepción estética pelliceriana.

A lo largo de estos años de estudios nadie se ha percatado de la importancia capital que tiene la literatura de índole tradicional en el discurso poético de Carlos Pellicer. No deja de sorprenderme que algunas especialistas lo hayan notado pero el asunto les merezca comentarios superficiales o de plano folclóricos. Carolyn Schlak encuentra que las fórmulas retóricas aparecidas en los Romances de Carlos Pellicer son «graciosos juegos de palabras» (Schlak, 1967: 121-122), Ponce de Hurtado lee ciertos poemas como «antojitos mexicanos» y localiza en ellos «palabras tan antipoéticas y vulgares como “guaje”» (Ponce, 1960: 24), Teitelbaum menciona que

Pellicer ha compuesto pocos poemas de tono popular, o narrativo, cuyo medio español es el Romance. Sin embargo, las raras veces que lo emplea, muestra qué bien lo domina y con cuánta naturalidad. El hermoso “Romance de Pativilca” es un retorno del Romance Viejo español. Pero si la lengua, el verso octosílabo asonantado y el ritmo evocan la Edad de Oro en la Península, el tema y las imágenes son fruto genuinos de la historia de América. (Teitelbaum, 1975: 130)

mientras Gamboa (Gamboa, 1967: 8) y Zaid (Zaid, 1997: 254-291) comparan los “Recuerdos de Iza” con el haikú de Juan José Tablada. Pero es sin duda el caso más extraño el de Yvette Jiménez de Báez –experta dedicada a la literatura tradicional y voluntariosa lectora de Carlos Pellicer– quien sólo nos quiso decir «Escribe entonces poemas rítmicos,

de gustoso sabor tradicional y popular como lo son los poemillas del Nacimiento» (Jiménez, 1992: 292-293)⁷².

Ninguna de las apreciaciones anteriores constata el valor literario que tiene lo tradicional en Carlos Pellicer, por el contrario minimizan su presencia y lo ubican en lugares accesorios dentro de la Obra del poeta. Es evidente que en toda la lírica pelliceriana podemos hallar diversas manifestaciones de lo que se ha llamado literatura tradicional. Voy a traer aquí algunos ejemplos de esta unión los cuales ilustren sus formas, recursos lingüísticos, funcionamiento y discurso.

Los modelos tradicionales en Carlos Pellicer quedan representados por el Romance, la Copla, el Refrán; aun el Trabalenguas y la Adivinanza. Pellicer tituló Romance a cinco de sus composiciones: “Romance de Pativilca” [número <17> de *Piedra de Sacrificios. Poema iberoamericano*]⁷³, “Romance de Tilantongo”⁷⁴, “Romance de Fierro Malo”⁷⁵, “Romance Crepuscular”⁷⁶ y “Romance”⁷⁷; sin embargo hay cuatro poemas más que aunque no llevan el mote Romance respetan el octosílabo y la rima pareada: “Reyes magos”⁷⁸, “En la tardecita”⁷⁹, “Se narra la Batalla de Junín. 6 de agosto de 1824”⁸⁰ y “Nocturno Sevillano”⁸¹. Cada una de estas composiciones desarrolla tramas distintas que las singulariza frente a las restantes, no obstante dadas sus intenciones es posible aventurar una taxonomía que ordene los nueve textos

⁷² Recordemos que ella misma antologó en 2004 *Espiga de junio*, por lo que es de suponerse que tiene una lectura profunda del poeta y los conocimientos suficientes para decirnos algo más que lo escrito en “Carlos Pellicer, Contemporáneo”.

⁷³ I: 98-100.

⁷⁴ I: 341-349.

⁷⁵ I: 423-430.

⁷⁶ III: 290-292.

⁷⁷ III: 368-369.

⁷⁸ II: 304-305.

⁷⁹ II: 306-308.

⁸⁰ II: 308-310.

⁸¹ III: 96-97.

Históricos

Romance de Pativilca
Romance de Fierro Malo [novelesco]
Se narra la Batalla de Junín

Invención

Romance de Tilantongo [mitológico]
Romance Crepuscular
Romance
Reyes magos [novelesco]
En la tardecita [religioso]
Nocturno Sevillano [novelesco]

Pellicer recurre varias veces a las coplas de cuatro versos. El mejor ejemplo son las “Cosillas para el nacimiento”⁸² no obstante también podemos encontrar estas estrofas en otros lugares: “Yo compraría tus ojos” es sólo un caso

[...]
Yo compraría tus labios
para saber lo que entiendo:
sólo con ellos sabría
lo que es cántico y silencio.

Yo compraría tu voz
por decir sólo: te quiero;
sólo tú te escucharías
lo mismo vivo que muerto.
[...]⁸³

Igualmente podemos encontrar coplas de otras tiradas, como estas

ELEGÍA MARINA

[...]
Mi vecina está de luto
y hasta esa nota discuto:
pues la oigo suspirar.
Yo creo que está de luto
por la tristeza del mar.
Por la tristeza del mar
que se ha puesto tan callado
con el último crepúsculo
lunar.⁸⁴

⁸² II: 231-284.

⁸³ II: 369-370.

⁸⁴ III: 148-149.

El Refranero puede leerse en varios de los poemas de Pellicer ya sea de manera directa, aludida o creada. Definir la forma del Refrán será labor del capítulo número dos, sin embargo podemos adelantar que una de las características de la Paremiología es la división de sus textos en dos secciones. Esta partición casi siempre refiere coordinaciones de lo negativo y lo positivo. Dentro de la lírica de Pellicer se observa dicha norma en cada una de las múltiples apariciones del Refrán, por ejemplo “Donde el aire es ligero y la visión sonora” que incluye una cita textual proveniente de la Paremia

[...]
Es una escalinata de peldaños brutales
que en la tarde suspenden con la voz los jilgueros,
y en las pausas melódicas del silencio hay señales
puestas para los últimos que serán los primeros.
[...]⁸⁵

o en el número <3> de “Memorias de la casa del viento”

NO SÉ POR QUÉ PASÓ
[...]
Formar parte de la ola,
y salir desembuchado de un gran bulto de espuma
y redoblar,
es meterse en camisa de once varas
cosida y descosida por el mar.
[...]⁸⁶

También podemos encontrar sentencias reelaboradas como en el caso de “Quiero verte en la sombra para que me ilumines”

[...]
¿Qué hacer con tanta sangre que derramo sobre mí mismo?
¿Para qué tanto sol si mis ojos no ven?
Soy el árbol a solas; pero llegan los pájaros.
Pierdo el tiempo en la noche
y a toda pregunta hermosa, digo: no sé.
[...]⁸⁷

⁸⁵ II: 374-378.

⁸⁶ II: 89-93.

y en “Es claro” número <10> de *Piedra de sacrificios. Poema iberoamericano*

[...]
(Allí han estado Cleopatra Faraona
y Teodora Emperatriz.)
El que de Roma va pierde su Roma.
Cigarro y hembra viva; madrigal de Hafiz.
[...]⁸⁸

Igualmente Pellicer crea algunos refranes para sus poemas, como aquí se ilustra

RECUERDOS DE IZA

[...]
Aquí no suceden cosas
de mayor trascendencia que las rosas.
[...]⁸⁹

o la composición dedicada a González de Mendoza

ESTUDIO

[...]
Hay azules que se caen de morados.
[...]⁹⁰

El Trabalenguas como forma estrófica tiene una estructura de exposición y reiteración contraria, internamente uno de sus recursos lingüísticos es adjetivar, sustantivar o verbizar alguna palabra. En Pellicer únicamente se recoge el primer atributo en “El mar a azules ímpetus voltea su engranaje”

[...]
Rastros de un gran crepúsculo. Negro-azul el Atlántico,
cuyo abracadabrántico
decir en esta hora,
es como el eco bárbaro de un insólito cántico
hecho de iris de espumas y arquerías de olas.
[...]⁹¹

⁸⁷ II: 163.

⁸⁸ I: 84-87.

⁸⁹ I: 56-57.

⁹⁰ I: 212-213.

⁹¹ I: 21.

Y el uso de sustantivo y verbo a partir de la misma raíz en “Crepúsculo venezolano” número <14> de *Piedra de sacrificios. Poema iberoamericano*

[...]
Como yo no tenía manos
no lo pude sepultar.
Dieron su dinero las estrellas
para que los trasnochadores fuesen a trasnochar.
A esa hora
yo regresé a la ciudad.
[...]⁹²

Resolver la complicada presentación formal del Adivinancero rebasa los propósitos de esta exposición. Dentro de la poesía de Pellicer únicamente encontramos algunos elementos de la Adivinanza, por ejemplo en este poema donde el cuestionamiento se plantea mediante la reiteración ancilar del sujeto

TRISTEZA

[...]
¿Qué angustia es esta angustia tras cuyos pasos lentos
salgo todos los días rompiendo la vereda?
¿Qué angustia es esta angustia en cuyos labios queda
sonando todavía la angustia de los cuentos?
[...]⁹³

De igual forma en “Aquella noche el mundo satisfizo a los hombres” versos en los que mediante un cuarteto se plantea la interrogante a partir de la construcción pronombre + adjetivo

[...]
Quién es aquel que viene como sobre un compacto
rebaño al que jamás cortáronle el vellón?
Quién es aquel que trae maravilloso el manto
como jirón de sol?
[...]⁹⁴

⁹² I: 95-96.

⁹³ II: 346.

⁹⁴ I: 33-34.

En la disposición rítmica del siguiente estribillo

PARÍS, CANCIÓN DE PRIMAVERA

¿Pues qué pues
con la primavera,
mi Señora,
pues qué pues?
¿Esto era,
o esto es?
[...]⁹⁵

Asimismo en el número <21> de *Piedra de sacrificios. Poema iberoamericano*

ELEGÍA

[...]
¡Qué sueños han sido esos sueños
sangrientos y nobles!
[...]⁹⁶

Con los registros anteriores puede entreverse la existencia de las formas de la literatura tradicional dentro de la obra poética de Carlos Pellicer. Es cierto que el Romance y la Copla son estrofas comunes en los escritores de lengua hispana, sin duda Pellicer es uno de ellos. No obstante la incursión de nuestro poeta en los moldes de la Paremiología, la Limología y Lipología debe ser testimonio suficiente para sospechar que no sólo las estructuras valen en la elaboración de su poesía. Seguramente algunos otros títulos recogen pautas retóricas de la tradición las cuales no constituyen formas pero que individualmente han sido adecuadas por Pellicer a su discurso y por ende son parte de sus modos expresivos. De tal manera es preciso detallar el estilo, función y contenidos de nuestras cinco formas ocupadas para resolver si en la poesía de Carlos Pellicer aparecen únicamente los formatos o si también se dispersan en ella la acción de alguno de estos tres elementos.

⁹⁵ I: 184-186.

⁹⁶ I: 103-104.

A grandes rasgos podemos hablar del Romance como una forma poética de características narrativas que utiliza técnicas y recursos nemotécnicos para exponer su discurso; de igual modo inicialmente el Romancero contaba las gestas y hazañas heroicas que constituían los territorios ibéricos. En Pellicer seis de sus nueve romances son inminentemente narrativos: “Romance de Pativilca” aborda el encuentro de Simón Bolívar con Joaquín Mosquera, “Se narra la Batalla de Junín. 6 de agosto de 1824” relata un almuerzo en el que el Libertador decide ganar el combate de América contra España; ambos poemas cumplen la función de notificar cómo se ha gestado la independencia americana, al mismo tiempo que encomian la figura histórica bolivariana. El “Romance de Tilantongo” refiere la creación de la raza humana sobre el suelo de Oaxaca, “Romance de Fierro Malo” basa su historia en la aventura de Ginés Vázquez de Mercado por encontrar El Dorado; este par de composiciones pertenece a la propuesta ideológica de Pellicer por valorar la cultura indígena. “En la tardecita” y “Nocturno sevillano” son textos que aunque recurren a la narración poseen un carácter lírico, el primero intercala un cuento sobre el nacimiento del Niño Dios, el segundo se construye alrededor de la aparición de la «morena de la rosa».

Estos seis títulos comparten algunos rasgos estilísticos que le son propios al Romancero, por ejemplo las repeticiones sintácticas «que si Napoleón volviese / a España moría en España», «Triste de mucha tristeza»⁹⁷; «Quetzalcóatl, Quetzalcóatl / el de la profunda barba», «donde callar es saber / y saber será callarlas»⁹⁸; «un vez había un buen carpintero / con carpintería»⁹⁹, «“Ganas tengo amigos míos, / ganas de dar la batalla”»¹⁰⁰.

⁹⁷ Ambas en “Romance de Pativilca” (I: 98-100).

⁹⁸ Ambas en “Romance de Tilantongo” (I: 341-349).

⁹⁹ “En la tardecita” (II: 306-307).

¹⁰⁰ “Se narra la batalla de Junín” (II: 308-310).

Versos de transición: «Señor don Joaquín Mosquera / de cierta villa legaba»¹⁰¹, «Un mediodía ligero / hecho de todo y de nada»¹⁰², «Días después, a la entrada / de un valle de luz extensa»¹⁰³. Introducción de la voz narradora: «Los mixteca así lo dicen»¹⁰⁴, «Bien oiréis lo que decía»¹⁰⁵, «dejo mi voz –guelaguetza– / clara y culta, fuerte y ancha»¹⁰⁶. Inclusive el formulismo del oro y la plata: «cierto no era un cerro de oro, / sino era un cerro de plata»¹⁰⁷, «llevándole juguetes de oro / y juguetes de plata»¹⁰⁸.

Marcas como las anteriores también pueden señalarse en varios textos de la Obra de Pellicer los cuales observan otras disposiciones estróficas además de distintos propósitos discursivos. Aquí un ejemplo

FESTÍN..., SU MAJESTAD

La Fiesta en la Casa del Rey
se prolongaba por trece horas ya.
¡Qué laberinto era cada mujer!
Todos los hombres estaban de más.
El Rey estaba sentado en su trono.
En su mano diestra tiene el cetro real
(lleno de molestias como de diamantes)
y en la siniestra, la esfera mundial.
Si el cetro pesaba, aquel orbe de odio
tenía irritadas las reales sortijas:
13 horas de estar sentado en el trono,
13 horas de estar sonriendo sonrisas.
Un loro pintado de noche de luna
mascó una frase obscena cuando empezó a escuchar
música de Chopin.
(La corona del Rey
se principió a apagar...)
El Rey, aburrido y magnífico,
dejó caer su orbe, casi sepulcral,

¹⁰¹ “Romance de Pativilca” (I: 98-100).

¹⁰² “Romance de Tilantongo” (I: 341-349).

¹⁰³ “Romance de Fierro Malo” (I: 423-430).

¹⁰⁴ “Romance de Tilantongo” (I: 341-349).

¹⁰⁵ “Se narra la batalla de Junín” (II: 308-310).

¹⁰⁶ “Romance de Tilantongo” (I: 341-349).

¹⁰⁷ “Romance de Fierro Malo” (I: 423-430).

¹⁰⁸ “En la tardecita” (II: 306-307).

sobre la cabeza de un filósofo
incisivo e intestinal.
(Naturalmente por esto
nadie dejó de bailar.)
Mas levantóse el Rey con grandes voces.
(El loro se puso a reír.)
Y el ministro de Suecia que estaba en la fiesta
con su cara de carnes frías dijo: Sí, sí.
El jardín lleno de calabazas florecidas
se arrinconaba de meditación,
cuando pasó el Rey en su bicicleta restringida
seguido de un dragón y de otro dragón...¹⁰⁹

Una de las funciones de la Copla es servir como unidad sintáctica para organizar el discurso del poema. En el siguiente ejemplo la división estrófica ubica en un lugar a la digresión y en otro al encuentro gozoso

DICHA DE HABERTE BESADO

Dicha de haberte besado,
dicha de estar junto a ti
tan cerca que sólo así
mi silencio has escuchado.

Cuánto tiempo en un instante
realiza su ansia ternura.
Vida y muerte de dulzura
de la noche semejante.

La realidad es mentira
de ser tanta realidad
y no es verdad la verdad
y es mentira la mentira.

Beso tu frente, tus manos.
Y a tus labios con temor
llega en silencio mi amor,
–paisaje en cielos lejanos.

Dicha de haberte besado,
dicha de estar junto a ti;
el amor aún no es así
el sueño que lo ha soñado.¹¹⁰

¹⁰⁹ III: 448-449.

Los poemas de Pellicer que se estructuran por coplas presentan constantemente la repetición de la primera estrofa como final

DE “RIMAS DE OFRENDA”

Qué linda eres, Esperanza,
tienes tan bello sonreír!
Tan linda eres, Esperanza...
Si fuera así mi porvenir!

Suave sonrisa de ironía,
suave sonrisa luminosa
como una rosa bajo el día
o como el día de una rosa...

Con qué excelente aristocracia
luces la forma de tu encanto.
Todo el jardín suelta su gracia.
Canción de liras, flor de canto.

Qué linda eres, Esperanza,
tienes tan bello sonreír!
Tan linda eres, Esperanza...
Si fuera así mi porvenir!¹¹¹

Este recurso es aproximado a la copla de estribillo, sin embargo aquí tenemos un mejor ejemplo de tal función

13 DE AGOSTO, RUINA DE TENOCHTITLÁN

Me da tristeza,
no por mexicano,
sino sólo por hombre.
[...] ¹¹²

Además de coplas en las que se escuchan rimas de versos ancilares

Tabasco es un ancho río
con ganas de trabajar.
Desde la sierra hasta el mar
todo tabasqueño mío

¹¹⁰ II: 372.

¹¹¹ III: 214.

¹¹² II: 94-96.

trabaja y sabe cantar.
[...]

El que a Tabasco se arrima
y entre tanta agua se ve,
no sabe –porque lo sé–
dulce de naranja y lima
lo que es aquí la mujer.
[...]¹¹³

El Refranero se constituye por textos parémicos que funcionan de manera diversa según el modo como se conectan a otros o el nexo interlocutivo que establecen con distintas situaciones. El gran número y variedad semántica de las manifestaciones del Refrán en la lírica de Pellicer nos permite elaborar una clasificación de acuerdo con el desempeño de cada enunciado. Didáctico

LAUDANZA DE LA PROVINCIA

Quien quiera estar más cerca de sí mismo,
viva en ciudad pequeña
o mediana a lo más. El cuerpo en equilibrio
mide las consecuencias
de un paso en el vacío
y lo cortés, no quita lo valiente,
cuando en la esquina de un lunes cualquiera
le quitamos los ojos a otros ojos
y hacemos en otoño primavera.
[...]¹¹⁴

Parenético

CON PALABRAS Y FUEGO

[...]
Porque Cuauhtémoc ha salido de las rocas
para acabar con todo lo que sea injustamente poderoso.
Para compartir su corazón
de roca diamantífera en el corazón de todos.
Siento la fertilidad de su paso
como la lluvia de junio en el maizal ya tembloroso.

¹¹³ II: 451-452.

¹¹⁴ II: 394-397.

No podemos seguir viviendo con la esperanza de la esperanza.
El bosque se nutre de las hojas caídas
pero nosotros no debemos vivir de nuestros muertos.
[...] ¹¹⁵

Exhortativo

LAS CANCIONES DE PEÑÍSCOLA

[...]
Cuídate del agua
que al cinto de da,
que de la profunda
más fácil saldrás.
[...] ¹¹⁶

Declarativo

ROMANCE DE FIERRO MALO

[...]
De toda la sed del hombre,
ninguna es tan seca y tan lúcida
como la sed que da el oro,
sol en paisajes de dunas.
[...] ¹¹⁷

Constatativo

ESQUEMAS PARA UNA ODA TROPICAL

[...]
Aquí todo está fuera de comercio.
Nada tiene que ver con uno. La poesía
es más espacio que tiempo.
Uno dice la palabra poesía
y no sabe lo que dice.
[...] ¹¹⁸

En lo que corresponde al Adivinancero no tenemos ejemplos que ilustren enteramente el funcionamiento o los procedimientos retóricos del género. Aquí sólo puedo

¹¹⁵ II: 96-103.

¹¹⁶ I: 349-358.

¹¹⁷ I: 423-430.

¹¹⁸ I: 245-262.

mencionar unos versos en los cuales se plantea una pregunta que obtiene inmediata respuesta

ROMANCE DE TILANTONGO

[...]
¿En qué hora, de esos árboles
—¿fue una noche, una mañana?—
surgió, prodigiosamente,
la vida humana?
Los mixteca así lo dicen.
El varón se quitó un águila
[...]¹¹⁹

Sin embargo es imposible aseverar que esta estrofa se ajusta perfectamente al desempeño de la Adivinanza

Una de las funciones del trabalenguas aparece en el primer número de “A Juventino Rosas” poema que si bien no se estructura con ida y vuelta es evidente que la dificultad de pronunciar la ele forma parte de la intención creadora de Carlos Pellicer

A JUVENTINO ROSAS

Lo que vengo a decir, lucientes mis señoras
y bien menos gentiles señores, es la historia
de un vals.

Pueblo pequeño y allá por los ochentas.
Pueblo cuya intemperie dichosa dejó abierta
la puerta del ropero que en un ángulo guarda
unos cuantos papeles con olor de distancia.
Medio siglo circunda la flor de una pareja
que hoy parece más joven que entonces: Primavera
que en el agua de un vals lava el manto de vidrio
con que la noche cubre su desnudez rocío.
La brisa de los pueblos, paloma sin aleros,
se posa en un suspiro y anida en un recuerdo.
Este campo que ando, que canto y desando,
ondea dulcemente atardecido. Al campo
de esta historia, lo ciñe el arroyo pequeño
fiel en su correría que lame todo el pueblo

¹¹⁹ I: 341-349.

cual perro transparente al que le tiran todo.
Pero el arroyo sólo
se come los colores del cielo a todas horas.
Salió de aquellos cerros la tarde y aquí está,
pensando si se queda, pensando si se va.
¡Si pudiera quedarse! Ya detrás de los álamos
el aire se destruye con los últimos pájaros.
Llega un hombre que tiene su cuerpo de sonidos.
Es tan pobre, que toda su riqueza es de olvido.
Su olvido es una flor que entre un libro ha quedado.
(Yo no quiero explicar lo que así está explicado.)
Aquí, cerca al arroyo, una muchacha vive.
Tan linda, que colinda con todo lo que linde
si lo que linda es bello. Cuando sale a lavar
al arroyo, el arroyo al sentirse tocar
se relame en su espejo. Las arenas del fondo
suben a relucir su milésima en coro.
Cuando ella lava, el ritmo de sus brazos acerca
los sonidos, y suena todo lo que no suena.
Y un sonar ondulante hace ondular el campo;
y son ondas, son olas sonoras, son los sonos
que al son de la esperanza hacen danzar los claros
corazones.
Mirad las invisibles abejas que al panal
confluyen: son las notas, son las notas del vals
que sobre el pentagrama el músico puntea.
¡Todas, todas se quedan!
¡Oíd nacer el vals!¹²⁰

Como anticipé, aquí solamente he mencionado en términos muy generales cuáles son algunos de los lugares en los que se observa la concurrencia de la literatura tradicional y la obra poética de Carlos Pellicer. Por supuesto que resta un análisis puntual sobre dichas relaciones y otras que deriven de la observación minuciosa. Sin embargo es indudable que una parte significativa de la poética y el estilo pelliceriano se basa en los modelos y el discurso del Romancero, la Copla, el Refrán, el Trabalenguas y la Adivinanza. Como vimos, Pellicer recurre cumplidamente a la forma estrófica de los romances y las coplas, a la inserción de la voz del Refranero y el trabalenguas en sus versos, así como las

¹²⁰ I: 401-404.

disposiciones gramaticales de la Lipología. No obstante también pudimos comprobar la inclusión de procedimientos lingüísticos y retóricos pertenecientes a los géneros tradicionales en textos cuyas elaboraciones no se relacionan directamente con ellos. Es decir, no sólo asisten los nombres y las formas, también se extienden por toda la lírica de Pellicer las unidades características de estas elaboraciones. En consecuencia pienso que mis señalamientos no son gratuitos, de hecho son pertinentes al formular la conexión entre Carlos Pellicer y la literatura tradicional como una nueva perspectiva de examen para abordar al poeta.

VII. Conclusiones

En este pronto recorrido hecho por la crítica hacia la Obra pelliceriana se ha señalado que aspectos como la temática, el paisajismo y la biografía de Carlos Pellicer son tópicos abordados con acuciosidad y no es menester ocuparnos más de ellos. La supuesta pertenencia de Carlos Pellicer a los Contemporáneos todavía no se resuelve; sin embargo las señas y unidad de esta generación tampoco, así que por el momento toda observación al respecto será infructuosa. Por otro lado una de las labores urgentes es el rescate de la prosa y crítica iconográfica escrita por Carlos Pellicer. Sobre el asunto Vicente Quirarte ha invitado a que se coediten los textos prosísticos depositados en el acervo de la Biblioteca Nacional (Frías, 2006), de igual forma Raquel Tibol se ha pronunciado por rescatar las reseñas pictóricas de Carlos Pellicer. En lo que corresponde a sus poemas sólo los <Esquemas para una oda tropical> han sido estudiados desde la ecdótica. Dos Tesis universitarias han intentado llevar a cabo proyectos similares y proveer de soporte electrónico al <Canto al Usumacinta> y al poemario *Colores en el mar*. Considero que para un poeta que dejó la mayoría de sus manuscritos, un gran número de mecanuscritos y ediciones impresas corregidas de su puño; resulta inexplicable que no se le haya abordado a

partir de la crítica textual, o por lo menos concluido la digitalización de sus documentos. Inclusive podemos suponer que el borrador del poema dramático *Cuauhtémoc* tiene antecedentes o escritos similares que aún no localizamos o se encuentran trasapelados; ésto supone otra área de investigación para la poesía de Carlos Pellicer.

Numerosos intentos comparativos se han suscitado a partir de la lectura de los versos del poeta. Ya mencionamos entre otros a Gorostiza, García Lorca y Nervo; sin embargo ninguno de estos trabajos ha profundizado en su estudio. Personalmente me atrae un examen entre Federico García Lorca y Carlos Pellicer, por ejemplo la poética de la muerte, el erotismo, la simbología, etc. Considero más provechosas las analogías entre los autores citados que las elaboradas para las vanguardias modernistas y creacionistas; acercamientos afanosamente trabajados durante las décadas de los sesenta y setenta y posteriormente comentados sólo como pequeñas marcas de estilo.

Las visiones de la poética en los estudios a la Obra de Carlos Pellicer han partido desde la religión, el indigenismo, la naturaleza o el amor al continente americano; las últimas en circunstancias de historia, grupo étnico-social y patria visual. Yo puedo afirmar que detrás de todas estas perspectivas hay un factor común: considerar que Pellicer se asume Poeta al padecer la necesidad humana de interpretar el mensaje de la Naturaleza, ya que en ella se manifiesta la divinidad, la Historia, el lenguaje, el amor y la condición humana. Creo que Pellicer nos ofrece siempre esa traducción del Universo en cada uno de sus poemas sin importar el tema desarrollado. En todos sus versos se leen las preocupaciones del Hombre y éstas sólo pueden expresarse mediante el fenómeno de la Poesía. No es siquiera el mundo de las palabras el que nos trae el mensaje. Pellicer está convencido de que la Poesía es un punto intermedio que concilia La Creación. Por supuesto que esta actitud tiene una veta indígena: la de considerarse elemento constituyente de la

naturaleza y no su máximo eslabón. De tal forma podemos observar que el poeta rebasa el «palabrerío con tes y eles» para hacer de la cosmogonía prehispánica un elemento indiscutible de su poética. Esta unión entre Poeta–Hombre–Naturaleza la han comentado los vastos estudios acerca de la religión y religiosidad pelliceriana mediante la discusión entre la consubstancialidad y transubstancialidad. Las ideas de Carlos Pellicer sobre la afirmación del poeta como centro moderador de alguna manera nos dan más elementos para sugerir que el punto común entre Universo y Hombre tiene su raíz en la Palabra posteriormente convertida en Poesía.

Por otro lado el mote de «poeta de América» queda justificado mediante las ideas que Esther Teitelbaum recoge en su Tesis y con el activismo social propuesto en los textos de Pabón y Mansour. Yo además noto que existe un tono cívico en muchos de sus poemas dedicados a figuras históricas continentales. Me parece que este es el ámbito en el que se desenvuelven las ideas de García Ruíz cuando comenta el provecho de la literatura de Pellicer para la educación. Pellicer no habla de México como tal sino de América como la tierra de nuestras repúblicas. Pellicer enseña entonces a amar a América porque en ella México tiene sentido y su existencia es necesaria.

Estadísticamente podemos asegurar que *Hora de junio* y “Esquemas para una oda tropical” son los versos con mayor fama entre los investigadores. Por el contrario el examen de la poesía temprana y títulos inéditos aún esperan un acercamiento serio y acucioso. De igual manera es forzoso decir que la crítica literaria gay aún no tiene gran presencia en los estudios pellicerianos.

Finalmente pongo sobre la mesa la vinculación entre la poesía de Pellicer y la música como una problemática no acometida escrupulosamente. Me refiero no sólo al verso melódico o la innegable rítmica de su palabra, también a la función de la música en su

poética, las versiones musicales de algunos de sus textos e inclusive las cualidades escénicas y orales de los “Esquemas para una oda tropical” u otros. Así mismo planteo la convergencia de la literatura tradicional y su lírica como una nueva ruta a la comprensión de su Obra. Me parece que ambas empresas inclusive darán luz sobre gran parte de la literatura y el arte mexicano del siglo XX.

A manera de colofón quiero mencionar que no se han logrado las publicaciones de todas las Jornadas Pellicerianas, los homenajes así como los encuentros poéticos. Con los materiales de estos eventos se podría iniciar una publicación digital –tal vez de manera permanente en la red– dirigida hacia la edición de una bibliografía crítica que contribuya a la formación de una nueva etapa en la investigación literaria sobre la Obra de Carlos Pellicer. Creo que la investigación actual ha abordado muchos pendientes, no obstante se presentan nuevas tareas cuya resolución se vería favorecida por el antecedente de aproximadamente cincuenta años de labor académica y casi cien publicaciones de la pluma de nuestro poeta.

Capítulo 2

El Refrán como género textual

I. Introducción

Podemos afirmar que La Teoría Literaria es un cúmulo de muchas teorías literarias. Cada una de ellas parte de exámenes y observaciones minuciosas a cierto tipo de textos, luego este estudio origina constantes y generalidades convertidos en postulados y categorías teóricas; de esta manera es que obtenemos un modelo de análisis cuya nueva aplicación resultará más o menos pertinente en la medida que otros ‘pacientes textuales’ ostenten características similares a las que exhibieron las literaturas iniciales. En el mismo caso se encuentra la Paremiología. Ésta se inscribe en la Teoría Literaria toda vez que se acerca específicamente a un género de textos, así mediante las resoluciones de su examen podrá abordar otros corpus siempre y cuando ellos observen algunas particularidades parémicas y de lapidariadad. De tal forma en el presente capítulo el lector podrá acompañarnos en una revisión general sobre la naturaleza teórica de la Paremiología a partir de las ideas de Herón Pérez Martínez. Esbozaré un recorrido por las características del Refranero mexicano, posteriormente anotaré varios elementos que serán útiles para construir una definición de Refrán, la cual se aplicará para revelar los fenómenos de discursividad que ocurren en la poesía de Carlos Pellicer, especialmente en su Refranero. Dicha puntualización inicia con la exposición del carácter lapidario de la Paremia y continúa hacia una revisión de su nomenclatura, aspectos formales, sintácticos, y argumentativos. Así mismo daré una explicación para el sentido paremiológico de los refranes como atributo exclusivo. A todas mis reflexiones agrego la mayor cantidad de ejemplos posibles con el fin de que el lector comparta o disienta de mis consideraciones. Los refranes que cito provienen de quatro lugares y a su vez todos ellos de la lengua viva:

mi memoria, mis amigos, las palabras de mi sacrosantísima jefecita y del libro *Los refranes del hablar mexicano en el siglo XX*; éste como la recopilación más completa de la Paremiología mexicana en tanto que acopia textos y variantes e inicia con un estudio muy cumplido sobre el asunto.

Para concluir el introito quiero reiterar que esta sección no es un análisis acabado de la Paremiología, se trata sólo de una serie de explicaciones necesarias para justificar y estudiar la presencia de textos paremiológicos en la poesía de Carlos Pellicer. Como ya se mencionó, el proceso de tradicionalización es una constante en la elaboración de la lírica pelliceriana; en toda la Obra de nuestro poeta asiste la recreación y adaptación de géneros y tópicos literarios anteriores al suyo. En este sentido comprender la presencia del Refranero en la poesía de Carlos Pellicer no es el único acercamiento posible, es apenas la puerta que accede a toda su producción de índole tradicional.

II. Los textos lapidarios

En la lengua existe una serie de expresiones o enunciados que dada su estructura gramatical, su tamaño y características discursivas resultan ser sentenciosas o enjuiciantes; es decir que sancionan una acción. Éstas a lo largo de la historia han recibido varios nombres y usos, así tenemos proverbios, máximas, aforismos, adagios, sentencias, apotegmas, frases célebres, declaraciones, consejos, mandatos, exhortaciones, expresiones paremiológicas y refranes. En conjunto a todas ellas se les ha llamado textos lapidarios, nombre que en un primer momento deriva de las inscripciones epigráficas hechas en piedra y que ahora trasladamos al discurso sentencioso como “una manera de hablar breve, concisa, pesada, preñada de sentido, tajante, capaz de zanjar por sí misma cualquier discusión y, por tanto, lacónica” (Pérez, 1996: 55). Es decir que los nombres enlistados

corresponden a enunciados cuyo discurso es sentencioso y por lo tanto encajan en el ámbito de la lapidariedad.

Un ejemplo donde se ilustra la descripción anterior está en el proverbio «Lo que no quieres que se haga a ti, no lo hagas a los demás» pues se trata de una oración breve, concisa en su mensaje, directa en su prescripción; la cual por su naturaleza permite tenerla como una expresión completa de significado, cerrada; apta para utilizarse en cuanto una situación discursiva lo amerite y lo permita. De tal manera su enunciación será lapidaria por el peso de su declarativa y la forma en que culmina la ocasión en la que se inserte¹²¹. Por su parte la Máxima, como la de Jean Jacques Rousseau «Siempre es más valioso tener el respeto que la admiración de las personas», observa las mismas características que para el proverbio he apuntado en cuanto a su extensión, significado y discursividad¹²². Este tipo de textos es común en el periodo de La Ilustración, igual que las moralejas donde se colige el máximo virtuoso de una ocasión. Varias de estas moralejas se presentan como el remate didáctico de una fábula, por ejemplo esta de Samaniego

FÁBULA XII
“EL LEÓN Y EL RATÓN”

Estaba un Ratoncillo aprisionado
En las garras de un león; el desdichado
En la tal ratonera no fue preso
Por ladrón de tocino ni queso,
Sino porque con otros molestaba
Al león, que en su retiro descansaba.

¹²¹ Herón Pérez define al proverbio como un «dicho de índole y origen cultos» (Pérez, 1994: 55). Son palabras de un autor reconocido como figura de sabiduría y cuyo enunciado pasó por la razón individual antes de ser expresado. Regularmente el ámbito en el que se desenvuelven estos textos corresponde al de la cultura letrada y se recurre a él como cita de autoridad, no obstante puede también ser escuchado en la voz. El proverbio utilizado como ilustración corresponde a Confucio según el registro que hace Elisabetta Corsi (Corsi, 2001: 20).

¹²² La máxima, como texto lapidario, se define como «una frase breve, obvia e incontestable, de índole moral» (Pérez, 1994: 57). Más adelante veremos que Aristóteles utiliza la palabra «máxima» para la conclusión extraída de una operación entimemática sobre silogismos dados; proceso que no necesariamente observan los textos luministas.

Pide perdón, llorando su insolencia;
Al oír implorar la Real Clemencia,
Responde el Rey en majestuoso tono:
No dijera más Tito: “Te perdono.”
Poco después cazando el león tropieza
En una red oculta en la maleza:
Quiere salir, mas queda prisionero;
Atronando la selva ruge fiero.
El libre ratoncillo, que lo siente,
Corriendo llega: roe diligente
Los nudos de la red de tal manera,
Que al fin rompió los grillos de la fiera.

Conviene al poderoso
Para los infelices ser piadoso;
Tal vez se pueda ver necesitado
Del auxilio de aquel más desdichado.¹²³

Es de nuestro interés retomar sólo la última cuarteta, constituida por una oración concisa, sentenciosa y que termina la presentación de un escenario problemático mediante una enseñanza moral. Cualquier hablante que se encuentre en una situación comunicativa similar a la de la fábula y cuyo término exija la enseñanza de la moraleja, seguro no recitará todos los versos, sólo recordará la cuarteta final y la adecuará a la interlocución. En este sentido es que podemos hablar también de concisión por parte del enunciante en el contexto de la fábula pues deja de lado toda la información que no es necesaria para que la expresión final sea concreta, con un solo significado y determinante en la conclusión del discurso. El carácter incontrovertible de la máxima o moraleja está determinado por el poco espacio discursivo que da para la interpretación el mismo que texto que la motiva. En el caso de Rousseau sus palabras contienen un máximo virtuoso sobre lo que deberíamos obtener de las personas, en lo dicho no hay resquicio alguno donde se enuncie más. Dado el material lingüístico con el que está elaborada, así como su disposición gramatical, esa oración es imposible considerarla connotativa dentro del marco en el que se presente; su sentido es

¹²³ (Samaniego, 2001: 121).

franco y referencial, por lo tanto, como menciona Pérez Martínez, irrefutable. Este mismo comportamiento lo podemos observar en la cuarteta final de la fábula de Samaniego: los versos del cuerpo determinan el contexto de lectura de la última estrofa y dentro de dicho ámbito sus argumentos resultan inequívocos.

No es la intención de este apartado hacer una definición exhaustiva de cada uno de los textos lapidarios, por ello adelante sólo anotaré cuatro de ellos, los cuales me parecen apropiados para complementar la explicación. Así, por lo que toca al aforismo, Herón Pérez Martínez comenta que este tipo de enunciado es

[...] exactamente lo mismo: ya el adagio, ya la “sentencia breve que se da como regla”, sin más. [Actualmente] se suele llamar aforismo a la frase sentenciosa de índole doctrinal que presenta capsularmente un principio doctrinal, una ley, una regla y, en general, una institución proveniente de alguna ciencia o disciplina. (Pérez, 1996: 192)

Entre muchos aforismos podemos mencionar «No confunda la amistad con el negocio». Esta ‘ley’ se aplica –o debería aplicarse– tanto en relaciones comerciales entre dos personas como en la ética necesaria para administrar y licitar mayores recursos. Sinfín de ejemplos podrían venir aquí sobre todo si pensamos en expresiones de oficios en las que el aforismo se cumple invariablemente, es decir ‘de cajón’ por el peso de su dictado: «Músico pagado toca mal son», «Lo que natura non da, Salamanca non presta», «La diferencia entre Dios y los médicos es que Dios no se siente médico»; etc.

Para el apotegma podemos decir que la oración hace las veces de «frase breve sentenciosa formulada por algún personaje célebre [...]. Los apotegmas, pues, vienen siendo las llamadas frases célebres» (Pérez, 1996: 193). Algunos ejemplos son estos: «Todo se lo debo a mi manager y a la Virgencita de Guadalupe», «Si tuviera parque no estaría usted aquí», «La tierra es de quien la trabaja», «Si lo tuyo es el rocanrol, pues dale duro y que te

bendiga Dios» o «Si ladran los perros, Sancho, es señal de que vamos andando», que no es de quien dicen porque no está donde dicen pero no cabe duda que es una cita muy célebre.

Creo que el ejemplo más claro de mandato y exhortación lo podemos encontrar en el *Código de Hammurabi*, primer texto de condiciones legales que conoce la cultura occidental. Enunciados como

[129] Si la mujer de un señor es sorprendida acostada con otro hombre, los ligarán uno a otro y los arrojarán al agua. Si el marido de la mujer desea perdonar a su mujer, entonces el rey puede a su vez perdonar a su súbdito. (Thema, 2002: 80)

tenían la función de advertir al Pueblo Acadio para que observara ciertas conductas so pena de recibir un castigo a voluntad del rey Hammurabi.

Por su parte la expresión paremiológica –ubicada en la frontera del Refranero pero que no pertenece a él– se distingue por formarse «en torno a un verbo en forma no personal, ya introducidos por expresiones del tipo *estar como*, *ser como* o, simplemente *como*» (Pérez, 1996: 195). Este tipo de textos funcionan a partir del símil por ello su aplicación es restringida si los comparamos con los enunciados universalizantes representados en el Refrán. Continúa Pérez Martínez

Se trata, por tanto, de frases proverbiales que por ser gramaticalmente incompletas carecen de autonomía sintáctica y tienen necesidad de depender del contexto textual para que tengan un sentido pleno. (Pérez, 1996: 195)

Además de expresiones paremiológicas que inician con las fórmulas mencionadas, por ejemplo: «Estar como la corcholata: en el suelo o pegada a la botella», «Ser como el chile verde: picante pero sabroso» o «Como perro de carnicería»; podemos encontrar algunas voces más con sujeto el que: «El que mucho se despide pocas ganas tiene de irse» o «El que la pide la canta y el que se ríe se lleva». Observemos que las expresiones anotadas sólo pueden aparecer en el marco de un adiós o en el de un evento musical, en ninguno otro.

Concluye esta relación y aún no he hablado sobre el Refrán, la razón es que al ser este tipo de texto el asunto central del capítulo quiero tratarlo con detenimiento. No obstante hasta ahora podemos retomar que en la lengua existen expresiones y enunciados que por su estructura gramatical, su tamaño y características discursivas se han llamado ‘lapidarios’; toda vez que su carácter sentencioso, a veces didáctico y en resumen conciso, les otorga un peso superlativo en el ámbito en el que aparecen. El Refrán pertenece a esta serie de textos. En los siguientes apartados abordaré cuál es su naturaleza particular con el fin de clarificar los fundamentos teóricos que utilizaré en mi análisis del Refranero de Carlos Pellicer.

III. El Refrán

El Refrán, como género perteneciente a lo lapidario comparte características con los textos restantes que conforman este conjunto, entre ellas: la concisión, la brevedad y la capacidad de sancionar una discusión. Sin embargo, el Refranero posee marcas particulares que lo tipifican como un corpus singular dentro de la lapidariedad: son textos «endurecidos por el uso», andan de «boca en boca», sintetizan en su cuerpo situaciones generales que expresan de manera particular, de ahí que muchas veces sirvan como expresiones de sabiduría; a partir de su significado son capaces de insertarse en el campo semántico de un discurso y funcionar dentro de él. Por lo que toca a la morfología son textos binarios de periodos contrastivos, además de estar estructurados en hemistiquios de los cuales uno de ellos de alguna manera subordina al otro.

No obstante, aún no tenemos una idea clara y completa del Refrán como género textual. Por tal motivo en las líneas siguientes me ocuparé particularmente de los detalles del Refranero con el objetivo de construir una definición. Para llevar a cabo esa tarea he recurrido a las ideas del paremiólogo Herón Pérez Martínez, investigador abocado

completamente a trabajar el Refranero mexicano desde la recopilación, ordenamiento y análisis de un extenso corpus. Me parece adecuado exponer los conceptos derivados del examen hecho exclusivamente a la Paremiología mexicana pues, dado que la intención preponderante de esta tesis es explicar la presencia y funcionamiento del Refranero de Carlos Pellicer, la convergencia lingüística entre los refranes nacionales y la lírica pelliceriana será de utilidad al momento de realizar el análisis¹²⁴.

III. I Definición

Herón Pérez Martínez ha ofrecido por lo menos en tres ocasiones una definición de Refrán. Hacia 1994, en *Refrán viejo nunca miente* el autor postula

Los refranes son expresiones sentenciosas, concisas, agudas, endurecidas por el uso, breves e incisivas por lo bien acuñadas, que encapsulan situaciones, andan de boca en boca, funcionan como pequeñas dosis de saber, son aprendidas juntamente con la lengua y tienen la virtud de saltar espontáneamente en cuanto una de esas situaciones encapsuladas se presenta. (Pérez, 1994: 29)

A lo dicho sobre el Refrán como texto lapidario, el párrafo de Pérez suma el señalamiento de la «cápsula situacional», transmisión y el contenido sapiencial del Refrán. Es cierto que la cualidad de consejo se presenta en muchos de las oraciones llamadas refranes, sin embargo tal característica no es condicionante para su aparición, pues según la taxonomía del Refranero podemos encontrar varios tipos de enunciados

Un refrán es una enseñanza encapsulada con el fin de poder ser retenida en la memoria: forma parte, en efecto, del tipo de expresiones que deben ser retenidas en la memoria como las fórmulas rituales, las del mundo de la

¹²⁴ Paremiología es el nombre que recibe el estudio de los textos paremiológicos, dentro de los cuales está el Refrán; podemos afirmar que la Paremiología es la rama lingüística que se ocupa del Refrán como género textual. Herón Pérez Martínez menciona que el carácter paremiológico de un texto “es adquirido por la capacidad que estas expresiones tienen de transcontextualizarse: no se ligan a la circunstancia banal y transitoria que los produce sino que, mediante una referencia semántica, cargan con ella y la adaptan a otros entornos” (Pérez, 1988: 161). En el sentido que hasta ahora se ha revisado el Refrán como texto de «inserción» y no individual valen las consideraciones sobre la transcontextualización a partir del acarreo de su «referencia semántica» y la capacidad que ésta le provee para adaptarse a otros contextos que de facto parecerían ajenos.

enseñanza o las que vienen del ámbito de la conducta. Aun en los casos en que el refrán parece ser sólo sonido estupendo, tan querido por el barroco tanto mexicano como hispánico, esas expresiones sonoras “ayunas de fondo doctrinal”, como diría Martínez Kleiser, funcionan discursivamente de la misma manera que un “refrán tradicional”. Así nacen los refranes exclamativos tan frecuentes en ciertos refraneros como el mexicano. (Pérez, 1994: 50-51)

Ya en el año 2000, en *Los refranes del hablar mexicano en el siglo XX*, Herón Pérez destaca del género los elementos de colocación discursiva y la concisión del significado

“Refranes” llamamos aquí al género de los textos sentenciosos que se insertan en el discurso para argumentar en él y que son definibles, formalmente, como expresiones aforísticas, concisas, agudas, endurecidas por el uso, breves e incisivas, de buen arte por lo bien acuñadas; semánticamente, como cápsulas situacionales y pequeñas dosis de saber. (Pérez, 2000: 20)

Finalmente en *Refranero mexicano*, del 2005, se aporta la definición más completa pues en ella se toca, además de los aspectos anteriores, la forma y la estructura gramatical

Se trata, en general de textos de alguna manera bimembres cuyo primer miembro, cuando no es una frase circunstancial, suele estar constituido por una proposición universalizante. En otros casos se trata o bien de enunciados apodícticos, o bien de frases dotadas de tal nivel de sentencialidad que asumen una enunciación pseudoapodíctica. Muchos de los refranes más tradicionales del acervo que compone *Refranero mexicano* están estructurados en forma de dos hemistiquios, de alguna manera rimados. [...] Consideramos como refranes los textos sentenciosos definibles, formalmente, como expresiones aforísticas, concisas, agudas, endurecidas por el uso, breves e incisivas, de buen arte por lo bien acuñadas. Los textos que llamamos “refranes”, además funcionan semánticamente como cápsulas situacionales y pequeñas dosis de saber. Su rasgo cultural más importante, en cambio, los distingue por andar de boca en boca, ser transmitidos generacionalmente y aprendidos juntamente con la lengua. Desde el punto de vista de su estructura representativa y de su capacidad lingüística, los refranes son compuestos emblemáticos que hacen las veces del lema en un emblema cultural cuya figura está constituida por una constelación de situaciones en que cada uno de ellos es capaz de brotar de manera espontánea en cuanto alguna de esas situaciones se presenta. Por su índole emblemática, los refranes propiamente dichos son susceptibles de decir más de lo que enuncian. El rasgo distintivo más importante de los refranes, empero, es el discursivo y se refiere a la ya referida función entimemática que el habla de una cultura les asigna en el argumentar cotidiano. (Pérez, 2005: 11-13)

Me parece de provecho recuperar las nuevas palabras que asisten la definición de Refrán. Según lo afirma Herón Pérez, el Refrán anda «de boca en boca». La lectura de esa expresión indica que los refranes se transmiten de manera oral, afirmación que es cierta la mayoría de las ocasiones; no obstante el enunciado del investigador debe entenderse en el sentido pidaliano de lo tradicional, es decir la transmisión mediante la reelaboración y la adecuación¹²⁵. De tal manera que el Refrán ande de boca en boca quiere decir que cada uno de los transmisores, independientemente si es vocal o caligráfico, como lo apunta Mercedes Díaz Roig, lo recrea y lo adecua a sus necesidades discursivas. Toda vez que el Refrán se inserta como una «cápsula situacional», el texto debe adaptarse a dicha situación para que su funcionamiento sea pertinente en el contexto¹²⁶.

Lo anterior nos da pie para explicar la colocación discursiva del Refrán. Herón Pérez comenta que el rasgo que distingue mayormente al Refrán es la «función entimemática que el habla de una cultura les asigna en el argumentar cotidiano». Así, lo que cada Refrán propone sólo puede lograrse en el marco de un contexto lingüístico dado; es decir, su aparición parte de inferencias entimemáticas. El concepto de entimema ya está en Aristóteles; en *Retórica* se lee que el entimema es «un silogismo que se compone de los enunciados dichos» (Aristóteles, 1990: 196); y como anota Quintín Racionero en la edición

¹²⁵ Me remito a lo escrito por Ramón Menéndez Pidal “[La literatura popular es aquella que] recibida por el público como moda reciente; se difunde con poca densidad, sin lograr gran extensión en las últimas capas sociales ni en los remotos centros rurales. Entonces la repetición de este canto en boca del público es bastante fiel; las variantes son escasas, porque el que entona aquella canción tiene conciencia de que es invención reciente, y como novedad hay que aprenderla y repetirla; si alguien se aparta del texto divulgado, se expone a ser corregido en su mal recuerdo. [Mientras que lo tradicional] asimilado por el pueblo, mirado como patrimonio cultural de todos, cada uno se siente dueño de él por herencia, lo repite como suyo, con autoridad de coautor; al repetirlo lo ajusta y amolda espontáneamente a su más natural manera de expresión, y así, al propagarse en el canto de todos, se han ido fijando en el texto de la canción algunas modificaciones, hondas unas, menudas otras, decisivas todas para ir la acomodando a la índole más connatural del pueblo entero.” (Menéndez Pidal, 1908: 44-45)

¹²⁶ Díaz Roig, al acotar las afirmaciones de Menéndez Pidal comenta que “Esta transmisión se hace, por lo general, oralmente; sin embargo, puede intervenir la palabra escrita (y esto sucede sobre todo en las manifestaciones folklóricas que tienen que ver básicamente con la literatura)”. (Díaz, 1976: 2)

de la obra «habría que hablar de silogismos encubiertos o disfrazados, más bien que de silogismos incompletos» (Aristóteles, 1990: 417). Esto quiere decir que el razonamiento concluye mediante la utilización de una premisa cuyo peso es suficiente para inferir el resultado incluso sin la asistencia cabal de las premisas restantes, pero no por la ausencia de éstas. Lo anterior es posible ya que el entimema como silogismo aborda asuntos universales y «resulta así que las conclusiones y principios de los entimemas, si se prescinde del propio silogismo, son, sobre poco o más o menos, máximas» (Aristóteles, 1990: 409-410). Así las conclusiones obtenidas mediante un silogismo entimemático suelen llamarse máximas, o sea

Una aseveración, pero no, ciertamente, de cosas particulares, como, por ejemplo, de qué naturaleza es Ifícrates, sino en sentido universal; y tampoco de todas las cosas, como, por ejemplo, que la recta es contraria a la curva, sino de aquellas que se refieren a acciones y son susceptibles de elección o rechazo en orden a la acción. (Aristóteles, 1990: 409)

El ejemplo que Aristóteles extrae de *Medea* no puede ser más claro; así el siguiente enunciado es una máxima pues deriva de las premisas de un silogismo «Nunca debe, aquél que por naturaleza es un hombre sensato, instruir a sus hijos excesivamente en la sabiduría», y si se le agregan las premisas integramos un entimema «Pues además de la indolencia que entonces les achacan, cosechan envidia hostil de los ciudadanos; nunca debe, aquél que por naturaleza es un hombre sensato, instruir a sus hijos excesivamente en la sabiduría» (Aristóteles, 1990: 410). Por otra parte la utilización de las máximas no es siempre eficaz si se hace en cualquier momento o por cualquier persona pues

El uso de las máximas se ajusta a la edad de los ancianos y también, por otra parte, a aquellos temas de los que el que habla tiene experiencia [...] Conviene asimismo usar las máximas más divulgadas y comunes —si vienen al caso—, porque, al ser comunes, como todos están de acuerdo con ellas, parecen rectamente traídas [...] Además, algunos refranes son también máximas, como aquél de «El vecino ático, vecino incansable» (Aristóteles, 1990: 413-414)

En los casos que Aristóteles menciona «la edad de los ancianos» y la «experiencia», se apela a la sabiduría que tiene el que utiliza la máxima, es decir que su enunciado proviene de situaciones ya experimentadas llevadas a una sola oración; en este sentido es que podemos relacionar las ideas aristotélicas con las «pequeñas dosis de saber» que menciona Herón Pérez Martínez¹²⁷.

Todo lo dicho sobre el entimema llevado al estudio del Refrán descansa en una característica fundamental del género: son textos pertinentes dentro de la situación discursiva en la que se insertan y ya dentro de ella resulta ser un texto ‘parásito’, en otras palabras el Refrán no funciona de manera aislada sino en el marco de un contexto; así lo afirma Pérez

Sin importar su forma, la relación del refrán tanto con su contexto textual como con su entorno situacional es como de una sentencia infinita con un texto finito: el discurso o entorno siempre viene siendo un caso particular de la ley o principio enunciado por el refrán. (Pérez, 1996: 74-75)

De ahí que podamos agregar que el Refrán, al ser un enunciado de características lapidarias por estar endurecido y acudir de manera sentenciosa a las situaciones que lo exigen, también puede ofrecer rasgos gnomemáticos por su precisión al acudir al discurso adecuado. Asimismo la enunciación del Refrán parte de mecanismos entimemáticos ya que su presencia posibilita que dos agentes lingüísticos establezcan contacto al compartir el mismo campo semántico en el que se desenvuelve la interlocución. No obstante todo lo

¹²⁷ Roland Barthes comenta en su *Análisis estructural del relato* que una de las tareas pendientes de la lingüística del discurso es precisamente la distinción de estos discursos, entre los que propone un «discurso entimemático», es decir intelectual (Barthes, 1970: 13). El crítico se refiere a las inferencias que se pueden realizar dentro de un discurso dado a partir de premisas que no conducen obligadamente a una conclusión explícita; en este sentido el postulado de Aristóteles se recupera toda vez que de él tomamos la idea de entimema como un “silogismo encubierto”. Por otra parte Bajtín estudia las oraciones anteriores a la enunciación que permiten completar el significado de una expresión pues propone que cualquier nueva palabra que aparezca en el discurso funciona al insertarse en una «situación extraverbal». Quiero decir que el sentido armado por las unidades anteriores le restituye todo su significado al enunciado posterior. A su vez la elección de oraciones acordes a dicha situación va acompañada de una cierta entonación la cual permite que nuevas expresiones encajen en el discurso. Envío al lector a “El problema de los géneros discursivos” (Bajtín, 1992: 248-293).

dicho hasta el momento no es suficiente, pues un estudio profundo del Refrán debe considerar además que el género intercambia su ámbito de significado gracias a la mencionada naturaleza gnomemática, así como a su capacidad de enunciar y traer a su discurso más de lo que su material lingüístico exhibe por medio de la inferencia entimemática, la cual hace posible la vinculación de dos universos de sentido y argumentos compartidos ya en un par de sujetos, grupos sociales o cualquier agente emisor frente a otro receptor. Se entiende entonces que la naturaleza entimemática del Refrán permite la elisión de frases introductorias o comparativas para contextualizar un texto en una situación cualquiera. La aparición de un refrán permite sentenciar un evento con el que dos individuos están de familiarizados y cuyo sentido comparten e infieren.

Quiero explicar lo anterior con un ejemplo del mismo Carlos Pellicer, caso particular que analizaré a profundidad en el capítulo correspondiente pero que en este momento es ilustrativo. En el poema “Estudio”, el dedicado a Carlos Chávez, podemos leer un refrán conocido: «Es más el ruido que las nueces»

ESTUDIO

La sandía pintada de prisa
contaba siempre
los escandalosos amaneceres
de mi señora
la aurora.
Las piñas saludaban el medio día.
Y la sed de grito amarillo
se endulzaba en doradas melodías.
Las uvas eran gotas enormes
de una tinta esencial,
y en la penumbra de los vinos bíblicos
crecía suavemente su tacto de cristal.
¡Estamos tan contentas de ser así!
Dijeron las peras frías y cinceladas.
Las manzanas oyeron estrofas persas
cuando vieron llegar las granadas.
Los que usamos ropa interior de seda...

dijo una soberbia guanábana.
Pareció de repente que los muebles crujían...
Pero ¡si es más el ruido que las nueces!
Dijeron los silenciosos chicozapotes
llenos de cosas de mujeres.
Salían
de sus eses redondas las naranjas.
Desde un cuchillo de obsidiana
reía el sol la escena de las frutas.
Y la ventana abierta hacía entrar la montaña
con los pequeños viajes de sus rutas.¹²⁸

El refrán está inserto en un escenario donde hay una pomposa lista de virtudes frutales; esta relación la escuchan los chicozapotes, de tal manera la situación comunicativa o interlocución se establece entre las frutas dulces y los negros chicozapotes. Ambos actores han creado un ámbito lingüístico donde las oraciones vertidas apuntan todas hacia la vanidad exacerbada, este ambiente expuesto da pie a que el interlocutor elija libremente un enunciado que en extensión, forma y significado se adecue al contexto discursivo; en tal caso los chicozapotes consideran que las vanaglorias no corresponden a lo que realmente se observa, de ahí que consideren «Es más el ruido que las nueces». Por lo que toca a la función entimemática debemos resolverla asumiéndonos no como un tercer elemento externo a la interlocución sino como uno de los actores, digamos las frutas. Si nosotros recitamos nuestras virtudes y los chicozapotes nos responden el diálogo con «Es más el ruido que las nueces» necesitamos interpretar el significado de esa oración mediante una operación entimemática donde colegimos que de manera ‘encubierta’ se ha llegado a una conclusión, en este caso valorativa de nuestro discurso. Así se demuestra que el refrán trae significado propio pero ya dentro del espacio discursivo en el que se presenta funciona ‘parásitamente’ y se adecua a él; es decir, el refrán trae sus herramientas para trabajar pero ya instalado en la labor resuelve lo que en ese momento es menester.

¹²⁸ I: 165-166.

La explicación anterior nos permite afirmar que el refrán «Es más el ruido que las nueces» sintetiza metafóricamente una situación que es análoga a la que presenta el poema; inclusive el 'hilo temático' de lo comestible se respeta en el enunciado. Asimismo el significado que acarrea nuestro refrán le permite insertarse en la composición de Pellicer. Sin embargo este mismo texto, ligeramente adecuado en su material lingüístico, aunque con el mismo sentido, se puede ubicar en cualquier otro ámbito discursivo, por ejemplo en el de esta nota informativa

Suspensión provisional a Vips no es revés a ley antitabaco, confirman.

Para el Gobierno del Distrito Federal y la Asamblea Legislativa, la suspensión provisional de amparo que otorgó el juzgado quinto de distrito a Operadora Vips, “no significa ningún revés” para la ley ni es para que las grandes empresas tabacaleras estén “cantando victoria”, pues esa primera resolución “es más ruido que nueces”. (Llanos, 2008)

En este caso debemos considerar como interlocutores al GDF y a la Asamblea Legislativa, frente al juzgado quinto de distrito. En el contexto creado la suspensión provisional de la ley antitabaco es una premisa que, aunada a la premisa prohibitiva del consumo de tabaco en lugares cerrados, permite un silogismo entimemático cuya conclusión «Es más ruido que nueces» debe ser interpretada por medio de los enunciados en voz del juzgado. En tal sentido es que podemos afirmar que nuestro refrán cumple una función entimemática pues su presencia conclusiva parte de un proceso encubierto; de igual forma su interpretación sólo será posible si retomamos las premisas que dan lugar al silogismo y extraemos de ellas el significado que da razón al refrán.

El Refrán es también un texto lapidario fortalecido porque sus largas travesías de adaptación han limado el material lingüístico innecesario o que, por su especificidad, se transforma a partir de cada uno de los nuevos accidentes de la lengua. Para comprobar este proceso un ejercicio ilustrativo es localizar cualquier cuento cuya génesis supuso criticar un

vicio y que a lo largo de su recorrido se redujo a lo que ahora tenemos como texto lapidario, muy probablemente refrán. Repito la pregunta ¿cuántas fábulas recordamos hoy sólo por su moraleja o máxima? Ahora pensemos un momento en el *Conde Lucanor*. Cada uno de los relatos se culmina con versos que simplifican el ejemplo del cuento. Caso notable es el “Exemplo IV” que interpone un refrán hecho para apuntalar su enseñanza

E quando don Johan falló este exiemplo, tóvolo por bueno e non quiso fazer viessos de nuebo, sinon que puso ñ una palabra que dizen las viejas en Castiella. E la palabra dize así:

*Quien bien se siede non se lieve.*¹²⁹

Trato de explicar que el contenido de un refrán ha dejado atrás todo el material innecesario y ahora se presenta de manera condensada. Don Juan Manuel no quiso derivar para su Ejemplo IV versos de síntesis sino se apoyó en unos anteriores; esto nos muestra que la experiencia contenida en su relato ya se conocía e inclusive se había escuchado de manera sucesiva hasta llegar a ser un refrán. Creo que en tal caso podemos observar dos trayectorias del refrán del *Conde Lucanor*: una que va de la amplitud del ejemplo a los versos finales; y otra que homologa el paralelismo entre lo didáctico de una narración frente a un texto curtido que recoge toda la sabiduría en un pareado. Más vestigios de adaptación para «Quien bien se siede non se lieve» se oyen en las distintas versiones registradas

El que está en pie que no se caiga
No dejes camino por vereda
Quien tenga buen asiento, no haga movimiento
No dejes lo bueno por lo hermoso ni lo cierto por dudoso
Quien bien está no se mude que aunque sude bien le irá

Independientemente de lo que se exponga más abajo sobre el ‘sentido paremiológico’ del Refrán, estos cinco textos, distintos lingüísticamente entre sí, plantean la misma negativa a una nueva situación que contradiga la actual: si estás sentado, no te pares; si estás parado,

¹²⁹ (Don Juan Manuel, 1993: 100)

no te caigas; si tienes lo óptimo, no lo dejes por lo peor; si ya lo conseguiste, no lo pierdas; si funciona, no lo cambies por algo bonito; si lo tienes seguro no vayas por lo fortuito; y finalmente no dejes lo que se pondrá bueno aunque te cueste aguantar.

Todo lo anterior corresponde a las características discursivas del Refrán, pero no hemos dicho palabra alguna sobre el funcionamiento que adquiere cada uno de los textos dentro del contexto en el que aparece. Para entender completamente los tipos de funciones posibles creo indispensable explicar los pormenores morfológicos del Refrán, toda vez que en ciertas ocasiones la apariencia del texto depende de la labor a desempeñar en el discurso. De tal manera sigue en nuestra exposición dos apartados que abordan respectivamente la forma y la estructura del Refrán.

III. II Formas determinadas del Refrán

Al ser el Refrán un género discursivo de inserción, portador de significado y parásito en su funcionamiento; la forma que adopta es decisiva para capitalizar dichas cualidades. De ahí que podamos advertir en el Refranero la existencia de ciertas disposiciones morfosintácticas tipificadas y características de este tipo de textos como expresiones paremiológicas, enunciados didácticos, parenéticos, constatativos, exhortativos o declarativos. El número de estas formas de organización agrupan las constantes funcionales, gramaticales o morfológicas que en Refranero existen, yo aquí traeré las más comunes y las que nos permitan tener una visión general de la Paremia a partir de su forma y composición gramatical.

La más extensa de estas estructuras es la que se construye en torno al verbo hay. Existen por lo menos dos tipos: Hay quien, «Hay quien mucho cacarea y no ha puesto nunca un huevo»; Hay que, «Hay que estirar los pies nomás hasta donde llegue la cobija»; por supuesto emparentados ambos con No hay que, «No hay que pandearse aunque llueva

de ladito»; y No hay quien, «No hay quien quiera la justicia para su casa». Reitero que estas son construcciones referidas al verbo, de esta manera Hay que bien puede ser Hay veces que, «Hay veces que un ocotito es culpa de que no haya lumbre»; o Hay quien también sea Hay quienes, Hay algunos, Hay muchos, Hay los que, etc., «Hay quienes mucho cacarean[...]», «Hay algunos que mucho cacarean[...]», «Hay muchos que cacarean[...]», «Hay los que mucho cacarean[...]», etc. La primera parte de estos refranes se conecta a la segunda mediante una de estas tres maneras: de forma copulativa, «Hay que dejar a los muertos en paz y a los vivos con sus ilusiones», «Hay que estar cerca del que paga y lejos del que manda»; en forma de adversación: «Hay tiempos de pedir limosna y otros de pedir caridad», «Hay gente que es bien mula y se cree caballito de hacienda»; o con unnexo causal: «Hay quien prende lumbre y luego no la sabe apagar», «Hay que comer del ala para luego comer de la pechuga».

Otro gran grupo de refranes son los que están motivados por el nombre en forma de sustantivo: «Chivo brincado, chivo pagado»; o adjetivo «Regalado pero aprovechado». Este sector puede subdividirse en Nombre + adjetivo, «Hermana saltada, hermana quedada»; y Nombre + verbo, «Recaudo hace cocina y no Catalina»; claro está que la inclusión de un artículo no modifica sustancialmente estas disposiciones, «Las cosas raras son las más caras» o «Lo prometido es deuda si el que promete se acuerda». Es frecuente que los refranes contruidos en torno al nombre aparezcan acomodados en nombre o adjetivo + que, «Madre que consiente engorda una serpiente», «Pelado que encumbra no deja de ser pelado»; o con artículo y un que inicial para reemplazar al sustantivo o al adjetivo, «La que quiere ser buena no se lo quita la vihuela», «Lo que de noche se hace de día se ve». No obstante todos ellos pertenecen aún a la taxonomía nominativa ya que la estructuración completa depende de leer un nombre al principio del refrán.

Los refranes que comienzan con un verbo constituyen otro gran apartado. Pueden ser en infinitivo, «Predicar en el desierto», «Bailar con la más fea»; de gerundio, «Pasando del tostón lo que venga es ganancia», «“Arando”, dijo el mosco sobre el buey»; en indicativo, «Buscas trabajo rogando a Dios no encontrarlo», «Te haces un castillo y lo tiras de un patín»; o de subjuntivo, «Brincos dieras y cómo te pusieras», «Quisieras que esas pulgas brincaran en tu petate».

Otra extensa división del Refranero es la de los textos adverbiales, tales como «Apenas oyen tronar y ya quieren calabacitas», «Aquí hasta el más chimuelo masca tuercas», «Bueno es raspar pero no acabarse los magueyes», «Después de cada misterio hay que echar un cuetito», «Donde las dan también las toman», «Mientras más botones más ojales», «Mucho hablar, mucho reír: locura van a sentir», «Nada tan caro como el capricho», «Ni modo de ir las a ver cuando las andan cuidando», «Usted nunca diga que no aunque se llene de hijos», «Nomás el que carga el cajón sabe lo que pesa el muerto», «Todavía ni pintas y ya te quieres manchar» y «Todo lo ajeno sabe más bueno». Sin embargo dentro de este subtipo de refrán destacan las construcciones dependientes del adverbio más, por ejemplo «Más vale Tianguistengo que Tianguistuve»; o de manera inversa, «Vale más el collar que la perra»; también en forma de adverbio + adjetivo, «Más claro ni el agua».

Nuestra clasificación no puede darse por concluida si no apuntamos la abundante lista de expresiones caracterizadas por su incipit, ya sea como, «Como la mamá del muerto: chille y chille para no dar café», «Como el meteorito: de cerro pero delicado»; de que, «De que Dios dice a fregar, del cielo caen escobetas», «De que los hay los hay, el problema es dar con ellos»; desde, «Desde lejos se conoce al pájaro que es calandria», «Desde que se inventaron los pretextos se acabaron los pendejos»; hasta, «Hasta para pedir limosna hace

falta capital», «Hasta el santo desconfía cuando la limosna es muy grande»; para, «Pa'l santo que es y los milagros que hace, con cualquier veladora», «Para todos hay como no arrebaten»; por, «Por el tufo se sabe del que duerme», «Por una te entra y por la otra te sale»; si, «Si alguien te dice burro no le hagas caso, pero si son más de dos entonces ve comprando los aparejos», «Si no te las dan es porque no las sabes pedir»; o/.../o, «O me entierran pronto o les apesto el pueblo», «O jugamos parejo o me llevo mi baraja». Igualmente podemos contar a los refranes interjectivos: textos que se valen de expresiones lingüísticas características de cada uno de los idiomas y cuya traducción muchas veces resulta imposible: «¿A quién le dan pan que lllore?», «¡Agua se me hace la boca de verlas tan coloradas!», «¡Ah qué rechinar de puertas, hasta parece carpintería!», «¡Atáscate ora que hay lodo!», «¡Ay qué buena está mi ahijada! ¿Para qué la habré bautizado?», «¡Cuánto me gusta lo negro aunque me espante el difunto!», «¡Échate ese trompo a la uña mientras yo te bailo el otro!», «¡Nomás no me echen tanto frijol porque me da trabajo rejuntarlos!»; y el de hedonismo recortado, «¡Qué bonito es lo bonito, lástima que sea pecado!»¹³⁰.

La clasificación enlistada corresponde a los criterios de la organización lingüística y gramatical. Esta taxonomía agrupa textos comunes y elabora categorías separadas que nos dan pie para observar la forma general de la Paremia, ésta, como veremos en la sección que continúa, es casi siempre dual. La utilidad de tener una visión global del Refranero abona a nuestra intención de definir el Refrán como género textual.

¹³⁰ La clasificación del Refranero mexicano a partir de las palabras utilizadas en los distintos tipos de refrán está claramente explicada en cada uno de los libros escritos por Herón Pérez Martínez. Envío al lector interesado a los títulos pero sobre todo a *El hablar lapidario: ensayo de paremiología mexicana*, 99-303.

III. III Forma dual del Refrán

El Refrán observa patrones formales y disposiciones internas casi invariables, una de ellas es la organización en unidades gemelas. Me remito a las siguientes líneas donde se hace un esbozo de la morfología del género

Se trata en general de textos de alguna manera bimembres cuyo primer miembro, cuando no es una frase circunstancial, suele estar constituido por una proposición universalizante [...] están estructurados en forma de dos hemistiquios, de alguna manera rimados. (Pérez, 2005: 11)

En efecto, la mayoría de los refranes son textos bimembres, muchos de ellos dispuestos en una estructura sencilla de sujeto y predicado. Observemos estos dos ejemplos

«Besos y arrumacos no hacen chiquillos pero allanan el camino»
S P

«Peor es chile y agua lejos» [El] chile es peor [si el] agua [está] lejos
S P

Hay otras de estas expresiones que observan una elaboración más compleja sin embargo bimembre

«A nadie le amarga un dulce aunque tenga otro en la boca»

A nadie le amarga un dulce Aunque [él] tenga otro en la boca
S P S P

«No me lo pagó pero qué caro se lo di»

[Él] no me lo pagó pero [yo] qué caro se lo di
S P S P

En el último par de ejemplos se leen textos, si bien bimembres, organizados en dos periodos; a esta configuración, en la Paremiología, se la define como ‘prótasis’ y ‘apódosis’

A nadie le amarga un dulce aunque tenga otro en la boca
prótasis *apódosis*

No me lo pagó pero qué caro se lo di
prótasis *apódosis*

La disposición en ‘prótasis’ y ‘apódosis’ no corresponde estrictamente al orden de aparición de los elementos sino, en líneas generales, a la labor propositiva que realiza la ‘prótasis’ y el trabajo conclusivo que recae en la ‘apódosis’; por ejemplo

No me lo pagó pero qué caro se lo di
prótasis *apódosis*

Se lo di caro porque sabía que no me lo iba a pagar
apódosis *prótasis*

demuestra que la función desempeñada por cada uno de los periodos es independiente del momento en el que aparecen. Asimismo en el refrán «A nadie le amarga un dulce aunque tenga otro en la boca» la oración «A nadie le amarga un dulce» propone o afirma una situación en la que a ‘alguien’ no le ocurre ‘algo’; la conclusión «aunque tenga otro en la boca» determina el marco de la experiencia actual mediante el adverbio ‘aunque’ y el verbo ‘tener’

a ‘alguien’ no le ocurre ‘algo’ ‘aunque’ experimente el ‘verbo’
prótasis *apódosis*

Para el caso de «No me lo pagó pero qué caro se lo di» tenemos casi la misma disposición: a ‘mí’ no me ocurrió ‘algo’ ‘pero’ yo hice ‘otro’

a ‘mí’ no me hizo ‘algo’ ‘pero’ yo ‘verbo’ otro
prótasis *apódosis*

Los ejemplos citados nos sirven para señalar que en general los refranes se disponen de manera dual gramaticalmente; a pesar de ello esta composición bipartita no sólo se encuentra en la estructura externa de los refranes. Como en la mayoría de las construcciones literarias cuya transmisión es nemotécnica un armazón binario permite la existencia de su discurso amen del formulismo que posibilita su memorización,

modificación y retransmisión. Si ahora observamos en conjunto nuestro pequeño corpus de cuatro refranes: «Besos y arrumacos no hacen chiquillos pero allanan el camino», «Peor es chile y agua lejos», «A nadie le amarga un dulce aunque tenga otro en la boca» y «No me lo pagó pero qué caro se lo di»; ya podemos encontrar en ellos las dualidades superficiales que hasta ahora he mencionado. No obstante existen otros niveles donde se manifiestan las posibles particiones señaladas. Primeramente está el claro juego de oposiciones negativo-positivo o positivo-negativo correspondientes a la disposición prótasis y apódosis: no hacen pero sí allanan, es malo pero podría ser peor, aunque tengo y me gusta no estaría mal otro igual, no lo hizo pero yo sí. Inclusive podríamos hilar más fino y reconocer en cada uno de los refranes microestructuras duales ya sean contrastivas o de gradación. Explicar las características recién enunciadas es el propósito del siguiente apartado.

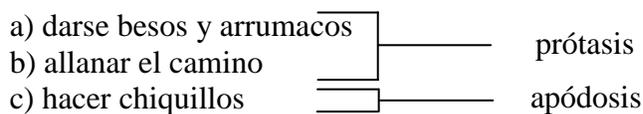
III. IV Estructura del Refrán

El Refrán como género textual posee una estructura común que le permite, digámoslo así, tener un estilo propio que lo distingue de los demás textos lapidarios. Este armazón también es simétrico y contribuye a que las palabras vertidas en él se organicen de manera tal que su sentencia universalizante tenga cabida en un discurso particular. Para explicar la estructura del Refrán retomaré los cuatro textos modelo que ofrecí en el comentario sobre la forma dual del género. Así en el refrán

«Besos y arrumacos no hacen chiquillos pero allanan el camino»

las palabras «besos» y «arrumacos» pertenecen al mismo paradigma, al de las muestras de cariño; mientras que los verbos «hacen» y «allanan» constituyen uno segundo, el de las acciones. El primer binomio se ve afectado por el vocablo ‘no’ y el siguiente por ‘sí’. Simultáneamente observamos la relación que hay entre «besos» y «arrumacos» como actos inocentes –es decir, chiquillas– y al mismo tiempo posibles ‘allanadoras’ del camino –

indudablemente este verbo cargado de significación sexual—. Inclusive podemos encontrar una secuencia gradual



donde la prótasis vale como circunstancia inicial para la conclusión que dicta la apódosis.

Por su parte en el refrán

«Peor es chile y agua lejos»

el primer contraste se encuentra en la ausencia de una supuesta situación que abriría el texto, frente a otra que en verdad asiste a advertir que estar enchilado sea una ocasión negativa pero tener agua funcione como la contraparte positiva. Si consideramos que el texto de este refrán sólo habla de la experiencia peor de una mejor tenemos ya una disposición dual entre la elisión y la mención. Si nuestro refrán fuera una fórmula de dos periodos más largos –reducida así la cantidad de situaciones a las que eventualmente consiguiera insertarse– se podría leer

Es malo el chile, pero peor es chile y agua lejos

Atendamos que «chile» puede tomarse como cualquier situación desfavorable o incómoda. En nuestro refrán el ‘enchilamiento’ es el motivo central del texto pues si tenemos una ocasión que se presenta adversa ésta sería peor si uno estuviera enchilado, aun sería mucho peor si el remedio a ella se encontrara lejos. Con base en lo anterior reconocemos una estructura secuencial que ofrece dos extremos: por un lado tenemos el hipotético periodo referente a una situación que aunque presenta inconvenientes es tolerable, al centro nos queda la ocasión que es peor a la anterior y en el polo opuesto se coloca el momento ínfimo

- a) no es tan peor
- b) es peor
- c) mucho peor

Es malo el chile,
no es tan peor

pero peor es
es peor

chile y agua lejos
mucho peor

Si analizamos

«A nadie le amarga un dulce aunque tenga otro en la boca»

la prótasis contiene las palabras «amarga» [verbo] y «dulce» [sustantivo]. Al tiempo que la primera de ellas nos habla de algo incómodo la siguiente lo resuelve con una posible situación placentera. De igual forma los extremos de este periodo inicial toman significado si aceptamos que existe un contraste entre «nadie» y «un dulce»: si «nadie» es una persona entonces «un dulce» es ‘alguien’ que se presenta como agradable, si «dulce» es un placer luego «nadie» resulta ser un gozo al que se le podría añadir otro igual de bueno. La apódosis de este enunciado se constituye básicamente por tres elementos que la hacen oponerse directamente a su prótasis: el adverbio «aunque», el verbo «tenga» y el adjetivo «otro». «Aunque» media entre el contenido de la primera parte [a nadie le amarga un dulce] y el significado contrastivo del segundo periodo [tenga otro en la boca]

no «aunque» tenga

‘Tener’ de la apódosis nos ubica en la situación textual presente que le permite al refrán ser enunciado. El significado absoluto que aquí adquiere este verbo –acompañado de la palabra «otro»– determina que el momento y la circunstancia presente son dulces. Ya completa la apódosis se opone a la fortuita ocasión presentada en la prótasis: el primer periodo es inestable, por su parte la apódosis resulta estable. Por supuesto la palabra «boca» nos lleva a comprender que se habla de un beso y por metonimia llegamos entonces a la existencia de una relación sentimental actual y contenta, el dulce que no amarga está afuera y es necesario ponerlo dentro. Considero que al dulce en la boca ya no hay que hacerle nada para que se quede ahí; mientras que el de afuera hay que tomarlo para meterlo, es decir,

necesitamos convencerlo u obligarlo. Para llegar más lejos tal vez sea necesaria una discusión sobre el simbolismo de entrar a la boca como motivo erótico. La disposición de los elementos en este refrán sigue una secuencia gradual de mayor a menor tensión que va de principio a fin. Si estamos de acuerdo con que el texto habla de dos relaciones sentimentales: una posible y otra vigente; entonces ‘tener’ es la última instancia que caracteriza como óptima la relación de ahora; «amarga» es la circunstancia media, la eventual adversidad que se presentaría si decidimos acompañar nuestro actual compromiso con otro; sin embargo «dulce» disminuye la carga de ‘amargura’. Entendemos que la recompensa al riesgo será grata. La densidad de este ejemplo va de arriba hacia abajo ya que la dificultad expuesta se reduce conforme el enunciante toma conciencia de su estado y deja atrás la incertidumbre de la ocasión. Este refrán va del temor que provoca aventurarse a una relación casual hasta la templanza de saberse relacionado en un romance estable.

A nadie
le amarga
un dulce
aunque tenga
otro en la boca

Para el caso de

«No me lo pagó pero qué caro se lo di»

ya en líneas anteriores vimos la correspondencia que guarda la prótasis y la apódosis en este refrán; sin embargo internamente podemos apreciar contrastes más sutiles. El primero de ellos es la similar estructura gramatical que presenta la desinencia del primer periodo frente a la del segundo

No ‘me lo pagó’
pero qué caro ‘se lo di’

Pongamos que el significado del verbo ‘dar’ sea cabal y por lo tanto sinónimo de obsequiar u ofrecer, pensemos también que ‘dar’ está por ‘tasar’ o ‘exigir remuneración’. Si esto es así en nuestro refrán existen dos intenciones paremiológicas: el verbo ‘dar’ de la apódosis se contrapone a ‘pagar’ de la prótasis pues nada importa que el objeto no se haya ‘pagado’ porque éste se ‘dio’; la otra posibilidad es que la voluntad del sujeto deudor no se cumplió pero eso no provoca ningún problema ya que el sujeto tasador –adelantado a la intención del otro– pone de relieve el alto precio que él mismo y sin esperar ayuda de nadie le impuso a su mercancía. Tal vez a nivel fónico las vocales primera y última de las palabras «No» y «di» sean la sonoridad de ‘no’ y ‘sí’. En cuanto a la aparición de los pronombres éstos evidencian que él «me» hizo algo con lo que yo fui burlado o no obtuve lo que solicitaba pero yo a él le impuse antes otra sanción en el costo del objeto que «se» llevó; el refrán dice «qué caro se lo di», no ‘qué caro lo di’. Como se ve este texto es un claro enfrentamiento entre dos individuos. El «No» de la primera parte –cuyo significado es absoluto– se ve reducido por un «pero»; la negativa de la prótasis tiene un inconveniente o una debilidad desatendida por el moroso y que el acreedor aprovecha para revirar en la apódosis. A la impugnación de la prótasis también se le opone la admiración «qué» utilizada para enfatizar el desmedido precio cargado a la mercancía frente a la desestima del comprador por pagarlo. Con lo explicado considero que este refrán tiene una estructura en la que sus unidades siempre superponen su predominancia a la del anterior

3. pero qué caro se lo di.

2. No me lo pagó

[silencio del refrán]
1. Yo pongo un precio

y a esta secuencia le seguirían cualquier cantidad de enunciados acomodados por encima del anterior. Estimo que mi larga disertación sobre este refrán, dado su particular y absurdo humor, puede considerarse su par.

Después de lo dicho sobre la organización bimembre de los refranes y su composición dual es fácil comprender que la estructura en hemistiquios va motivada por la propia naturaleza discursiva de este tipo de textos

Besos y arrumacos no hacen chiquillos // pero allanan el camino

Peor es chile // y agua lejos

A nadie le amarga un dulce // aunque tenga otro en la boca

No me lo pagó // pero qué caro se lo di

Hasta el momento hemos revisado la forma y estructura binaria que poseen los textos del Refranero, las razones que la motivan y las funciones que esta disposición provee. Además de la organización textual del Refrán existen otros elementos lingüísticos que operan en su presentación. Éstos también suman a las características particulares de la Paremia y asimismo son elementos que lo diferencia de otro tipo de enunciados. Dada entonces la importancia de estas cualidades revisaré aspectos como el ritmo, el metro y la rima del Refranero con el fin único de seguir construyendo una definición del Refrán.

III. V Ritmo y metro del Refrán

Queda claro que el Refrán como género se constituye a partir de textos unitarios en su significado pero también en su proceder discursivo, es decir que no encontraremos refranes cuyo comportamiento individual ofrezca más de un sentido o refranes que se inserten al contexto de una manera distinta a la común en el corpus. Estas propiedades hacen que cada uno de los textos llamados refranes pertenezca al grupo denominado Refranero. No obstante un cuestionamiento pertinente se dirige a preguntar sobre los

recursos lingüísticos que ensamblan este tipo de textos como entidades completas al tiempo que también los singulariza para que ya insertos en el discurso no se confundan y diluyan en él. Éstos recursos ‘de la dicción’ pueden resumirse en ritmo, metro y rima; que aunque nunca se presentan de manera independiente uno de otro dentro de los texto parémicos, en los casos que siguen discriminaremos sus asistencias para elaborar un examen diferenciado y claro.

En lo correspondiente a la rima podemos decir que ésta también es un elemento de la estructura binaria pues vincula sonoramente a la prótasis y la apódosis en un solo texto. Por esta razón es común escuchar refranes rimados ya sea en consonancia o asonancia

El hijo de tu hija tu nieto será
el hijo de tu hijo ¿será o no será?

Si no lo quiere Pedro ni Juan
aquí está boca de zaguán

El que no ha usado huaraches
hasta las correas le sacan sangre

Cuando el tecolote canta el indio muere
eso no es cierto pero sucede

En los cuatro ejemplos las desinencias hacen que la prótasis y la apódosis se correspondan pues el primer verso da paso al siguiente y éste le retribuye a aquél mediante el remate sonoro. También podemos encontrar refranes sin rima entre sus periodos, a pesar de ello los hemistiquios quedan unidos por el mismo patrón rítmico

Donde quiera lavo y plancho
y en cualquier mecate tiendo

Me he de comer esa tuna
aunque me espine la mano

Muy redondo para huevo
y muy verde pa' aguacate

Qué bonita piedrecita
para darme un tropezón

Semánticamente nuestros cuatro casos integran sus dos partes, pero a nivel fónico no existe rima que lo haga; sin embargo el ritmo idéntico en la prótasis y la apódosis amalgama el par de elementos y crea así un texto completo. Como se ve la rima es un lujo del Refrán pero nunca es condicionante para que el texto opere.

De igual forma es posible encontrar refranes rimados provenientes de estrofas más grandes o parte de las coplas de una canción, aquí cuatro ejemplos

Los árboles del monte
tienen su separación
unos nacen para santos
y otros para ser carbón

¡Qué importa que el bronce gima
al son de la campanada
si una lengua desatada
hasta las piedras lastima!

Cuando yo tenía dinero
me llamaban don Tomás
ahora que no lo tengo
me dicen Tomás, nomás

“¡Ay cielos con qué dolor!”
dijo una garza morena
hay muertos que ni hacen ruido
y son mayores sus penas.

Tenemos claro que la configuración dual del Refranero cala más profundo que el simple ordenamiento en pareados o cuartetos. Ahora estamos en condiciones de discernir si el discurso de un refrán puede manifestarse en cuatro versos o si una estrofa contiene dos textos parémicos. Considero que la cuarteta «Los árboles del monte» nos presenta un par de refranes coordinados en dísticos

Los árboles del monte / tienen su separación

Unos nacen para santos / y otros para ser carbón

Para justificar esta división estrófica nos aprovecharía encontrar refranes equivalentes, es decir, textos cuyo sentido sea igual al de los nuevos dísticos

Los árboles del monte / tienen su separación

igual a

Hasta entre perros / hay razas

Unos nacen para santos / y otros para ser carbón

igual a

Unos nacen con estrella / y otros estrellados

Notamos que cada par de nuestros ejemplos, en significado, dice lo mismo: todos somos árboles o todos somos perros pero entre nosotros no todos somos iguales, mientras unos nacen marcados con suerte otros a pesar de sus intentos no logran vencer su mala ventura.

Un similar proceso comparativo puede ser aplicado a los versos siguientes donde del lado izquierdo se leen las estrofas integradas y del derecho las que están dispuestas en pareados

¡Qué importa que el bronce gima
al son de la campanada
si una lengua desatada
hasta las piedras lastima!

Dé la leche la vaca
aunque respingue
La lengua de un mal amigo
corta más que un cuchillo

Cuando yo tenía dinero
me llamaba don Tomás
ahora que no lo tengo
me dicen Tomás, nomás

Quien tiene din
tiene don
Acabándose el dinero
se termina la amistad

"¡Ay cielos con qué dolor!"
dijo una garza morena
hay muertos que no hacen ruido
y son mayores sus penas.

"¡Ay, ay, ay!" dijo una fea
"¿Por qué a mí no me querrán?"
Hay casas que ni jumean
y por dentro están que arden.

Acabo de afirmar que cada uno de nuestros refranes de la sección anterior tiene textos equivalentes en significado, capaz de igualarse con el de otros enunciados. Podemos entonces preguntarnos nuevamente si la acepción de un refrán ya es fija o se la otorga variablemente la situación en la que se enuncia. Pérez Martínez comenta que los refranes tienen un "mensaje oculto" o sentido paremiológico. Cada refrán posee un significado que se expresa en su realidad textual. Pero si es posible que dos refranes digan lo mismo ¿podemos encontrar varios textos para un solo significado? Parece que la respuesta es sí

El sentido paremiológico sería, entonces, el contenido que, proyectado por un refrán, expresa las intenciones y la calibración de la situación hecha por el hablante, expresada tanto a través de la referencia textual a la realidad extralingüística como de los diferentes significados de la lengua en que está cifrado el texto, que en nuestro caso es el español [...] La relación entre sentido paremiológico y significación referencial en un refrán es, como se ve, de índole semántica. (Pérez, 2002: 35-38)

El sentido paremiológico es pues el contenido discursivo del Refrán, independientemente de las palabras que lo manifiesten. Por ejemplo para «Besos y arrumacos no hacen chiquillos pero allanan el camino» tenemos

- a) Abrazos y besos no hacen chiquillos, pero allanan el camino
- b) Abrazos y besos no hacen chiquillos pero son un buen principio
- c) De retozos salen los mocosos
- d) Detrás de la pelota viene el niño
- e) Dios hizo el besar y el Diablo lo demás
- f) El beso lo inventó Dios y el Diablo lo que viene en pos
- g) El hombre es fuego, la mujer estopa; viene el Diablo y les sopla
- h) Jugando jugando nace un chiquillo llorando

El sentido paremiológico de «Besos y arrumacos no hacen chiquillos pero allanan el camino» es que las acciones pequeñas no constituyen un evento aunque son el inicio. Caracteriza a este texto que la elección del material lingüístico se dirige preferentemente al acto sexual y la procreación. Este mismo sentido paremiológico lo podemos encontrar en cada uno de los refranes de nuestra lista, tal vez con otro tono e inclusive con palabras que no sean relativas al sexo. Podemos afirmar entonces que el sentido paremiológico es una verdad general, colegida a partir de experiencias particulares, expresada en una estructura mental de dos partes y puesta en discurso mediante un texto que llamamos Refrán. Muy interesante resultaría ahora profundizar en la cuestión de dependencia o independencia del sentido paremiológico de su afirmación textual. Es decir, si el sentido paremiológico fuera sólo uno para varios textos no importaría la lengua en la que se exprese pues los sentidos paremiológicos serían universales y hasta arquetípicos. Si cada manifestación lingüística tuviera su propio sentido paremiológico entonces el idioma o la lengua que usara el hablante incidiría o determinaría el mensaje de un refrán. Según la psicolingüística no sólo se habla en el Idioma, también se piensa en el Idioma.

Luego de esta larga digresión ya se entiende cómo y por qué es posible encontrar refranes equivalentes en significado aunque textualmente sean distintos. Aquí nuestros enunciados iniciales

No me lo pagó pero qué caro se lo di

- a) Me clavó el puñal pero se lo ensangrenté
- b) Se quedó con el perico pero le cagó la estaca

Peor es chile y agua lejos

- a) Peor es lo roto que lo descosido
- b) Peor es no hacer nada
- c) No hay mal que no tenga su peor
- d) Algo es algo

- e) A falta de pan, tortillas
- f) Más vale algo que nada
- g) Más se perdió en el Diluvio y no era nuestro
- h) Más padeció Cristo por nosotros
- i) Más cornadas da el hambre

A nadie le amarga un dulce aunque tenga otro en la boca

- a) La mujer y la ensalada, sin aderezo no son nada
- b) Aunque seas sabio y viejo, no desdeñes un consejo

De regreso a los cuartetos

Los árboles del monte
 tienen su separación
 unos nacen para santos
 y otros para ser carbón

Hasta entre perros
 hay razas
 Unos nacen con estrella
 y otros estrellados

¡Qué importa que el bronce gima
 al son de la campanada
 si una lengua desatada
 hasta las piedras lastima!

Dé la leche la vaca
 aunque respingue
 La lengua de un mal amigo
 corta más que un cuchillo.

Cuando yo tenía dinero
 me llamaba don Tomás
 ahora que no lo tengo
 me dicen Tomás, nomás

Quien tiene din
 tiene don.
 Acabándose el dinero
 se termina la amistad.

"¡Ay cielos con qué dolor!"
 dijo una garza morena
 hay muertos que no hacen ruido
 y son mayores sus penas.

"¡Ay, ay, ay!" dijo una fea
 "¿Por qué a mí no me querrán?"
 Hay casas que ni jumean
 y por dentro están que arden.

Queda ya justificada la existencia de refranes equivalentes en significado para cada uno de los dísticos. Ahora la pregunta es ¿de qué manera y con qué fin se coordinan dos refranes cuyo sentido paremiológico es distinto? Aparentemente cada refrán tiene un mensaje distinto, sin embargo a algunos de ellos los podemos agrupar de forma que coincidan en su orientación, así obtenemos por resultado la conformación de un paradigma

Los árboles del monte / tienen su separación

Hasta entre perros / hay razas

Unos nacen para santos / y otros para ser carbón

Unos nacen con estrella / y otros estrellados

Estos cuatro textos pertenecen a un paradigma o hilo temático que yo bautizaría como el de las diferencias entre las cosas. No obstante es más productivo categorizar cuáles de estos refranes poseen un sentido general y otros específico

Los árboles del monte / tienen su separación ‘general’

Unos nacen para santos / y otros para ser carbón ‘específico’

«Los árboles del monte tienen su separación» es un texto cuya potencialidad de insertarse en situaciones es muy amplia: habilidades de los objetos animados e inanimados, la calidad de lo hecho por la mano del hombre o capacidades de entidades humanas, animales y vegetales: tiene una aplicación general. Mientras que «Unos nacen para santos y otros para ser carbón» restringe su alcance a las cualidades innatas, los objetos animados y entidades humanas, animales, vegetales: tiene una aplicación específica. Cuando digo «Los árboles» me refiero al empastado de los libros, al color del papel para imprimir, a la tinta, los antidepressivos, etc. Pero al presentar «Unos nacen» seguro hablo de una persona con virtudes o carencias, tal vez de un animal afortunado o vagabundo; no exclusivamente madera. Los objetos inanimados o de fábrica no nacen, contrariamente lo animado no se hace y por lo tanto no puede diseñarse. De tal forma habrá cualquier cantidad de refranes con aplicación general y otra menor con aplicación específica. La pregunta que sigue es ¿qué los une? Creo que la respuesta estriba en la pertenencia al paradigma, el hilo temático, el ritmo y la rima. Nuestro catálogo permite elegir entre refranes de aplicación específica y general para organizarlos en cuartetos

Los árboles del monte
tienen su separación
unos nacen para santos
y otros para ser carbón

Como ya mencioné el paradigma de esta estrofa es la diferencia; su tema, la madera; una marca de ritmo la tenemos las palabras graves que rematan los versos 1 y 3; mientras que los pares guardan una rima consonante. Observo además que el paradigma y el tema son inmutables. Si mi pretensión es llevar alguno de estos dos refranes al paradigma, digamos del pecado, seguramente tendré que abandonarlo para elegir alguno que sí pertenezca al modelo del vicio. De todos ellos tomaré el que convenga a la orientación de mi refrán, es decir, me decidiré por un tema. El objetivo al que se le aplicará el texto determina la elección del tema y la raíz más profunda del sentido paremiológico se encuentra en el paradigma. El metro y la rima son elecciones lingüísticas arbitrarias del hablante por tanto se pueden modificar o reelaborar según la orientación y el uso. Así podemos unir cualquier par de refranes siempre y cuando se organicen por el paradigma, tema, acústica, ritmo y metro; jerarquizados y dispuestos en su aplicación general seguida de la específica

Los árboles del monte
tienen su separación
unos nacen para santos
y otros para ser carbón

Hasta entre perros
hay razas
Unos nacen con estrella
y otros estrellados

Hasta entre perros
hay razas
unos son para dueños
y otros para desgracias

Como el niño Dios
no se dan en todos lados
unos nacen con estrella
y otros estrellados

Qué importa que el bronce gima
al son de la campanada
si una lengua desatada
hasta las piedras lastima

Dé la leche la vaca
aunque respingue
La lengua de un mal amigo
corta más que un cuchillo

Dé la leche la vaca
aunque respingue
porque son viejas más horribles
las mujeres deslenguadas

Qué le hace los tronidos
mientras la campana dé sonido
si la lengua de un mal amigo
corta más que un cuchillo

Cuando yo tenía dinero
me llamaba don Tomás
ahora que no lo tengo
me dicen Tomás, nomás

Quien tiene din
tiene don
Acabándose el dinero
se termina la amistad

Quien tiene din
tiene don
pero cuando tu dinero tiene fin
de la gente no hay perdón

No te hagas amiguero
cuando estés en posibilidad
porque acabándose el dinero
se termina la amistad

Con lo dicho hasta ahora en este apartado sobre recursos lingüísticos y sentido paremiológico concluyo que no hay refranes en estrofas sino textos coordinados bajo el esquema que he propuesto. Inclusive si ya revisamos la copla de *La Mariquita*

"¡Ay cielos con qué dolor!"
dijo una garza morena
hay muertos que no hacen ruido
y son mayores sus penas.

Observamos que el octosílabo de apertura es ancilar: son versos que cantan una declaración cuyo funcionamiento –aquí y en otras coplas donde aparezcan– es traer un patrón rítmico y

acústico que permita la entonación del Refrán. Esto que explico ocurre de manera usual, por ejemplo, en las coplas de *La Llorona*.

¡Ay, de mí, llorona!
llorona de la alta cumbre,
yo soy como los arrieros
llegando y haciendo lumbre

¡Ay, de mí, llorona!
llorona del campo verde,
el que derrotado sale
hasta la cola se muerde

¡Ay, de mí, llorona!
llorona del otro lado,
el que por su gusto muere
aunque lo entierren parado

¡Ay, de mí, llorona!
llorona de un campo lirio,
el que no sabe de amores
no sabe lo que es martirio

¡Ay, de mí, llorona!
llorona de azul celeste,
el que tiene nuevo amor
nuevo mundo le parece

El propósito de esta sección fue explicar los recursos lingüísticos que dan unidad a los textos llamados refranes. Observamos la existencia de elementos rítmicos y melódicos que acoplan los hemistiquios de un enunciado e incluso conjuntan un mayor número de versos en estrofas de tirada más extensas. También revisamos cómo el mensaje que porta cada refrán, es decir el ‘sentido paremiológico’, contribuye a amalgamar una entidad completa lingüística y semánticamente. Así podemos afirmar que el significado de un refrán puede estar presente en otro, sin embargo textualmente se trata de oraciones distintas. Lo anterior da cuenta de la función semántica que cumple un texto de la Paremia y cómo la realidad lingüística de éste es imprescindible para que se cumpla en el discurso

específico que lo requiere. Es así que sólo resta explicar las cinco funciones sintácticas que puede afectar el Refrán; esa será la labor de la próxima sección.

III. VI Funciones del Refrán

Hemos dicho en múltiples ocasiones que el Refrán se inserta en interlocuciones cuyo discurso lo exige pero también lo permite. También se ha mencionado que ya ubicado, el Refrán desempeña una función a partir del significado que acarrea pero de igual forma motivado por el ámbito que lo contiene. Éste funcionamiento puede afectar una de cinco opciones: didáctica, parenética, exhortativa, declarativa o constativa. A continuación explicaré y ejemplificaré cada una de ellas.

Los refranes didácticos son consejos o recetas que adiestran al escucha y le indican la manera en que debe realizarse alguna acción, la forma en que debe conducirse para conseguir su propósito o con el fin de evitar que suceda algo. Herón Pérez afirma

[Los refranes consejo] son de tipo performativo como los refranes norma y los refranes veredicto. Un consejo es el parecer que se emite, o más bien, es sugerencia o indicación que se hace al interlocutor para que realice o deje de realizar aquello a lo que se refiere el consejo. Normalmente, el consejo requiere del imperativo y, en ese sentido, no se distingue morfosintácticamente de una orden y aún de una ley. (Pérez, 1996: 288)

En la lista que sigue anoto cinco ejemplos de refranes didácticos así como su interpretación

- a) *Divide y vencerás*: Procura que no haya consenso para que tu opinión sea la válida.
- b) *Piensa mal y acertarás*: Actúa recelosamente y verás los puntos malos, no sólo los buenos.
- c) *Si no quieres ruidos no críes puercos*: Para evitar incomodidades no las fomentes.
- d) *Para que la cuña apriete tiene que ser del mismo palo*: La solución debe ser acorde a la problemática.
- e) *Si quieres llenar tu plato échale un ojo a la olla*: Para disfrutar de los beneficios debes trabajar por ellos.

Prefiero el adjetivo ‘didácticos’ pues como se observa en todos los casos de nuestra pequeña lista el refrán orienta al escucha y le da la metodología de comportamiento ante

una situación dada. Una característica de este tipo de refranes es que menciona también la recompensa o el provecho que ha de obtenerse

«Divide *metodología* y vencerás»
recompensa

«Piensa mal *metodología* y acertarás»
recompensa

«Si no quieres ruidos *recompensa* no críes puercos»
metodología

«Para que la cuña apriete *recompensa* tiene que ser del mismo palo»
metodología

«Si quieres llenar tu plato *recompensa* échale un ojo a la olla»
metodología

Asimismo podemos advertir que el orden en el que aparece la metodología y la recompensa depende de la disposición gramatical del enunciado, no obstante el refrán cumple su propósito semántico independientemente de la seriación que guarden sus elementos.

El Refranero parenético está estrechamente relacionado con el didactismo pues ambos apelan fuertemente a la función conativa del lenguaje para dirigirse a su receptor. Sin embargo una marca particular de la parénesis es que prohíbe llevar a cabo algo o proceder de alguna manera porque no consigamos nuestro objetivo o que el resultado sea en detrimento nuestro. Aquí nuestros ejemplos

- a) *Si no traes sonaja no te metas a la danza*: No afrontes situaciones para las cuales no estás capacitado.
- b) *No le busques ruido al chicharrón*: No hagas más complicado lo que ya es difícil.
- c) *No prendas el boyler si no te vas a meter a bañar*: No inicies ningún proyecto si no lo vas a concluir, no cortejes a ninguna persona a menos que concedas una relación sentimental.
- d) *No te fijas en las que no vinieron sino en las que están llegando*: No te lamentes por las oportunidades perdidas sino por las ocasiones ventajosas.
- e) *Ni tanto que queme al santo ni poco que no lo alumbré*: No gastes toda la energía pero no la escatimes porque en ambos casos puedes perder.

Lingüísticamente podemos diferenciar estos dos primeros subtipos porque los refranes didácticos están contruidos sobre un verbo que se dirige al escucha, mientras que la parénesis de los segundos necesita una negación condicional para establecer su argumento preventivo.

«Si no traes sonaja no te metas a la danza»
condicional advertencia

«No le busques ruido al chicharrón»
advertencia

«No prendas el boyler si no te vas a meter a bañar»
advertencia condicional

«No te fijas en las que no vinieron sino en las que están llegando»
advertencia condicional

«Ni tanto que queme al santo ni poco que no lo alumbre»
condicional advertencia

Igual que ocurre con los refranes didácticos no importa el orden de sus elementos siempre y cuando estos se cumplan.

Los refranes exhortativos se acogen frecuentemente a los enunciados apelativos.

Llanamente un refrán exhortativo es el que invita al interlocutor a realizar una acción, supongamos que en su beneficio

Se trata de refranes que están estructurados, por lo general, en segunda persona y constituyen, por tanto, un acto de interlocución. Algunos de ellos participan de las características ya sea de los refranes exclamativos ya de los interrogativos o, en algunos casos, de las características formales de algunos de los refranes performativos: son, por tanto, catalogables allí. (Pérez, 1996: 303)

De hecho pareciera que el refrán platica con ‘él’ y lo conmina a obrar ‘así’; nuestros ejemplos lo ilustran

- a) *A donde fueres, haz lo que vieres*: Actúa conforme lo exigen las circunstancias.
- b) *Cuídate de los vivos que los muertos nomás espantan*: Ocupate de los problemas presentes y no de los eventuales.

- c) *Cuando seas yunque, aguanta; cuando mazo, golpea*: Acepta y aprovecha la situación.
- d) *Agarren a sus gallinas que mi gallo anda suelto*: Ten cuidado ante una amenaza que pudiera afectarte directamente.
- e) *Nunca tomes lo que no es tuyo, pero si te dan: agarra*: Respeta lo ajeno a menos que te lo ofrezcan.

Por la naturaleza de este tipo de refranes la presencia de la invitación es ineludible, pero algunos de ellos también pueden emplear una partícula condicional, indistintamente de su ordenamiento, como en estos tres casos

<i>«A donde fueres,</i>	<i>haz lo que vieres»</i>		
<i>condicional</i>	<i>invitación</i>		
<i>«Cuando seas yunque,</i>	<i>aguanta;</i>	<i>cuando mazo,</i>	<i>golpea»</i>
<i>condicional</i>	<i>invitación</i>	<i>condicional</i>	<i>invitación</i>
<i>«Nunca tomes lo que no es tuyo,</i>	<i>pero si te dan:</i>	<i>agarra»</i>	
<i>invitación</i>	<i>condicional</i>	<i>invitación</i>	

Los refranes declarativos son aquellos que traen consigo una verdad irrefutable, una aseveración que en el contexto en el que aparece el refrán no viene al caso discutir. Podemos decir que un refrán declarativo se apoya estilísticamente en la sonoridad de su enunciado y en el nivel referencial de su discurso. Por lo que toca a la posición que adopta en la interlocución, frecuentemente es intermedia, es decir que permite continuar el discurso a diferencia de los refranes constatativos que sancionan y terminan la discusión

- a) *Lo robado no luce pero mantiene*: El origen de los objetos no determina su uso.
- b) *Es bonito el encaje pero no tan ancho*: Cualquiera persona está dispuesta a ayudar siempre y cuando no abusen de ella.
- c) *Lo que es parejo no es chipotudo*: Las cuestiones claras no presentan suspicacias.
- d) *Con paciencia y una varita hasta las de arriba se alcanzan*: Ayudado de las maneras adecuadas y el tiempo necesario cualquier tarea se completa.
- e) *El que da el camino es porque ya lo andó* [anduvo]: Aconseja el que tiene experiencia.

Como ya se anticipó, los textos constatativos funcionan a manera de conclusión o de recapitulación de un algún evento; es decir confirma lo que ya había ocurrido, lo valora y lo expresa de manera concisa

- a) *Hay veces que nada el pato y otras que ni agua toma*: Por las ocasiones de abundancia y fortuna existen otras de carencia.
- b) *Pueblo chico: infierno grande*: Es difícil vivir donde o con quien lo sepa todo de uno.
- c) *Después de probar lo bueno ya lo regular empacha*: Cuando las situaciones mejoran ya no es posible volver a lo anterior.
- d) *No hay loco que trague lumbre por más perdido que esté*: Nadie actúa en perjuicio suyo.
- e) *En el cochino todo es negocio y en el negocio todo es cochino*: Para que un trato sea redituable como otros es necesario administrarlo con habilidad.

En este último par, igual que en los refranes didácticos y parenéticos, existe una proximidad que de no aclararse lleva a la confusión. Creo que es precisamente la diferencia que anoté la que puede ayudar a distinguirlos –aunque no puede aplicarse de manera tajante– y en algún momento decidir sobre el nombre de la función que ejercen. La labor natural de los refranes constataivos es concluir un orden de ideas o una discusión sobre una cuestión particular, esto no quiere decir que la constatación acabe con el discurso, sólo sanciona el asunto que en ese momento se trata; por ejemplo en una conversación donde se comenten prácticas corruptas o la utilización de materiales inservibles para mantener un negocio, la sanción adecuada será «En el cochino todo es negocio y en el negocio todo es cochino». Por su parte los refranes declarativos pueden tomarse a manera de expresiones hechas que se acomodarían al inicio o a la mitad de un diálogo, incluso sirven de metáfora entimemática para traer a la interlocución una situación grande en pocas palabras; el ejemplo que se me ocurre es signar la preferencia de alguien por conducirse con rectitud y esperar eso mismo de sus compañeros, esto a través de «Lo que es parejo no es chipotudo».

Entonces queda claro que el Refrán, ya inserto en un discurso, puede funcionar de manera didáctica, parenética, exhortativa, declarativa o constativa. Esos son los nombres que reciben las funciones parémicas. Creo entonces que hemos revisado los elementos suficientes para elaborar una definición del Refrán que parafrasee las ideas expuestas y dar

paso a la aplicación de estas categorías como una herramienta más en el análisis del Refranero de Carlos Pellicer.

IV. Conclusiones

Podemos afirmar que un refrán es un texto de coordinación bimembre en todas sus instancias, tales como el metro o la rima, las cuales le permiten estructurarse, memorizarse y reelaborarse. Estas disposiciones, así como su transmisión primordialmente oral, lo catalogan como material de la literatura tradicional. Otra característica del Refrán es que podemos considerarlo un texto parásito ya que su funcionamiento está determinado por el contexto en el que aparece y la manera en que se une a él. De tal forma una marca fundamental del Refrán es que se comporta entimemáticamente, es decir, puede vincularse a otros discursos en forma de concreción argumental. Claro que tal enlace puede observarse minuciosamente y entonces determinar si el Refrán se presenta como texto conclusivo, causal o ejemplar.

Es necesario comentar también que lo que ahora llamamos Refrán es en realidad el presente textual de una serie de textos lapidarios conocidos en distintos momentos de la lengua con nombres como proverbios, máximas, aforismos, adagios, sentencias, apotegmas, frases célebres, declaraciones, consejos, mandatos, exhortaciones o expresiones paremiológicas; la explicación de cada una de estas nomenclaturas ha quedado ya sentada. También debemos precisar que el análisis paremiológico abarca a todas las expresiones y giros lingüísticos que posean cierta paremicidad, sin embargo el Refranero se alza por encima de las tipologías restantes dada la complejidad y riqueza de su funcionamiento; por ejemplo el didactismo, la parénesis, la exhortación, la declaración, la constatación. En todos los casos dichas propiedades reflejan el uso particular de cada lengua.

La Paremiología es y será siempre una teoría en construcción ya que su corpus textual se amplía y modifica cada vez que alguien necesita ‘decir mucho con pocas palabras’. Aún resta estudiar otros fenómenos lapidarios: la publicidad relacionada al Refranero, la iconología, la traducción del Refrán, la naturaleza del sentido paremiológico en cada comunidad lingüística –a lo largo de toda esta redacción siempre pensé en la connotación sexual de mis refranes–, o la paronimia que utiliza la lengua mexicana para decir lo que el escucha quiere oír. Estamos entonces en posibilidad de justificar el examen de la Paremia como un fenómeno semiótico, más allá de la remisión a la folclórica palabra popular.

Por lo que toca a la definición que nos permita tener un sustento teórico para el examen de Carlos Pellicer paremiólogo propongo una paráfrasis de las puntualizaciones hechas por Herón Pérez Martínez. Así entenderemos por Refrán un corpus de expresiones breves, sentenciosas, aforísticas; incisivas por lo bien acuñadas, endurecidas por el uso, y que son aprendidas juntamente con la lengua. Estos textos son de alguna manera bimembres, agrupados ya sea por una rima o patrón rítmico; cada una de las secciones desempeña una labor morfosintáctica: la prótasis se encarga de la proposición del enunciado; mientras que la apódosis concluye la idea. El Refrán encapsula situaciones generales pero a partir de su contextualización manifiesta su sentido paremiológico de manera particular. Tiene la virtud de insertarse espontáneamente en el discurso para argumentar en él en cuando alguna situación lo requiera y lo permita. Por esta índole, los refranes propiamente dichos son susceptibles de decir más de lo que enuncian; es decir, su cualidad discursiva les permite cumplir una función entimemática que el habla de una cultura les asigna en el argumentar cotidiano. Finalmente el Refrán, ya como texto constituido dentro de un ámbito discursivo puede funcionar como consejo, advertencia,

invitación, declaración o conclusión. Esta definición será la que utilice al nombrar y justificar la presencia de refranes en la poesía de Carlos Pellicer.

Capítulo 3

El Refranero de Carlos Pellicer

I. Introducción

El Refrán es una manera de decir las cosas. Es una forma de hablar pero también es una forma de escribir y de pensar. El Refrán es la realidad lingüística del ordenamiento ideológico que cada cultura, cada comunidad, cada núcleo familiar y cada persona le da a su mundo. Creo que en este momento de nuestra disertación ya compartimos la idea de que el Refranero se conforma a partir de oraciones enteras de sentido, no de modismos. La peculiaridad del Refrán frente a otro tipo de expresiones consiste en que su significado lo expone de manera concisa y contextual, además que utiliza la menor cantidad de elementos lingüísticos posibles. Por lo tanto, el Refrán es una herramienta más de la lengua que utilizan los hablantes –en nuestro caso mexicanos– para expresar de manera lapidaria y entimemática una serie de conceptos, ideologías y convicciones que prescriben el ámbito en el que viven.

Entonces, la presencia del Refranero en Carlos Pellicer está justificada no sólo por la mención de algunos de sus enunciados y expresiones; también es por el funcionamiento paremiológico de este tipo de textos y porque el Refrán se muestra como la herramienta ideal para que el poeta manifieste sus ideas. Si el Refrán es una manera de decir, y una de las búsquedas de la poesía de Pellicer es decir; entonces oraciones e intenciones se complementan. A mí me gusta decir algunos refranes, por ejemplo: «Peor es no hacer nada», «Lo mismo hay de aquí pa'llá que de allá pa'cá» o «Hay tiempos de tronar cuetes y otros de juntar varitas»; entre otros. Éstos, supongo, dicen algo de mí y de mi manera de ver el mundo. Lo mismo ocurre con el refranero de Carlos Pellicer, sus refranes hablan de las propias convicciones y nos presentan su sistema ideológico. De esta manera podemos

asegurar que la Paremia en nuestro autor caracteriza su estilo, pero también alcanza a incidir en su propia poética de la enunciación.

Pellicer incluye a la Paremia dentro de su producción lírica en algunas ocasiones como una ‘cita textual’, lo que nos evidencia desde la primera lectura su presencia. Sin embargo creo que este no es el fenómeno más importante porque considerar la mera inserción como la nota más alta en lo que podríamos llamar el Refranero pelliceriano es insuficiente. A lo largo de este capítulo destaco una y otra vez que el argumento más sólido para sostener a Carlos Pellicer paremiólogo es el que se constituye a partir de todos los procesos de reelaboración, es decir, de adaptación de sentidos paremiológicos a los campos semánticos de cada poema así como a sus intenciones discursivas. En varios momentos refiero que algunas oraciones son versiones indirectas de las voces frecuentes del corpus de la Paremia, asimismo en cada oportunidad explico que esto no quiere decir que Pellicer desconozca las voces originales sino que las adecua a sus propósitos. Si comprendemos lo anterior en su justo tamaño observaremos claramente que en la obra de nuestro poeta recurre a dicho procedimiento conscientemente y que representa un aspecto más de su estilo y discurso.

Eventualmente en el análisis al poeta me ocupo de otros tipos de textos lapidarios y paremiológicos presentes en su lírica, entre ellos alguno que ya se definió como la ‘Frase célebre’. No obstante creo necesario aportar una definición que caracterice al ‘Dicho’, toda vez que éste subtipo de la Paremiología es parte significativa del Refranero pelliceriano. Así, por Dicho tomo al conjunto de refranes exclamativos que «consisten en declaraciones constataivas de hechos verificables por todos. Allí no hay, en forma explícita, una “verdad” filosófica o un consejo» (Pérez, 1988: 160). Ejemplos orales de estos refranes exclamativos son «El comal le dijo a la olla», «Es robado pero sin violencia» o «Los

borrachos y los niños siempre dicen la verdad». Asimismo en Pellicer también tenemos ejemplos de su pluma: «En lo que cabe, estoy ya ni más joven ni más viejo», «Cero a la izquierda, nada» o «Que la noche está siempre junto al día». Una de las características del Dicho es que casi siempre se dispone en un periodo o en un par de ellos sin que la división sea condicional; de igual forma una de las propiedades discursivas que frecuentemente presenta el Dicho es la declaración que necesita de la presencia de un ámbito semántico que le otorgue o restituya su significado. Esta puntualización es necesaria pues en el examen a la obra de Carlos Pellicer en algún momento separo los dichos de los refranes basado en la densidad del sentido paremiológico y la complejidad de su discurso. De ahí que en su momento sea indispensable justificar la división sin resultar arbitrario.

Por otra parte creo necesario anticipar que en los poemas que analizaré se combinan frecuentemente dichos y refranes emparentados con la tradición y otras oraciones cuyo funcionamiento paremiológico se desempeña dentro del mismo texto. Metodológicamente en esos casos dedico al título un examen completo con el fin de no extraer los enunciados de su contexto original. Así mismo trato, en la medida de lo posible, ubicar en el discurso del poema los enunciados de mayor peso y examinarlos acompañados por las expresiones secundarias que lo rodean. Me parece que de esta forma no sólo reviso entidades aisladas sino que integro todo un conjunto para comprender la función y relevancia de la Paremiología en la Obra poética de Carlos Pellicer.

Cada una de las secciones que constituyen este gran apartado trae consigo una introducción puntual así como una conclusión que recapitula los asuntos de mayor relevancia, motivo por el cual no abundo en un preámbulo más detallado.

II. Los textos de la tradición mexicana

Después de hacer varias lecturas a la poesía de Carlos Pellicer he encontrado alrededor de 250 enunciados que de alguna u otra forma se vinculan al corpus de los refranes tradicionales mexicanos. Ya Mercedes Díaz Roig en la introducción a su libro *El Romancero y la lírica popular moderna*: “Poesía popular y folklore” apuntaba que la tradición es el fenómeno de transmisión y reelaboración de una serie de textos o composiciones que así sobreviven, y que

Esta transmisión se hace, por lo general, oralmente; sin embargo, puede intervenir la palabra escrita (y esto sucede sobre todo en las manifestaciones folklóricas que tienen que ver básicamente con la literatura). (Díaz, 1976: 2)

Yo he asentado en el capítulo II de esta tesis que Carlos Pellicer continúa el proceso tradicional de la Paremia mexicana y que mediante éste busca insertar el Refranero nacional a su poesía escrita. Cuando hablo de refranes mexicanos me refiero a textos que cualquier hablante del ‘nuestro español mexicano’ reconoce de oreja, ya sea porque los ha escuchado en películas, canciones o conversaciones; porque se los hayan aplicado a su caso particular o porque él mismo los utilice. Quiero decir que estos refranes andan en boca de nuestros compañeros lingüísticos y que al escucharlos no los identificamos como expresiones ajenas. Es de esta manera que el Refranero mexicano se convierte en el punto de referencia para analizar la presencia de la Paremiología en la Obra de Carlos Pellicer. Así esta sección aborda el vínculo que existe entre los refranes de la tradición mexicana y la poesía de Carlos Pellicer. La he distribuido en cinco apartados: III “Las Frases célebres, Los encabezados, Los dichos”; IV “Los refranes” V Casos específicos. A su vez subdivido cada uno de los apartados según el funcionamiento que observan las oraciones parémicas dentro de los poemas que las contienen y por el trabajo compositivo que el autor les ha dedicado a ambas situaciones, es decir: textos independientes cuya naturaleza y

comportamiento los coloca a manera de expresiones autónomas de la forma y el significado de sus respectivos títulos; textos que se convierten en motivos estructurales de su poema pues al tratarse en su mayoría de textos constatativos siempre sancionan el discurso anterior a ellos y así se ubican como elemento primordial del argumento así como de la forma de la composición en turno.

III. Las frases célebres, Los encabezados, Los dichos

En esta sección abordaremos la presencia de los dichos en la poesía de Carlos Pellicer. Ya se anticipó en el inicio de este capítulo número III que el Dicho es una nomenclatura de las oraciones exclamativas

[...] El carácter enfático de los refranes exclamativos descansa en el segundo verso que tiene, a su vez, tendencia al ritmo trocaico [...] hay una buena cantidad de ellos que, o no adoptan el esquema binario, o se ciñen a metros menores al grado de adoptar un binarismo sólo sintáctico de hecho. Sin embargo, la rima casi está ausente ya en este tipo de refranes. (Pérez, 2004: 187-188)

En nuestro análisis de los dichos observaremos varias expresiones que de suyo son declaraciones pero debido al trabajo que realiza en ellos nuestro poeta se convierten en constataciones. De igual forma encontraremos varios casos en los que estos dichos se convierten en el periodo de cadencia de versos anteriores a su presentación, esto se explica si consideramos que el dicho es frecuentemente un enunciado unimembre; así cuando Pellicer los conjunta a otras líneas argumentales obtiene, además de un resultado discursivo, sonoro. De ahí la importancia que tienen los dichos independientes cuando aparentemente asisten sólo a la rima pues como he mencionado además de apoyar a la melodía se aprovecha su unicidad para complementar otras afirmaciones.

He colocado en este segmento también a las frases célebres y una pequeña digresión sobre la función de los encabezados que se relacionan con los textos de la Paremia.

Aquellas justifican su presencia pues se trata de un género menor dentro del Refranero y de igual forma representa un minúsculo corpus de dos oraciones declarativas en la poesía pelliceriana; en este sentido es imposible consignarlas como un apartado alejado de las divisiones que constituyen este capítulo III. Por su parte los encabezados que aquí anoto son en realidad dos dichos que tienen la labor de membrete; razón por la cual deben ubicarse en este número y no en otro.

De tal manera el capítulo “Las frases célebres, Los encabezados, Los dichos”; se conforma por ocho subdivisiones: Las frases célebres; Los encabezados; Dichos directos estructurales, más sus fracciones Dichos directos estructurales fuera del poema y Dichos directos estructurales como unidades dobles; Dichos directos independientes; Dichos indirectos estructurales; Dichos indirectos independientes y Dichos indirectos e independientes que reelaboran un periodo.

Ya adelanté que los dos primeros apartados de este sector son núcleos cuyo parentesco con el Dicho está en la referencialidad de sus expresiones, además de ser representantes de géneros paremiológicos menores que difícilmente encontrarían cabida en otro lugar de mi examen. He decidido en todos los casos ordenar los dichos pellicerianos bajo el criterio de la similitud del material lingüístico de éstos con los de las voces frecuentes del Refranero, por ello las exclamaciones que más se acercan a los dichos usuales en palabras o incluso en estructura las he llamado Dichos directos; a las expresiones que conservan sólo algún elemento de las versiones corrientes o que han sido evidentemente modificados por Carlos Pellicer las he denominado Dichos indirectos. Asimismo el funcionamiento contextual que desempeña cada uno de los enunciados me ha llevado a clasificarlos en Dichos estructurales cuando son constataciones limpias o cuando por algún proceso discursivo transitan de otra cualidad a ésta; por su parte las oraciones

meramente declarativas que únicamente se alinean con los versos acompañantes o que su inserción no se puede explicar desde la teoría paremiológica las he colocado como Dichos independientes. He dispuesto que la gradación corra de los dichos directos, indirectos, estructurales y finalmente independientes; por ello la numeración de secciones se ordena en las ocho subdivisiones mencionadas.

El apartado completo considera todos los dichos que existen en la obra en verso de Carlos Pellicer. Es de interés mayor observar los procesos de reelaboración y manipulación que realiza nuestro poeta en cinco exclamaciones que van de la declaración a la constatación, así como el traslado del funcionamiento literario de las expresiones al desempeño contextual como delimitador del marco de la escritura del poema y el referente histórico. Dichos procesos alcanzan su cúspide para esta sección en la pieza que corresponde a los Dichos directos estructurales y Dichos indirectos estructurales pues es en esas ocasiones que se observa el dominio del poeta sobre el género parémico mediante la administración de los sentidos paremiológicos y materiales lingüísticos adecuados a sus intereses. De igual forma notaremos que para algunos casos de las expresiones directas el poema se orienta a éstas, por lo tanto el argumento del título entero se sustenta en la entimemacidad de la constatación o declaración según sea el caso. El tercer aspecto que se advierte en esta revisión es la cualidad sonora y unimembre de los dichos, característica que les permite insertarse en apariencia como entidades ajenas al discurso de los textos pero que contrariamente los provee de distintivos paremiológicos.

III. I Las frases célebres

Dentro de la lírica pelliceriana podemos encontrar algunas oraciones que corresponden a lo que se ha llamado Frases célebres¹³¹. En este segmento encontraremos los dos únicos casos: «"No me quites el sol que es lo único que no puedes darme"...» correspondiente a "En París ni siquiera hay olas", y «"Que en cuerpo hermoso reinará noble alma"» parte de "Oda de junio. Estadio nacional". En ambas ocasiones la frase célebre funciona a manera de constatación al discurso del poema pues los versos en cuestión enjuician respectivamente la luminosidad parisina y la belleza del cuerpo atlético.

El primer ejemplo se presenta en el poema "En París ni siquiera hay olas" título que además de recurrir a un eslogan publicitario: «Si le duele tome aspirina»; utiliza la respuesta que supuestamente Diógenes dio a Alejandro cuando éste le preguntó si podía ofrecerle algo: «"No me quites el sol que es lo único que no puedes darme"...»¹³². El argumento de "En París ni siquiera hay olas" refiere la opinión que en 1926 la Ciudad Luz le valía a Carlos Pellicer

[...]
Pues ah qué caray con el "Cerebro del Mundo".¹³³
Si le duele tome aspirina
[...]
Disponga Ud. destas casas tan feas
y destes monumentos-copias de cosas malas.
Yo he vivido en Atenas, en Florencia, en Venecia
y en Constantinopla y en New York. Y basta ya de martingalas.

Adiós, ciudad del gallito simpático.
Adiós don Napoleón, grande o chico,

¹³¹ Véase la definición ofrecida en las páginas 79-80.

¹³² La lista completa de 'letreros pellicerianos' apoya el examen del poema "Partir de cero", colocado en la sección "Los encabezados". Véase la página 135.

¹³³ «Pues a que caray con el "Cerebro del Mundo"» en el original *Poesía Completa*. Considero que es un error de captura pues el sentido del verso pide una interjección, no una preposición. En la edición de *Cuaderno de viaje. (Poemas inéditos escritos en Europa entre 1925 y 1928)* donde aparece por primera vez el texto se lee el mismo error (Pellicer 1987a: 16).

“no me quites el sol que es lo único que no puedes darme”...
[...]

(Ciudad para viejos verdes
¿qué me vas a enseñar?
Si idéntica manzana muerdes
y te destripas en el mismo cantar!
Ciudad de la buena cocina,
ciudad novelona.
Y cursi hasta las lágrimas,
Atenas-mona.)¹³⁴

Creo que la inserción del verso «“No me quites el sol que es lo único que no puedes darme”...» puede explicarse de dos maneras. Según la temática del poema, Pellicer denuesta las galas de París mediante la sátira a su intelectualidad, sus construcciones, símbolos y próceres¹³⁵. Así la burla es posible pues Francia queda colocada como la entidad poderosa y conquistadora artísticamente de gran parte del mundo cultural, mediante la sinécdoque que recae en Alejandro; por el contrario Pellicer se instala a modo de poeta menor y sin pretensiones que únicamente observa la magnificencia de su interlocutor, o sea Pellicer se disfraza de Diógenes. De tal forma el verso «“No me quites el sol que es lo único que no puedes darme”...» nuestro poeta lo emite dirigido a París; él no se deslumbra ante el fulgor de Francia. La segunda interpretación considera que en el diálogo únicamente intervienen Napoleón y Pellicer. Entonces la figura de Alejandro es análoga a la de Bonaparte pues ambos son militares y entre los dos han conquistado vastos territorios; la imagen de Pellicer queda igual que en la primera explicación: un poeta menor y sin pretensiones. Es así que ahora la conversación se establece entre Napoleón y Carlos Pellicer a pesar que sólo la actitud del poeta sea la mencionada y en ella se exprese su indiferencia

¹³⁴ II: 292.

¹³⁵ Comentario aparte recordemos que París fue el modelo y centro cultural de los poetas anteriores a nuestro autor con los que, como hemos visto, no comulga. Por lo tanto esta composición nos serviría de sustento parcial para afirmarlo o negarlo como participante de alguna corriente poética.

ante las prendas de Bonaparte. Considero que la segunda de nuestras opciones es la que más se acerca al funcionamiento parémico de «“No me quites el sol que es lo único que no puedes darme”...» toda vez que su enunciación original fue entre dos sujetos, uno era conquistador (Alejandro y Napoleón) y el otro ‘humanista’ (Diógenes filósofo y Pellicer poeta). No obstante en uno y otro de los casos la labor entimemática del verso es patente, ya sea que se interpele a París o por antonomasia de su nación a Bonaparte, la frase célebre comenta y sanciona las supuestas virtudes enumeradas a lo largo de las estrofas; de esta manera podemos afirmar que la frase célebre «“No me quites el sol que es lo único que no puedes darme”...» es parte constativa y estructural de “En París ni siquiera hay olas” toda vez que interviene en el desarrollo argumental del título.

Otra frase célebre dentro de la poesía de Carlos Pellicer que comparte el ámbito grecolatino con la anterior es la que se encuentra en “Oda de junio”. El lema «“Que en cuerpo hermoso reinará noble alma”» apuntala el asunto del ejercicio del deporte distribuido a lo largo de todo el título

ODA DE JUNIO
ESTADIO NACIONAL

Para soplar bocinas gigantescas
que anuncien a la raza en grito nuevo
solar de ritmo en que la gloria crezca.

Para sentir el pie solemnemente o ágil
y el brazo abierto y esculpido el torso
y el corazón más bello y menos frágil.

Para anudar el viento en la carrera,
alzar la sangre y desdoblar la pista,
la gloria izar, magnífica y primera.
Para poder, para cantar, para decir, para danzar.

Salta, oh sangre, en la elipse de los juegos
y arquéate alegórica y ligera
como agua victoriosa que hecha su voz al fuego.

Vuela, oh sangre, en tu giro planetario.
acrecentando en delirante gozo
las dinámicas gradas del estadio.
[...]

Raza de guerras, pueblo de matanza,
aligérate de armas y amargura,
que la alegría es fe y el amor esperanza.

Cantad el himno de la alegría,
de la inmensa alegría
que rodará en estrofas sobrehumanas
sobre las pautas de la gradería.

Venga la raza a cincelar su fuerza
“que en cuerpo hermoso reinará noble alma”;
que la pereza hipócrita se tuerza.

¡Y se abrirán los días como el alba
para todas las almas, y otra fuerza,
fuerza nueva y espíritu que ama,
encenderá sobre la frente nueva
la profética luz de videncia y de fuerza de las próximas almas!¹³⁶

Nuestra frase «“Que en cuerpo hermoso reinará noble alma”» se origina en el lema de Juvenal «Mens sana in corpore sano» y es reelaborado por Pellicer en cuanto al intercambio del adjetivo ‘sano’ por el par «hermoso» y «noble»; así como el sustantivo ‘mente’ por «alma»¹³⁷. El funcionamiento paremiológico de nuestra oración es constativo pues se coloca hacia el final de la composición con la intención de mostrar enteramente el provecho de realizar las acciones atléticas que ha presentado el poema, entre otras: volar, esculpir, saltar, danzar; todas ellas son eventos que harán el cuerpo hermoso y noble el alma. En este sentido sí existe relación entre el poema y el lema ya que éste valora en un solo verso el

¹³⁶ I: 179-181.

¹³⁷ Reverte, en su artículo “La poesía heroica de Carlos Pellicer” atribuye equivocadamente la autoría del lema a Píndaro pues anota “«Oda de junio. Estadio Nacional» es un poema en el que se ensalza el deporte como gesto heroico de la raza. La tradición clásica de este tipo de poesía es recordada por un fragmento de una oda de Píndaro que encabeza el poema y algunos versos.” (Reverte, 1987: 72). Es cierto que los poetas grecolatinos recogían algunas voces que circulaban ya de manera oral y por lo tanto no pertenecían naturalmente a nadie. Sin embargo el registro literario considera que Juvenal fue el creador del lema.

discurso precedente además que en su enunciado entrega la consecuencia al esfuerzo por ejercitarse¹³⁸.

Sólo en dos momentos de la poesía de Carlos Pellicer podemos leer la inserción de frases célebres. En uno y otro de los casos se trata de oraciones entimemáticas que por su posición funcionan parémicamente: «“No me quites el sol que es lo único que no puedes darme”...» y «”Que en cuerpo hermoso reinará noble alma”». Como vimos el par de enunciados labora constatativamente, así ya podemos observar que la presencia del Refranero en la lírica pelliceriana no es inconexa u ornamental sino relevante para comprender el argumento de cada título.

III. II Los encabezados

Carlos Pellicer ocupa en un par de ocasiones sendos dichos declarativos como encabezados de sus composiciones; estos son «La nada es cosa seria» y «Partir de cero». Generalmente se estima que el nombre de un texto anuncia su contenido, pero es difícil que además de esa labor el significado de la oración se desarrolle dentro del argumento. Al ser los encabezados de Pellicer enunciados que pertenecen a la Paremia, y por lo tanto entimemáticos, no está fuera de lugar esperar que éstos se desempeñen como nombre y además como integrante del discurso. «La nada es cosa seria» es un dicho declarativo que aplica como elemento de su poema pero no de manera parémica, por su parte «Partir de cero» se adhiere al texto sólo de manera accesoría. Los encabezados de Pellicer que aquí se discuten tienen un comportamiento ajeno a la labor de la Paremia, sólo los anoto porque son voces extraídas directamente del Refranero.

¹³⁸ El epígrafe de *Hora de junio*, (I: 244); menciona una vez más el cuerpo hermoso: «El cuerpo hermoso quiere el infinito y ya no la belleza». El enunciado posee el sentido de «Cuanto más se duerme más se quiere», «Cuanto más tienes más quieres» o «El que quiere la col quiere las hojas de alrededor». Al tratarse ésta de una oración dentro del preliminar, no creo adecuado asignarle un examen para localizar alguna inserción paremiológica.

El primer poema que en el encabezado recurre a un enunciado paremiológico es “La nada es cosa seria” composición que valora el concepto de la nulidad

LA NADA ES COSA SERIA

Es lo que no se busca, lo que no se halla.
[...]
Yo que a todo color he dado siembra,
vi que la nada no tenía nada.
Vi que a mi lado no tenía nada
y que no estaba para ver la nada.
Serio, como el no ser, me fui quedando,
y comencé a vivir para la nada.
Pero alguien que espío el texto oí que dijo: ¡Gracias!
Yo apenas pude responder: ¡De nada!¹³⁹

La tasa de la que hablo se dirige a exponer los distintos significados de la palabra «nada»: como sustantivo propio y común, «la nada»; adjetivo, «no tenía nada»; y frase adverbial, «¡De nada!». El encabezado de este poema es una oración declarativa, es decir, es un enunciado que sólo refiere una realidad y por lo tanto no va más allá en el discurso en el que se inserta. Sin embargo aquí «La nada es cosa seria» sí le sirve a su poema como un componente estructural pues si vemos el primer verso continúa la afirmación del membrete

La nada es cosa seria.
Es lo que no se busca, lo que no se halla.

Es por esto que nos enfrentamos a un hecho particular: un dicho declarativo que no es de suyo insertarse profundamente en los contextos donde es enunciado, aquí Pellicer lo ocupa como un motivo temático que lo auxilia para orientar su composición. Incluso se nota que el encabezado del poema sirve como elemento integrado al discurso del poema pues el segundo verso continúa al anterior; así «La nada es cosa seria, es lo que se busca, lo que no se halla» es la idea completa. En este sentido el encabezado, además de ser un dicho traído

¹³⁹ II: 175.

directamente de la voz, es elemento indispensable del discurso, no sólo el nombre de las estrofas.

En esta sección también podemos contar el rótulo de un poema en el que se desarrolla la creación de Mundo y de la Raza Humana, me refiero al capitel «Partir de cero». Este dicho se utiliza para las situaciones que marcan los incidentes y los recursos con los que se cuenta al iniciar una labor; en nuestro caso la expresión se asemeja a los momentos primeros de La Creación¹⁴⁰

PARTIR DE CERO

[...]
El hombre pájaro-serpiente
–cielo y tierra,
luz y sombra,
ojo y boca–
abrió el sueño a los lagos de la noche
y puso al día su mirada absorta.
[...]
Así es la vida.
El cuadro es la ventana:
doña sed y sus hijas la granadas.
[...]
toque Ud. la puerta con la mano
y échela abajo si nadie contesta.
Verá Ud. hasta el fondo de la casa
Y se echará a llorar.
[...]¹⁴¹

En la lectura encontramos una interesante llamada a los letreros de calle pues se anota casi al concluir el poema «Toque Ud. la puerta con la mano y échela abajo si nadie contesta». Esta no es la única ocasión en que Pellicer intercala anuncios en su obra, otros ejemplos son «Si le duele tome aspirina», del poema “En París ni siquiera hay olas” que ya analizamos;

¹⁴⁰ A manera de comentario, dentro de este poema encontramos también la expresión «Así es la vida» con la que se abre una descripción de objetos que por su naturaleza no podemos modificar y que debemos aceptar como tales. Debido a que no existe una inserción que pueda pensarse desde la Paremiología no la desarrollo en el cuerpo del texto y la dejo aquí como nota.

¹⁴¹ II: 182-185.

«Moneda 12: se regalan noches de luna con equipo completo», «Se venden colores para todos los amores» y «Desconfíe de las imitaciones», en “Anuncio”¹⁴²; «Hoy se venden recuerdos y se compran olvidos» verso del lunes en “Semana holandesa”¹⁴³. Estos ejemplos nos dan cuenta de que el material lingüístico utilizado en los textos de Carlos Pellicer se inspira en fuentes muy diversas, además de confirmar que para él la poesía se encuentra en cualquier manifestación verbal –amén de lo ya dicho sobre su visión poética integral en el capítulo I de este trabajo–¹⁴⁴. Recordemos una vez más que para Pellicer las palabras y el lenguaje son ya la primera enunciación de la poesía; como ocurre en las tiradas de *Hora de junio* o los *Esquemas para una oda tropical* donde la voz del poeta se considera la virtud y el material que el Hombre posee para comunicarse. «Partir de cero» es también un dicho declarativo que, a diferencia del ejemplo anterior, aquí sólo titula al poema. Si bien existe una relación temática entre la cabecera y las estrofas, es cierto que no podemos afirmar un seguimiento evidente desde el nombre hacia toda la exposición. Por tal motivo no encontramos en esta composición un fenómeno parémico, únicamente la aparición de un dicho que declara una situación aledaña al argumento de los versos pero que en ningún momento penetra en ellos.

¹⁴² II: 344.

¹⁴³ I: 174-179. Al calce de estas referencias quiero traer un dístico del número 21 de las *Cosillas para el nacimiento*; éste menciona «Sólo Cristo es la paz porque Él es sólo amor». II: 269-270. La frase «Cristo es amor» no la he escuchado pero sí la he leído en muchos cromos y rótulos de microbuses (también he leído y aun escuchado «Rigo es amor»). Considero que no se trata de un letrero conativo como los ejemplos de arriba y que la intención de Pellicer no fue en ningún momento transcribir láminas, sin embargo creo que para el momento de este análisis es pertinente mencionar una expresión que no es paremiológica ni oral pero que sí se ha tradicionalizado a través de la imagen.

¹⁴⁴ Otro material ‘ajeno a la letra’ que se inserta en Pellicer es una noticia de periódico que tiene “Oda al sol de París” (I: 188-190)

Dice la T. S. F.:

México: “El Sol fue apedreado ayer por unos muchachos al salir de una escuela. —Bluefields, Nicaragua, 88 marinos yanquis han muerto de insolación—. Buenos Aires. El Sol ha salido de las banderas argentinas rumbo al Polo Sur.”

Se observa entonces que los dos enunciados nominativos justifican su mención en este sector únicamente como voces directas de la tradición pues, como el examen así lo ha determinado, no existe para alguno de los casos un funcionamiento parémico dentro del poema. No obstante se destaca el comportamiento de «La nada es cosa seria» mediante el cual observamos una oración entimemática que abandona su funcionamiento parémico por servir como factor argumental de su composición. Así podemos afirmar que hay un vínculo contextual entre la oración y el ámbito, pero ésta no se explica necesariamente desde la Paremiología sino a partir de la interpretación del sentido del poema. Este singular comportamiento también lo advertiremos en otras expresiones de Pellicer que pertenecen al Refranero pero que no funcionan como tales sino como versos insertos en su título o afirmaciones que se explican desde el marco de su escritura, incluso desde el dato histórico y la veracidad de sus afirmaciones¹⁴⁵.

III. III Dichos directos estructurales

Ya adelanté que en la poesía de Carlos Pellicer se encuentran algunos textos de la Paremia cuya similitud con las voces frecuentes del Refranero es total; a este fenómeno de semejanza lo he denominado ‘directo’. En este sector tenemos un grupo de tres dichos en dos poemas. Cada uno de ellos recibe una clasificación distinta según la taxonomía paremiológica: «Nunca sabe uno, en realidad, por qué suceden las cosas», declaración; «Si es de un jalón que venga el mar», exhortación; y «Es meterse en camisa de once varas», constatación. En los tres casos advertimos que se desempeñan parémica y contextualmente dentro de su texto. Aun la declaración, que en general se trata de aseveraciones que

¹⁴⁵ Existe otro lugar donde un poema se encabeza por una expresión cercana a la Paremia. «¡Ay qué noche tan linda...», (II: 500-501); se aproxima a la forma del Dicho pues ocupa la estructura iniciada con interjección. Voces como la de Pellicer son «¡Ay qué pena más grande!», «¡Ay pero qué borracho vengo!» o «¡Ay qué pesado!». Al no tratarse de una llamada directa y funcionar sólo rítmicamente en su poema toda vez que la oración se repite como estribillo, no creo necesaria su aparición como el tercero de los casos arriba indicados. Quede aquí su mención únicamente de referencia.

únicamente afirman una realidad, en el poema “Tenía que nublarse” es un elemento que se adhiere al argumento. Así estos tres primeros ejemplos son el inicio de la explicación de la Paremia como recurso expresivo en la lírica pelliceriana.

Una declaración que discurre por los caminos del inexorable acaecimiento de los eventos es «Nunca sabe uno, en realidad, por qué suceden las cosas»

Tenía que nublarse.
Habían pasado azules muchos días
—bueno, algunas horas.
Nunca sabe uno, en realidad,
por qué suceden las cosas.
Se fue la luz y se escondió la sombra.
Cosa de no entender.
Yo preguntaba a todo:
¿por qué la primavera se deshoja?
Si los días
siguen teniendo 24 horas,
¿por qué atardece a mediodía?
Y si mis piernas siguen siendo fuertes
¿por qué prefiero estar sentado,
oscurecido,
brotando nubes que lo cierran todo?

Tu imagen está en todo
y no la veo, no quiero verla.
Hoy no quisiera ser
ni siquiera el puñado de viento
—que enmudece en mí
Lo que quisiera y no quisiera ser—. ¹⁴⁶

Aquí se utiliza el tópico de no saber por qué pasan las cosas y la pasividad registrada ante estos sucesos inevitables. El enunciado «Nunca sabe uno, en realidad, por qué suceden las cosas» puede igualarse con voces como «Las cosas pasan por algo» o «Dios sabe por qué hace las cosas» oraciones también declarativas que aunque no presentan una hechura lingüística idéntica a la de Pellicer se dirigen hacia el mismo lugar. Para el caso específico de nuestro poema la oración apoya eventos como nublarse, pasar los días azules, la

¹⁴⁶ III: 92.

primavera, el atardecer, sentarse, ser y ver. Todos ellos ocurren sin que se sepa el motivo y de tal forma «Nunca sabe uno, en realidad, por qué suceden las cosas» aplica para todos los verbos anotados. Es por ello que la presencia del dicho pelliceriano sí es fundamental en el desarrollo discursivo de “Tenía que nublarse” ya que éste labora de manera contextual como una declaración que acompaña las acciones expuestas en el poema.

En “Memorias de la Casa del Viento”, texto dedicado a Dolores Olmedo, observamos dos construcciones paremiológicas: un dicho próximo a la exhortación y otro constativo

MEMORIAS DE LA CASA DEL VIENTO

3. No sé por qué pasó

Si es de un jalón,
que venga el mar.
[...]
Formar parte de la ola,
y salir desembuchado de un gran bulto de espuma
y redoblar,
es meterse en camisa de once varas
cosida y descosida por el mar.
La contra-ola de regreso
nos da el jalón con la arena
y con los ojos en agua de sal,
nos cuesta erguirnos ante el horizonte
medio atarantado de tanto reventar.
[...]¹⁴⁷

Ya se mencionó que las expresiones paremiológicas como los dichos se construyen alrededor de verbos impersonales y que por carecer de significado total su funcionamiento depende directamente del contexto en el que aparecen. «Si es de un jalón que venga el mar» ejerce como incipit que determina el ámbito del poema pero que estructuralmente no constituye ninguna sección. Así lo ubico entre los enunciados exhortativos pues de alguna manera invita a que bajo ciertas condiciones se realice la acción, de tal forma el significado

¹⁴⁷ II: 89-93.

de esta expresión es que no importa si el evento es perjudicial en tanto sea breve. El dicho empata con el sentido paremiológico de la declaración «En caliente ni se siente». Paremiológicamente el dicho se expresa completamente y se ajusta al ámbito temático que desarrolla el poema; pero se emplea como el ‘arranque’ de la energía del poema, es decir trabaja como oración de la Paremia al tiempo que abre la composición. Respecto a la constatación del poema el sentido paremiológico del enunciado «Es meterse en camisa de once varas» apunta a la complejidad de emparejarse con el mar en su fuerza y dimensión. De hecho el discurso del texto completo rodea el arrebato marítimo como un motivo a desarrollar pues ya el primer dístico «Si es de un jalón, que venga el mar» –así como su repetición– condicionan la forma en la que se ha de afrontar el brío del agua. La concisión del verso «Es meterse en camisa de once varas» permite sintetizar tres de las dificultades expuestas en la estrofa: formar parte de la ola, salir desembuchado y redoblar. Las características constatativas de este dicho permiten que en una sola línea se sancione la enorme dificultad que desarrolla el poema: enfrentar al mar es igual que meterse en una camisa cuyo tamaño sea de once varas¹⁴⁸. Es decir, en primera instancia la oración nos comentó la dificultad de enfrentar al mar, pero además permite enterarnos que el agua hará su voluntad sobre nuestra camisa: la «coserá y descoserá». Este es un proceso interesante porque si bien en el poema el enunciado «Es meterse en camisa de once varas» se presenta como analogía entre dos situaciones complicadas, posteriormente la metáfora del vestido [camisa] pasa a ser realidad textual pues ésta en el verso realmente se descose por el mar; así el nivel simbólico del objeto transita de lo poético a lo referencial: camisa de once varas y camisa cosida y descosida. Dicho procedimiento de enunciación presenta originalmente al

¹⁴⁸ Una vara es una unidad de medida que equivale más o menos a 75 centímetros, entonces una camisa de once varas –cuyo tamaño sería algo así como ocho metros– resulta demasiado grande para nuestros propósitos de vestido; igual de grande y dispareja que nuestra disputa frente al mar.

segundo dicho de este poema como un texto paremiológico sin embargo momentos después a la misma oración se le da un nuevo uso lingüístico que replantea su alcance semántico; desde el funcionamiento parémico se reduce a una construcción meramente gramatical enmarcada en el desarrollo de la estrofa. Así, para “Memorias de la Casa del Viento” tenemos una exhortación y una constatación que cumplen su labor parémica integralmente, además que en los dos casos se suma el trabajo que la tirada exige de ellos; para «Si es de un jalón, que venga el mar» abrir los versos, y para «Es meterse en camisa de once varas» desarrollar los efectos del mar.

Por su cualidad entimemática, el desempeño parémico y la inserción discursiva a cada título; las tres expresiones que se juntan en nuestro segmento contribuyen a la comprensión de sus respectivos poemas. De tal forma podemos decir que los enunciados examinados son versos imprescindibles para entender “Tenía que nublarse” y “Memorias de la Casa del Viento”. Este carácter fundamental se manifiesta en los tres niveles que arriba anoto: declaración, exhortación y constatación; los cuales se explican desde la teoría paremiológica. El análisis del par de poemas contribuye a la explicación de la Paremiología en la Obra poética de Carlos Pellicer y presenta por primera vez un texto que recurre a más de una expresión del Refranero, además que nos permite observar cómo todo el argumento de una composición se basa en la función de dos dichos.

III. III. I Dichos directos estructurales fuera del poema

El par de expresiones paremiológicas que aquí se analizarán presentan un comportamiento complejo respecto a las que se han examinado. Los casos que siguen son dichos extraídos directamente de la tradición y de ellos se espera que funcionen dentro de un contexto discursivo que así se los permita. En nuestra sección esto no ocurre, ambos enunciados se desempeñan parémicamente pero no dentro de su poema como ha sucedido.

Uno de ellos discurre por el marco de la escritura de los versos y otro en el evento histórico apelado por la composición. A esto se aúna que la declaración «En lo que cabe, estoy ya ni más joven ni más viejo» se clasifica como un enunciado referencial pero dado el trabajo lingüístico de Pellicer trabaja de manera constativa. Es por ello que esta sección reviste gran interés para explicar integralmente la teoría paremiológica en el proceso compositivo de nuestro poeta.

La expresión «En lo que cabe, estoy ya ni más joven ni más viejo», que culmina uno de los sonetos dedicados a Juan José Arreola, tiene un comportamiento particular ya que no procede sobre lo que el poema ha enunciado sino actúa en el contexto histórico de la escritura del poema

Esto que pudo ser y es casi nada
y aquí ves en montón y ya en tus manos
—la noche con suburbio de gusanos—,
es voluntad por ti dilapidada.

Cumplida está la cita apalabrada.
—¡Ay la palabra con mundos livianos!—
Tú sabes cómo brillan los pantanos
cuando la soledad está habitada.

Me queda el corazón lleno de fuego.
Sé que habrá más ceniza y más apego
al heroísmo de vivir. Dios sabe

lo que yo sólo sé. Y aquí te dejo
al pie de tanta letra. En lo que cabe,
estoy ya ni más joven ni más viejo.¹⁴⁹

Estos endecasílabos van «Con un ejemplar de *Material Poético*». Si recordamos que Pellicer no estuvo emocionado con la publicación del ‘material de construcción’ que recogió su poesía en 1962 podemos interpretar que el dicho declarativo «En lo que cabe, estoy ya ni más joven ni más viejo» no se refiere a los versos que le anteceden en el soneto,

¹⁴⁹ II: 469-470.

en realidad lo hacen para la irrelevancia que le significó ver su nombre en la tapa de *Material poético*. La extracción de «En lo que cabe, estoy ya ni más joven ni más viejo» es directa de la voz y empata con «Ni más joven ni más viejo», similar a los dichos «Ni muy muy, ni tan tan», «Ni más ni menos» o «Ni más rico ni más pobre»; es decir ante la publicación del tomo Carlos Pellicer permaneció inmutable, e inserta la descripción de su conducta en el poema mediante una declaración propia de la Paremia. Por lo que toca al funcionamiento del enunciado nos enfrentamos a un caso en el que la declaración sirve de constatación. El dicho «En lo que cabe, estoy ya ni más joven ni más viejo» por sí solo afirma la circunstancia de una persona, sin embargo al insertarse en el discurso del soneto de Pellicer está obligado a enjuiciar la situación anterior y exterior a él: la impresión de *Material poético*; pero ésta no queda dentro de los endecasílabos sino en el contexto de la escritura del poema. Esto es lo que hace singular a la composición que examinamos.

Caso similar al anterior en cuanto a su labor parémica es una expresión de hechura grecolatina: «El que de Roma va pierde su Roma», dentro del número <10> de *Piedra de sacrificios. Poema iberoamericano*

[...]
La Habana
con su abanico suave
y su mujer imposibilitada
para ser Beatriz.
(Allí han estado Cleopatra Faraona
y Teodora Emperatriz.)
El que de Roma va pierde su Roma.
Cigarro y hembra viva; madrigal de Hafiz.
[...]¹⁵⁰

Este poema empata con el previo respecto al ámbito externo en el que se desarrolla el sentido paremiológico pues Cleopatra y Teodora son figuras históricas (por supuesto

¹⁵⁰ I: 84-87.

insertas en el discurso de este número <10>) cuyas biografías son sancionadas por «El que de Roma va pierde su Roma», adaptado de «El que se fue a Sevilla perdió su silla» y en México «El que se fue a La Villa perdió su silla». Es decir, a pesar de que la posición del verso y la construcción gramatical del dicho permita interpretarlo paremiológicamente, es cierto que necesitamos conocer el evento histórico para lograrlo. En los momentos finales de su imperio Cleopatra se refugió en Egipto para contraatacar al ejército que la había expulsado de Roma no obstante falló su objetivo; en otro momento Teodora casó con Justiniano emperador de Bizancio y a la muerte de ella él perdió inmediatamente todo el poder. Como vemos es necesario que consideremos el dato histórico para que la disposición del poema cobre sentido constatativo pues sólo así en verdad «El que de Roma va pierde su Roma» encaja con lo sucedido a Cleopatra y a Teodora. Igualmente se observa que para este dicho constatativo su acomodo le permite funcionar como tal, labor más sencilla que la desempeñada por su antecedente. De tal forma éste y el título anterior encuentran su explicación sólo si extendemos los alcances del enunciado parémico al referente histórico y no sólo al ámbito del texto.

A partir del funcionamiento que opera en la pareja de dichos de esta sección podemos afirmar que para la comprensión íntegra de “Esto que pudo ser y es casi nada” y el poema número <10> es necesario detallar la asistencia de los versos del Refranero. Observamos que Pellicer ocupa la hechura y funcionamiento de «En lo que cabe, estoy ya ni más joven ni más viejo» y «El que de Roma va pierde su Roma» pero los manipula de tal forma que los hace trabajar fuera del poema —incluso al primero le asigna nueva labor—, situación que nos habla de que la presencia de la Paremia en su Obra no radica solamente en el traslado de la voz a la letra, también se interviene en ellos para que adquieran una nueva inserción discursiva. Creo que esto demuestra la comprensión que Carlos Pellicer

tenía de las posibilidades que los textos de la Paremia ofrecen y así el poeta rebasa la mención del Refranero como un detalle folclórico y aprovecha las características del género para enriquecer su obra lírica.

III. III. II Dichos directos estructurales como unidades dobles

A lo largo de este trabajo he puesto de relieve la ordenación bimembre que caracteriza las composiciones de la literatura tradicional. Por supuesto que las expresiones paremiológicas, nombradas en esta sección como dichos, no son ajenas a esta disposición. Sin embargo los análisis del segmento a continuación revisten importancia mayor toda vez que evidencian el importante trabajo que realiza la Paremia dentro de la lírica pelliceriana. Así veremos algunos poemas en los que la presencia de sus dichos alcanza a determinar la organización dual del título que las contiene. Es por eso que la llave para abrir el examen a este tipo de textos serán tres composiciones en las que la identidad de Carlos Pellicer se enfrenta a sendos personajes históricos: “A Frida enviándole un anillo adornado con el cero maya”, “Las estrofas a José Martí” y “Poema en dos imágenes” —al que se le agregan tres declaraciones más pues también se leen en sus estrofas—. Este acercamiento nos iniciará en la comprensión de los arreglos simétricos que ahora nos ocupan y así podremos alcanzar un examen que englobe la totalidad de ellos.

A este sector el primer modelo lo trae el tercero de los sonetos dedicados a Frida Kahlo precedido por el epígrafe “A Frida enviándole un anillo adornado con el cero maya”

III

Cero a la izquierda, nada. Yo te digo:
toma esta nada, pónitela en un dedo.
Nada en un dedo llevarás sin miedo.
La nada poderosa del mendigo.

Te veo por la nada de un postigo
y eres la cifra que alcanzar no puedo.

Ante tu fuerza saludable quedo
igual a un árbol hueco y enemigo.

Cero sin fin a la derecha es tuyo.
Si pienso en ti –robándote– destruyo
toda la cobardía que me llena.

Nada soy. Todo tú. Con nuestra vida
llena de soledad, yo soy la arena
y tú la raya horizontal sufrida.¹⁵¹

El verso «Cero a la izquierda, nada» está construido sobre la oración –en infinitivo– «Ser un cero a la izquierda» utilizada frecuentemente en comentarios y pláticas acerca de las relaciones personales y la consideración que en ellas se les da a los conocidos. El asunto del poema es exponer una valorización menor del poeta Pellicer ante la figura de la pintora Kahlo, circunstancia que ya de inicio nos habla del diseño gemelo que recibió el poema. En estricto el sentido total de la expresión paremiológica «Cero a la izquierda» es el asignado por nuestro autor: no es que no exista nada para ponderar sino que la posición que ocupa el objeto le otorga una estimación por debajo de la posible. Así al leer el soneto podemos notar que Pellicer siempre se ubica en la nulidad, «Cero a la izquierda», «Árbol hueco y enemigo», «Nada soy» y «Yo soy la arena»; mientras que sitúa a Frida dentro de lo tangible y valioso por medio de alusiones como «Eres la cifra que alcanzar no puedo», «Cero sin fin a la derecha es tuyo», «Todo tú» o «Tú la raya horizontal». La naturaleza de la expresión «Cero a la izquierda» está implícita también en otra oración del mismo poema: «Igual a un árbol hueco y enemigo», pues la existencia del cero y el árbol son auténticas según su asistencia verídica en el texto; sin embargo esta valía no opera, pues uno queda a la izquierda y por el otro no corre vida, es hueco –además del resultado visual que nos sugiere la oquedad de ‘0’ y el tronco–. Conforme a dichas ideas la palabra «enemigo» puede

¹⁵¹ II: 416-417.

también entenderse como ‘contrario’ ya que en el verso se anota la posición del número al mismo tiempo que el vano del árbol oculto por la corteza del tronco. Igualmente el endecasílabo final hace corresponder a Frida Kahlo la línea horizontal de la numeración maya y a Pellicer el punto. Si recordamos ese sistema numérico el guión escrito por de debajo de los dotes aumenta el valor de la cifra en cinco tantos. Un ejemplo es el siguiente

$$\begin{array}{ccc} \bullet \bullet & \bullet \bullet & \bullet \bullet \\ & \underline{\quad} & \underline{\underline{\quad}} \\ 2 & 7 & 12 \end{array}$$

Según Pellicer Frida es el trazo que le da valor a todo lo existente, los puntos no tienen importancia solos, únicamente la adquieren por lo que los subraya. Vemos entonces que el dicho opera tal cual lo haría en cualquier otro contexto, «Cero a la izquierda» es equivalente a no estar. Lo que sucede particularmente en este poema es que nuestro autor lo utiliza como apoyo entimemático que aplique para la exposición de la obra. Por lo tanto considero que contrario a otras oportunidades en las que Pellicer intercala las expresiones para ‘decir más con pocas palabras’ aquí el enunciado abre el soneto con el propósito constataivo de presentar dos posiciones: una devaluada y la otra sobrestimada; motivos que se desarrollan ampliamente dentro del título en cuestión¹⁵².

Pertenece también a este paradigma otro dicho en el que Carlos Pellicer se presenta como figura menor ante un nombre, me refiero a «¡Qué gusto de sentirme suela de tus zapatos!» del poema “Las estrofas a José Martí”

LAS ESTROFAS A JOSÉ MARTÍ

[...]

Yo te digo maestro, pero no sé por qué
se me ocurre tomarte del brazo y todo fe
al fuego de tus ojos de horizonte naval

¹⁵² Una remisión más a la frase «Cero a la izquierda» se encuentra en “Oda al sol de París», poema que se analiza en el apartado correspondiente a Refranes indirectos e independientes. Véase la página 236.

confiarte mis angustias tan llenas de esperanza,
y en mi desesperante pasión por la bonanza
de América, mirarte sonreír matinal.

Bueno, después de todo, qué profunda alegría
saber de ti. Releo tus libros. Tu retrato
honra mi casa. Eres Poema y Poesía.
¡Qué gusto de sentirme suela de tus zapatos!¹⁵³

El origen del enunciado tradicional es –en infinitivo– «No llegarle ni a la suela de los zapatos». Es decir que las virtudes de una persona no son suficientes siquiera para poderse pisar, o no se levantan lo necesario para rebasar por lo menos el ras de piso. Este sentido paremiológico compagina con el discurso bipartito del poema ya que a lo largo del título pelliceriano se desarrollan dos de los atributos martianos: su espíritu americano y la calidad magistral que ofrece a todos los habitantes del continente. Aquí en particular Martí enseña a Pellicer el amor por la patria y comparte con él la inclinación hacia la poesía, sin embargo no pueden colocarse al mismo nivel ya que si bien Carlos Pellicer es un enamorado de América y es poeta, José Martí con su obra es Poema y Poesía; aquél únicamente su aprendiz. Vemos entonces que también aquí la distribución de la composición en dos sectores está en función de estimar las cualidades personales de cada uno de los nombres, igual que en el soneto a Kahlo. Pero la manera que ahora tiene nuestro autor de mencionar todo este juego de valores contrarios es mediante la gustosa presentación del enunciado constativo «¡Qué gusto sentirme suela de tus zapatos!» cuya dirección engloba en una sola expresión el contento de ser pisado por el cubano, proceso que lo ayuda además a asumir su infructuosa actividad de poeta comparada con la trascendente obra del maestro¹⁵⁴. Podemos observar que el recurso ya utilizado por Pellicer para mostrar su

¹⁵³ II: 83-86.

¹⁵⁴ Al mismo tiempo la segunda estrofa de mi cita es de interés fundamental, ya que ésta presenta –igual que en el poema “Abriendo”– dos de las preocupaciones artísticas para nuestro autor: la literatura y la gráfica.

admiración en estos dos textos, el soneto y las estrofas, es el de la frase hecha la cual resume su empedernida posición frente a la figura que quiere celebrar: ante Frida Kahlo él es un «Cero a la izquierda» y comparado con José Martí sólo «La suela de sus zapatos».

Tenemos otro caso de construcción bimembre, sin embargo en él la confrontación no se da a nivel personal sino entre el hombre y las obras de alguien más. Así sucede con la expresión «Que los viajes ilustran» en “Poema en dos imágenes” dedicado a López Velarde. A lo largo de estos versos Pellicer convive con las palabras y los personajes creados por su amigo poeta

POEMA EN DOS IMÁGENES

[...]
No sé, pero con nadie
puedo hablar tan a solas
como con las palabras deste poeta.
Las encuentro sentadas en la sala
rodeadas de familia en las paredes.
Los domingos, al regresar de misa,
una flor se acomoda en cada una.
La guirnalda silvestre
para el retrato de los guantes negros.
¿Ella es la Virgen de la Soledad?
Pero si me han contado que ella se fue con otro
y ese otro era el Señor Crucificado
y que ése fue el amor que tuvo siempre,
pero quiso al poeta
con quien hablaba muchas horas por teléfono
sin que nadie lo supiera.
Me dicen las palabras,
del agua natural y misteriosa
de aquella dama de los guantes negros.
Me dicen las palabras tantas cosas,
que a veces no entiendo.
Estoy escribiendo y las palabras

Si seguimos el desarrollo de la cuarteta notamos que la única manera de saber de Martí es leyendo sus libros y observando su retrato. De tal forma Pellicer manifiesta que una de las formas de existencia es la obra legada y la presencia en imagen, no más. A estas dos facultades le corresponden sendos sustantivos: Poema y Poesía; la forma de alcanzar el nivel de lo poético es a través de la escritura y la representación visual. Véanse las páginas 187-189.

se me quedan mirando,
como si me preguntaran
que por qué las escribo,
que por qué no las invento.
Sí, porque para cada cosa
y para cada quien existe un nombre.
Cuánto, cuánto me falta por saber,
yo, que he viajado tanto y oigo que dicen
que los viajes ilustran...
Con las palabras de López Velarde
me convenzo
que la noche está siempre junto al día.
Las palabras, saben mi nombre;
yo no sé el de ellas.
Decimos que el teléfono está descompuesto.
Es que no hay comunicación.
[...]¹⁵⁵

La reflexión inicial de nuestro fragmento se aboca al habla de Velarde, hacia la confusión que provocan sus palabras en Pellicer. A partir de estas consideraciones nuestro autor piensa que es mentira la aseveración «Que los viajes ilustran» pues sus propios recorridos a través del mundo no le dan elementos suficientes para descifrar la poesía de su colega. El caso específico de esta expresión puede catalogarse como declarativa ya que su aseveración no permite la controversia, su sentido es total; sin embargo aquí es empleada peculiarmente toda vez que su verdad irrefutable se cuestiona: ante la incapacidad de esclarecer los conceptos velardianos ¿será cierto que los viajes ilustran? En este sentido se repite el intercambio de la declaración por la constatación que asume el enunciado, traslado que ya exhibió, entre otros, el dicho «En lo que cabe, estoy ya ni más joven ni más viejo»¹⁵⁶.

¹⁵⁵ II: 115-120.

¹⁵⁶ En otro lugar de la obra pelliceriana se alude una vez más al tópico del viaje, éste también puede ser visto desde la Paremia. En “Canto por un recuerdo griego” se lee la oración «Viajar es un tesoro de suspiros» que no tiene un claro funcionamiento paremiológico pero que respeta la estructura «verbo, verbo copulativo, sustantivo» (I: 385-389). Similares morfológicamente al enunciado de Pellicer hay «Ayudar es una bendición» o «Fiar no es negocio». Esta revisión presenta como un tema central la mención del viaje, además que nos permite observarlo como parte de los textos del Refranero. Véase también el examen al poema “Elegía Apasionada” en las páginas 165-167.

Bajo el criterio de no separar de sus títulos a las expresiones paremiológicas secundarias prosigo el examen de “Poema en dos imágenes” con tres enunciados más que pertenecen al ámbito del Refranero y que en conjunto ilustran también la construcción en dos periodos. El primero es «Porque para cada cosa y para cada quien existe un nombre» proveniente de «Al pan, pan y al vino, vino», «Para cada quien su cada cual» o «A todo hay que llamarlo por su nombre», casualmente todas ellas comprimen en dos periodos una de las poéticas pellicerianas: el lenguaje. Si recordamos lo expuesto en el capítulo I, una de las preocupaciones de nuestro autor es cómo mediante las palabras convertidas en poesía se puede percibir, experimentar y manifestar La Creación. También hemos visto que en las ideas de Carlos Pellicer el poeta sólo utiliza su voz como transmisora del Universo porque en realidad esta es su única función posible: cantar. Con dichas afirmaciones puede sostenerse entonces que el Creacionismo pelliceriano —empujado vehementemente por la crítica de los años setenta— sería imposible a nivel estético pues se declara «Para cada cosa y para cada quien existe un nombre». Es decir, si todo tiene un título, si el lenguaje ya se encargó de determinar a los objetos; resta para el poeta y la poesía organizar y entonar este mundo, no reinventarlo. La segunda expresión de la lista en “Poema en dos imágenes” es «Que la noche está siempre junto al día». A pesar de su obviedad dicha oración desempeña su labor paremiológica de manera íntegra. La fuente está en otras declaraciones «Como la noche al día, sigue el pesar a la alegría» o en cualquiera otra oración que presente en su prótasis la noche y el día de manera simbiótica y no antitética, por ejemplo «Por muy oscura que esté la noche siempre ha de amanecer». Este acomodo bipartito del enunciado tiene la finalidad de establecer una analogía entre el inevitable cumplimiento del alba y el contenido manifiesto en la apódosis: por ejemplo «De la noche a la mañana pierde la oveja su lana» o con otro material lingüístico y distinta aplicación «Del plato a la boca se cae la

sopa»¹⁵⁷. A lo largo de toda esta larga disertación sobre las oposiciones correlacionadas al texto “Poema en dos imágenes” claramente se aprecia que las palabras de Velarde son tan diáfanos, sabias, ilustrativas y profundas; que al poeta no le queda duda que son igual de certeras como la sucesión de la noche con su día. Específicamente en este caso no sólo se cita la declarativa paremiológica, también su mecanismo discursivo aparece en la elaboración del poema casi aproximándose a la figura retórica del símil: así como a la noche le sigue el día, así de cristalinas y atinadas son las palabras de López Velarde. Finalmente para nuestro poema tenemos la nota del «El teléfono está descompuesto». En estricto no estamos aquí frente a un texto del Refranero pues el «Teléfono descompuesto» es en realidad el nombre de un juego. Su posible funcionamiento paremiológico sólo podría existir si se presentara mediante la elaboración introductoria «Estás como los del teléfono descompuesto» o «Eso fue como el teléfono descompuesto». Aquí Pellicer recurre al horizonte de significado que, por lo menos en la tradición mexicana, se le asigna a la oración «Teléfono descompuesto»: mala transmisión del mensaje. Quiero decir que «El teléfono está descompuesto» no constituye en sí un texto paremiológico, lo es la aplicación declarativa que el poeta le da casi en tono de excusa: «Decimos que el teléfono está

¹⁵⁷ Por lo menos en cinco poemas más Pellicer utiliza el recurso de la oposición entre noche y día: «La noche que habla sola para olvidar el día» en “Esquemas para una oda tropical. Segunda intención” (I: 249-272), «Dar es hermoso como el amanecer que todo lo saca de la noche y lo da» en el número <19> de *Cosillas para el nacimiento* (II: 266), «¡Qué divina sonrisa la del Alba después de los terrores de la Noche!» en “Nocturno XVI” (III: 208), «Un te adoro de día y un te quiero de noche son la puerta enlutada de mi propio reproche» en “Surgente fin” (II: 72-76), «¡El día con la noche en los extremos!» y aun «Ya se sabe que la hoguera es incendio y luminaria» ambos en el tercero de los sonetos dedicados a Víctor Neumann (II: 420-421). Ninguno de los textos aquí mencionados nos permite elaborar un examen paremiológico, pero en este momento son de utilidad pues suscriben la presentación que, aunque indirectamente, tiene la construcción gramatical de la Paremia en composiciones que no aprovechan de lleno los alcances del género. Aun el tópico de la consecuencia lógica se encuentra en otras oraciones de Pellicer que igualmente no se desempeñan como textos del Refranero, ejemplos son: «El bote sigue al agua y el agua al sol y alía» en el número <II> de “Tríptico” (I: 171-172), o «Se alza una voz se oye otra voz» dentro de “Uxmal” (I: 74-76) y «El corazón al corazón se fía» verso de “En medio de la dicha de mi vida” (I: 17-18). A pesar de que los ejemplos de esta nota sean numerosos no constituyen un corpus analizable pues la explicación para cada una de las declaraciones es la misma en todos los casos.

descompuesto. Es que no hay comunicación». Bien mirado en estos dos versos del poema ya queda explícito el sentido de la frase hecha pues si primero se lee «Decimos que el teléfono está descompuesto» Pellicer no tarda en aducir la verdad: «Es que no hay comunicación». Siento que una vez más la Paremia alcanza a penetrar el poema de nuestro autor pues el sentido de este dístico es que Pellicer no comprende las palabras y conceptos de Velarde, entonces busca una justificación: «El teléfono está descompuesto»; pero de inmediato él mismo revierte su apología con otro enunciado: «Es que no hay comunicación». No hay comunicación entre Pellicer y Velarde, el poeta zacatecano expresa más de lo que su lector tabasqueño puede comprender: no hay descargo, he ahí la verdad.

En conjunto los cuatro dichos que se presentan en “Poema en dos imágenes” reiteran desde varios puntos de vista la incapacidad de Carlos Pellicer por comprender a su amigo Velarde: «Que los viajes ilustran» resulta una presunción pues aun cuando el poeta ha sido un hombre peregrino no reúne la información necesaria para acertar siquiera algunos poemas; «Porque para cada cosa y para cada quien existe un nombre» avisa de la claridad en el discurso velardiano, sin embargo nuestro poeta tampoco encuentra los términos adecuados que sustentan su comprensión; «Que la noche está siempre junto al día» es una oración comparativa entre la transparencia del mensaje de López Velarde y la obviedad en la secuencia de lo ocurrido, a pesar de esta simpleza el autor no logra penetrar en los versos; finalmente «Decimos que el teléfono está descompuesto. Es que no hay comunicación» anuncia la resignación pelliceriana ya que después de varios intentos concluye que no existe un nexo comunicativo entre ambas personalidades, nada establece por lo menos un mínimo entendimiento. Dudo que esta falta de pericia, expuesta de manera grupal por nuestros dichos, conformen por sí sola un sentido paremiológico; pero sí pienso que éstos constituyen los nodos que soportan el asunto del poema. De tal forma sus labores

dentro del título afirman una y otra vez la dirección y el significado total del texto. Así volvemos a presenciar sentencias paremiológicas que trabajan dentro de los versos de una obra, las cuales fueron manipuladas conscientemente por el autor y que poco a poco nos ayudan a sustentar el estilo paremiológico pelliceriano; rasgo planteado en repetidas ocasiones apenas se me presenta la oportunidad.

Es así que para los tres poemas orientados a Kahlo, Martí y Velarde podemos concluir que la estructura doble ajusta con el asunto de los poemas correspondientes: se trata de dos personas con cualidades opuestas y por ello el texto afecta una partición binomial. Además es fácil observar que el ocultamiento al que se confina Pellicer se realiza mediante la asignación de su persona a un dicho, esto con el fin de hacerse presente en el discurso de la obra pero no mostrarse en todo su cuerpo. Si la intención de los títulos es encumbrar a Kahlo, Martí y Velarde entonces sus personas deben estar expuestas el mayor tiempo posible en los versos, situación que se ha puesto de manifiesto en nuestro análisis. Así Pellicer corrobora una vez más el postulado de que en su poesía no sólo aparecen los sonidos del Refranero, también lo hacen sus características como género textual, en esta tercia de casos es relevante la concisión y la cualidad constativa de los dichos. Al momento de requerir la economía de las palabras en pos de la discreción el poeta acude a las frases hechas, ni siquiera a un refrán que por sus especificaciones penetraría en más lugares del discurso del poema y por lo tanto aumentaría su presencia; de tal forma deja espacio para que las figuras de supuesto mayor valor hagan gala de sus virtudes, así el resultado es que el lector en verdad siente que ellas están por encima de Carlos Pellicer. De igual forma se corresponden en su asunto, su discurso y su forma. En líneas generales, la intención de Pellicer es celebrar persona y Obra de sus modelos, por ello recurre a procedimientos retóricos que parten en dos el argumento de sus poemas. Si bien dentro de

estos procesos se encuentran los dichos de factura bimembre también hallamos figuras como el retruécano o referencias a la numeración maya¹⁵⁸. Inclusive la presentación del «Teléfono descompuesto» implica ya la participación de dos personas, escenario que favorece la solución al propósito de nuestro autor. De tal manera podemos afirmar que el manejo de la Paremiología por cuenta de Carlos Pellicer se da también a niveles funcionales pues, como un ejemplo paradigmático, el recurso del Dicho y la ubicación del poeta en la parte más endeble de él lo ayuda a que sus elogios y el desarrollo de sus contenidos lleguen contundentemente al lector. A todo esto contribuye la Paremiología, que en sus textos se cuentan las composiciones dobles. Mediante éstas cualquier discurso que en ellas se sustente será susceptible de analizarse como elaboraciones de un par de periodos. Este es el caso de la poesía de Carlos Pellicer.

III. IV Dichos directos independientes

Para este número he elegido una serie de dichos que guardan gran similitud con las voces del Refranero, unos de ellos en su material lingüístico y otros por su estructura gramatical. El criterio que los coloca aquí es que se trata de declaraciones cuya aparición únicamente escolta a los otros versos, por tales características no tienen desempeño

¹⁵⁸ La figura del retruécano es característica del Refranero. En Pellicer muchos de sus versos unitarios la presentan y de tal manera se acercan a la Paremia: «Cada mujer tiene una rosa y cada rosa una mujer» en “La danza de las rosas” (III: 322-323), «Para dolores el río. Para el río los dolores» en “Todo de nada” (II: 433-434), «Todavía no te he visto, pero jamás podré olvidarte» en el número <11> de *Cosillas para el nacimiento* (II: 253-254), «El bosque es una construcción tan antigua como la aurora pero la circulación de sus personajes es siempre nueva como una gota de agua» en el II de “Con palabras y fuego” (II: 96-103), «Ojos para mirar lo no mirado; oídos para oír lo nunca oído» y «Tacto para tocar lo no tocado; olfato para oler lo nunca olido» ambas en el número I de “Regina Coeli” (II: 39-40), «Se ven hilos de luz caminando en las hojas tan gratuitamente que les cuesta trabajo caminar» y «La vida de esa vida nos mantiene jóvenes» el par en “Esquemas para una oda tropical. Segunda intención” (I: 249-272), «Vivir con pocas palabras; pero en cada palabra tener una tempestad» y «Un suspiro en la tarde siempre aclara ese otro atardecer que nos separa» las dos en “Tempestad y calma en honor de Morelos” (I: 433-437). No obstante los poemas que las contienen nunca la utilizan como oraciones entimémicas, por ello únicamente asisten aquí como referencia de las estructuras gramaticales parémicas dentro de la lírica pelliceriana.

parémico a pesar de pertenecer al corpus. Estas son «Entre estudiantes caribes te veas» y «El tiempo es oro y el tiempo, sólo el tiempo es lo único cierto».

El primer ejemplo que aquí anoto de un poema que recurre a un dicho directo e independiente lo tenemos en el séptimo de “Unos sonetos dedicados a Germán Arciniegas” que comienza con el siguiente cuarteto

Entre estudiantes caribes te veas
y no te quedará ni la camisa.
Y así muchas otras cosas que en la brisa
de tu hermoso recuerdo bamboleas.
[...] ¹⁵⁹

En la estrofa se presentan dos enunciados: «Entre estudiantes caribes te veas» y «No te quedará ni la camisa». El primero de ellos justifica su procedencia de la tradición no en las palabras que utiliza sino por medio de su estructura pues es la construcción Entre [...] te veas la que se utiliza en la voz para armar el enunciado indistintamente de las personas que intervengan; así «Entre amigos te veas», «Entre libros te veas» o «Entre abogados te veas» son algunas de las muchas oraciones posibles que permite la elaboración. La mención de la frase puede tener uno de estos tres significados: el deseo de que al sujeto receptor del enunciado lo acompañen personas que provean la fortuna, la afirmación de que los acompañantes son casi inevitables dado el contexto en el que se desenvuelve el aludido en el enunciado, resignación ante los vínculos que se observarán con personas que eventualmente interactúan con el suscriptor del dicho. A mi parecer esta tercera característica es la que opera en el poema de Pellicer pues al verso «Entre estudiantes caribes te veas» le sigue la oración «Y no te quedará ni la camisa», expresión también tradicional y emparentada con «Perder hasta la camisa» u otras que mencionan la camisa como sinécdoque de la posesión material, por ejemplo «Más feliz y sin prisa vive quien no

¹⁵⁹ II: 203.

tiene ni camisa» o «Quien halla a tiempo la sisa, no se queda sin camisa»¹⁶⁰. El sujeto asentido en el poema se ve «Entre estudiantes caribes», rodeado de personas que eventualmente aparecen y que realizan una acción cuya consecuencia es «Quedarse sin camisa». La unión de estos dos dichos en el cuarteto nos permite afirmar que su sentido es de desaliento pues la consecuencia de esta compañía será la pérdida de lo material. Nuestro pareado tiene explicación si lo tomamos como unidad pero no es posible justificarlo como parte del discurso del poema “Unos sonetos dedicados a Germán Arciniegas” ya que el asunto de éste es la experiencia pelliceriana al leer al autor.

Un dicho más que reelabora Pellicer y que sólo declara en su poema es «El tiempo es oro y el tiempo, sólo el tiempo es lo único cierto» verso de “El arte en el siglo XX” soneto en el que se tratan las condiciones del arte de esta centuria y cuya apología a sus características consiste en relacionar el contexto histórico con la producción artística

EL ARTE EN EL SIGLO XX

Creedme, amigo mío, creedme; por el Toro
más sagrado de Egipto yo os digo: ¡El arte ha muerto!
¡Y no sigáis terqueando que el tiempo, el tiempo es oro
y el tiempo, sólo el tiempo es lo único cierto!

¡Son respuestas al arte lo que hacemos! ¡Yo vierto
mis llantos en la copa de un soneto insonoro!
¡Se acabó la retórica! ¡Con ella el arte! Lloro
hasta en la risa... ¿Véis? ¡Todo por un injerto!...

¡Somos decadentistas! ¿Qué opináis vos del mote?
Vuestro silencio, hermano, más duro hace el azote.
Un injerto de Francia... ¡Pobre Rubén Darío!

Y aquel imbécil blanco, acongojado y serio,
a pesar de su herencia comprendió. ¡Y el misterio

¹⁶⁰ Véase también el análisis al poema “Memorias de la casa del viento” donde se aborda el verso «Es camisa de once varas» en las páginas 138-140.

huyó a las carcajadas del buen hermano mío!¹⁶¹

Nuestra declaración proviene de la expresión «El tiempo es oro» la cual enuncia que perder el tiempo es perder la oportunidad de hacer dinero –aquí mediante la metonimia de oro por dinero–. En los endecasílabos se afirma que el arte del siglo XX ha muerto y por lo tanto ya no tiene cabida en este tiempo, asimismo Pellicer asevera que «El tiempo es oro y el tiempo, sólo el tiempo es lo único cierto»; entonces podemos considerar que el oro es lo único cierto. Si esto es así el arte del siglo XX ha perdido su lugar por lo presencia del oro. En la opinión del poeta el deceso del arte puede signarse con la irrupción del dinero. Funcionalmente vemos que la presencia de la frase hecha sirve como base a una nueva proposición, la reelaboración del original consiste en que ésta se hace parte de un nuevo enunciado pero aún así ostenta la misma importancia que las demás declaraciones del poema: «¡El arte ha muerto!», «¡Se acabó la retórica!», «¡Somos decadentistas!», «¡Pobre Rubén Darío!»; es decir, que nuestro dicho es un verso más entre varios que conforman el poema. La diferencia estriba en que aquélla se identifica lingüísticamente como parte del corpus del Refranero mexicano mientras que las restantes no.

Es entonces que observamos cómo algunos textos de la tradición se presentan en la poesía de Pellicer pero aparecen con el único propósito de dotar de la voz a su lírica; intención que ya se ha mencionado y ejemplificado incluso con expresiones que no pertenecen a la Paremia. En líneas generales la asistencia de los dos dichos aquí mencionados es que su estructura individual encaja con la del poema entero o con las de las líneas acompañantes. Otra razón es que la declaración aporta elementos rítmicos y desinentes para que acuda al sonido de cada estrofa. En este caso si bien no se observa un manejo dentro de las oraciones parémicas sí se aprovechan sus características sonoras y

¹⁶¹ III: 245.

entimemáticas. Por tales motivos tenemos argumentos para afirmar que en Pellicer la Paremiología es un recurso premeditado para la composición de su lírica.

III. V Dichos indirectos estructurales

En esta sección se contienen los primeros dichos que he denominado indirectos, es decir, los que lingüísticamente no se asemejan a las voces frecuentes del Refranero. La razón por la que Pellicer ha modificado estos dichos es adaptar el sentido paremiológico a las intenciones temáticas del poema en turno. De las nueve expresiones que constituyen este número sólo una es declarativa: «Rebozo de los hombres, tentación de las mujeres», cuyo único vínculo con su poema depende de la convergencia en el asunto; dos más transitan de la declaración a la constatación: «¡Justísimo sudor de no hacer nada!» y «Pero han entrado tantos y nunca ven el fin...»; mientras que las seis restantes son totalmente constataivas: «Por causa de esa herida nadie muere», «¡Como estas noches hemos visto tantas!», «Viajábamos en tercera porque no había cuarta», «Me habló del desierto como si él hubiera colaborado en hacerlo», «Ya no importa el color, sino lo claro» y «¿Para qué el adjetivo si las cosas todas, claras, se ven por cuatro lados?». Es interesante ver en este apartado un caso particular en el que la adaptación del sentido paremiológico destaca las ideas estéticas de Carlos Pellicer; tal adecuación queda en el último dicho que menciono. No ha lugar determinar cuántas veces un poeta manifiesta su ideario en sus composiciones, no obstante aquí sí es relevante pues nuestro poeta lo expresa a través de la Pemia.

Uno de los poemas tempranos y no recogidos en libro publicado es “Sarape de Saltillo”. A lo largo de este título se hace un elogio al Sarape; en la última estrofa puede leerse lo siguiente

SARAPE DE SALTILLO

[...]
Cómo me gustaría
que al verme muerto mis amigos fieles
me envolvieran en tu riqueza de 100 días,
rebozo de los hombres, tentación de las mujeres.¹⁶²

El verso final trabaja una voz referente al rebozo de las mujeres: «El rebozo: tentación de los hombres, confidente de las mujeres». La modificación lingüística en la oración pelliceriana «Rebozo de los hombres, tentación de las mujeres» intercambia a la de la tradición el sustantivo «hombres» por «mujeres» con el objetivo de acomodar la línea para ubicarla en el argumento del poema. Notemos también que en Pellicer el sentido paremiológico se conserva pues en los dos enunciados existe la «tentación». De tal manera el dicho presente en “Sarape de Saltillo” acompaña el desarrollo temático de su poema pero no actúa, por ejemplo, a manera de constatación. No obstante es evidente que sí existe relación entre «Rebozo de los hombres, tentación de las mujeres» y “Sarape de Saltillo”; esa es la razón por la cual coloco este texto dentro del segmento que guarda las expresiones que son parte de su discurso.

Continúa esta sección de los dichos indirectos y estructurales el “Poema pródigo” donde se lee el verso «¡Justísimo sudor de no hacer nada!»

POEMA PRÓDIGO

[...]
Voy en barca
entre arrecifes de granito.
Anclo y salto a una nube de alabastro.

¹⁶² III: 440. Observemos también que se utiliza un tópico muy socorrido en el folclor mexicano: el deseo de acompañar la muerte con algo que represente a México; ejemplo de ello es «México lindo y querido si muero lejos de ti que digan que estoy dormido y que me traigan aquí», «Cuando esté tendido que se oiga la banda, música nortea y mariachis también; que traigan cartones llenos de cerveza y échenme la tierra que me vio nacer» o «El agua me oxida y si algún día me aniquila yo quiero que me entierren en la tierra del tequila». Este asunto es la antítesis del motivo «No me entierren en sagrado»; por supuesto la revisión de esta fórmula merece más líneas. Véase también la sección “Refranero de la muerte” en las páginas 265-281.

El árbol de la goma
suscita el desbordar.
La hora oblicua se bisela a fondo.
Y yo surjo en el codo del camino
y canto en mí el principio de mi canto
y llego hasta mis labios
y soy mío.
Jocunda fe del trópico,
ojo dodecaedro,
¡justísimo sudor de no hacer nada!
Y el sabor de la vida de los siglos
y la orilla gentil y el pie del baño
y el poema.¹⁶³

El de ahora es otro de los enunciados que Pellicer modula hacia el sarcasmo pues si lo comparamos con voces como «También de no hacer nada se cansa uno», «Nomás de verte ya me cansé» o «¡Qué bonito es no hacer nada y después de no hacer nada descansar!» el sentido obtenido en las cuatro ocasiones es que ante la incapacidad de realizar un esfuerzo similar al del trabajo argumentamos que la pasividad también es una labor pesada. El poema tiene una larga lista de verbos en primera persona: voy, ando, salto, surjo, canto, llego y soy; pero todos ellos realizan actividades facilitadas por la naturaleza, como navegar, flotar entre nubes, cantar y ser. La oración «¡Justísimo sudor de no hacer nada!» constata la idea en la que ser es difícil aunque resulte inevitable. Dentro del “Poema pródigo” se manifiesta que es trabajoso ser cantor y el fin mismo del canto aunque ésta sea la función natural del poeta. Bajo esta exposición dentro del argumento del texto aparentemente no se efectúa nada pero es legítimo actuar y responder como si la tarea fuera insuperable. De esta manera el endecasílabo recoge constatativamente la enumeración de acciones y las sanciona de forma que se presentan los actos centrales como una gracia a disfrutar y no a trabajar, es decir que gozar los bienes del ser no ofrece dificultad si se han recibido adecuadamente. Por lo que toca al trabajo parémico de Carlos Pellicer observamos

¹⁶³ I: 298-299.

nuevamente que el carácter declarativo de un enunciado, en este caso «¡Justísimo sudor de no hacer nada!» se deja de lado para optar por un funcionamiento constatativo. Ya apunté que el sentido paremiológico de nuestro dicho afirma que una labor es tan pesada que aun solamente de observarla agota. Este intercambio de funcionamiento es posible por el contexto de aparición del verso, ya que los verbos refieren acciones que se sancionan globalmente con la palabra ‘hacer’ del dicho pelliceriano. Si el ámbito de la oración no fuera éste su desempeño como expresión de la Paremia quedaría en la declaración.

De los poemas dedicados por Carlos Pellicer a escritores que influyeron en su Obra contamos “Estrofa a Adam Mickiewicz” texto que exhibe la expresión «Por causa de esa herida nadie muere»

ESTROFA A ADAM MICKIEWICZ

Óyeme, camarada, estás herido;
por causa de esa herida nadie muere.
El que sepa tu nombre y se atrinchere
en tu nombre, dará muerte al olvido.
[...]¹⁶⁴

El dicho que menciono emparenta con «Una golondrina no hace verano», «Una sola abeja no hace colmena» o «Una no es ninguna». En los cuatro casos el sentido paremiológico dicta que para que ocurra un evento grande, como la muerte o el verano, se deben conjuntar varios elementos, no sólo uno. Pellicer afirma que el poeta Mickiewicz tiene una herida pero ésta no es suficiente para que se considere en peligro de muerte. A pesar de que el endecasílabo que nos ocupa esté colocado en el segundo verso del cuarteto, la oración sí se desempeña constatativamente pues da un juicio de la condición del sujeto enunciado; de tal

¹⁶⁴ II: 419.

forma es acertado colocar este examen como uno en que el dicho presentado forma parte del discurso de su poema¹⁶⁵.

Ya anticipé que uno de los recursos expresivos que existen en Pellicer es la reelaboración lingüística con materiales que permiten conservar la orientación del sentido paremiológico. Ejemplo de ello queda en un par de constataciones presentes en sendos versos correspondientes a “Nocturnos” y “En el jardín de la tristeza”. La primera composición exhibe «¡Como estas noches hemos visto tantas!» del texto dedicado a Juan Coto

NOCTURNOS

[...]
El grillo conectado
con quién sabe qué aparato inoficioso
rebaja el precio del aire plateado
con su aumento metálico, pequeño y armonioso.
¡Como estas noches hemos visto tantas!
¿Recuerda usted? Y la sombra que canta
disminuye en estrellas melodías.
[...]
¡Como esta noche hemos visto tantas!
Y el vaso se adelanta
hacia la mano en sed y el labio húmedo
de la memoria dulce en que se canta
el drama ligerísimo.
[...]¹⁶⁶

La voz usual en el Refranero que corresponde a «¡Como estas noches hemos visto tantas!» es «Como tú he visto muchos» y se emplea para calificar de ordinaria e infructuosa la presencia o acciones de alguien. En nuestro poema a la oración tradicional sólo se le intercambia el sujeto ‘tú’ por «noches» y el adjetivo ‘muchos’ con «tantas». El asunto de

¹⁶⁵ Un ejemplo similar a este donde se subestima la causa de dolor está en el número <25> de *Piedra de sacrificios. Poema iberoamericano*: «Pero ahora déjame con mi tragedia ridícula de ahorcado a medias», (I: 107-108); texto con la misma dirección que «Ahogarse en un vaso de agua» o «Con qué poco pinole te da tos». El dístico de esta nota no se desempeña paremiológicamente dentro de su poema, razón por la cual lo acoto al sentido paremiológico de “Estrofa a Adam Mickiewicz” y no dedico a él un análisis superior.

¹⁶⁶ I: 299-301.

“Nocturnos” es describir el paisaje lunar en una noche despejada mediante afirmaciones como «El grillo conectado», «Rebaja el precio del aire plateado», «Y la sombra que canta disminuye en estrellas melodías»; en este sentido la asistencia de nuestra expresión contribuye a dibujar el ambiente y a apuntalar el sentido de los versos precedentes. El vínculo sintáctico alcanza para que el dicho sea una línea que cierre la dirección de las anteriores por ello tomémoslo como elemento constatativo indispensable al argumento de su poema.

El segundo caso anunciado también refiere la inutilidad de las acciones realizadas; se trata de «Pero han entrado tantos y nunca ven el fin...»

EN EL JARDÍN DE LA TRISTEZA

I

– Tristeza, ¡buenas tardes!

– Que las tengas, viajero.

– ¿La gracia me concedes de entrar a tu jardín?

– No gusto de etiquetas, ¡si fueras el primero!

Pero han entrado tantos y nunca ven el fin...

Y entré yo pensativo. La tarde era opulenta
sultana que ostentaba sortijas de rubí.
Y tuve la alegría de ver la amarillenta
violeta en una copa de ónix y de marfil.

II

Ahora ya conozco el carmen silencioso,
paseo mis dolores por todos los vergeles.
Y en medio de los prados, la estatua del Reposo,
me ofrece por las tardes sus mágicos pinceles.

La vida afuera inquieta mi instinto con placeres
y llego a la portada con ánimo de ir...
Mas oigo que reclaman mi ausencia otras mujeres
y torno, que aún hay rosas que hallar en el jardín.¹⁶⁷

¹⁶⁷ III: 63-64.

Comparativamente entre “Nocturnos” y “En el jardín de la tristeza” el sentido paremiológico de «¡Como estas noches hemos visto tantas!» es similar al de «Pero han entrado tantos y nunca ven el fin...» ya que ambas expresiones están conscientes de que la asistencia de la noche o la persona no obtendrán ningún fruto. En el ámbito del poema actual la frase hecha auxilia al diálogo que sostienen el viajero y la tristeza de manera tal que le asigna cierto tono de indiferencia pues las palabras femeninas no plantean inconveniente por la entrada del caminante aunque creen que esta visita no será de provecho. Considero que por este funcionamiento también lo debemos apuntar como pieza fundamental para la existencia de las estrofas, a pesar de que la inserción es muy superficial y que se trata de una declaración, cuyo objetivo no es sancionar el discurso sino afirmar la situación, como ocurre aquí. Asimismo el último verso en el segundo número de “En el jardín de la tristeza” «Que aún hay rosas que hallar en el jardín» muestra cierto parentesco con todas las expresiones de índole sexual relativas a la mujer y la metáfora de la flor en el jardín, por ejemplo «Desflorar el jardín», «Pisarle las flores a tu jardín» o «Cortar una flor de tu jardín». Mi razón para sustentar esto parte de la lectura de la penúltima línea: «Mas oigo que reclaman mi ausencia otras mujeres» mediante la cual se hace evidente la comparación entre ‘mujer’ y ‘flor’, por ello la declaración pelliceriana que analizo comparte significado con las tres oraciones que he ofrecido¹⁶⁸. Así, en las ocasiones de

¹⁶⁸ Estos enunciados, los de Pellicer y los tradicionales, si bien no son misóginos no podemos considerarlos un portento de cortesía. Otro enunciado pelliceriano cercano al de arriba es «Dórame con tu sol junto a los trigos, mécame con tus frutos femeninos, revíveme después con tus intactos vinos» en el “Homenaje a Amado Nervo” (I: 60-62). La expresión ocupa los motivos de varios refranes más donde se conjugan vino y mujer como nefastos para el varón: «El juego, la mujer y el vino sacan al hombre de tino», «Por la mujer y el vino yerra el hombre su camino» y «Tabaco, vino y mujer echan al hombre a perder». De la misma forma un dicho en el que Pellicer habla coloquialmente de la mujer es «Unos ojos me sonríen sobre un cuerpo prohibido», dentro de “Estudio” (I: 212-213); poema que se analizará a profundidad en páginas posteriores. La expresión pelliceriana reelabora una voz que canta «Cuerpo de tentación, cara de arrepentimiento», declaración que juzga la belleza parcial femenina.

«Pero han entrado tantos y nunca ven el fin...» y «que aún hay rosas que hallar en el jardín» la posición de los enunciados es relativa al sentido y funcionamiento de los versos restantes que conforman el texto; en el primer caso de forma constatativa y en el segundo con carácter declarativo. De igual forma cada uno de los dichos pertenece a la voz de la tristeza y a la del viajero respectivamente. Todo lo anterior me permite afirmar que en los dos poemas “Nocturnos” y “En el jardín de la tristeza” la naturaleza parémica de los dichos contribuye al discurso de su texto pues los alcances de su enunciación penetran en el argumento que han presentado cada uno de los títulos.

Es por todos conocida la fraterna relación y mutuo reconocimiento que existía entre Carlos Pellicer y José Vasconcelos, originados no sólo por la convivencia laboral, también por los viajes que emprendieron juntos a los cuatro continentes. Es así que en 1960, un año después de la muerte del filósofo, el poeta escribe “Elegía Apasionada” texto en el que rinde homenaje a su maestro y mentor. En este título encontramos un inventario de los países que visitaron y las circunstancias de sus travesías. De esta forma la expresión «Viajábamos en tercera porque no había cuarta» tiene la intención de oponer los magníficos viajes a las verdaderas condiciones de sus traslados

ELEGÍA APASIONADA

[...]

Una noche en Egipto, frente a la Esfinge,
misteriosamente derrotada,
me habló del desierto
como si él hubiera colaborado en hacerlo.
Después nos alejamos uno del otro
como dos astrónomos un poco desesperados
con la esperanza de recoger alguna estrella
y ocultarla en el corazón de cualquier hombre desalmado.
Al otro día, muy poco faraónicamente,
nos encontramos de nuevo en El Cairo.
(Viajábamos en tercera porque no había cuarta.)
En el café de la estación del ferrocarril

nos confundieron con meseros de ciertos barcos.
[...]¹⁶⁹

La oración que ahora nos interesa, «Viajábamos en tercera porque no había cuarta», aparece aquí inmutable en cuanto a su estructura, sólo se actualizan los sustantivos de la prótasis y la apódosis. Existen algunas expresiones negativas que pueden ser el modelo de la nuestra, cuyo esquema ideal podría marcarse de la siguiente manera

NO (VERBO)	<i>PORQUE</i>	NO (VERBO)
Prótasis	Nexo	Apódosis

A éste le corresponden frases como «No eres más bruto porque no eres más grande» o «No rebuznan nomás porque no saben la tonada». Con todo, la composición de enunciados de esta índole presenta una variante, donde la prótasis no rechaza de inicio el segundo periodo, sólo muestra el verbo y el sustantivo, dejando a la apódosis la negativa de la oración; tal es el caso de «Me pagan el mínimo porque no se puede menos» o «Dormí en la sala porque el perro ya se había acomodado». El tono de estas expresiones siempre llevan al sarcasmo, misma inflexión que se encuentra en el enunciado de Pellicer: «Viajábamos en tercera porque no había cuarta». Paralelamente el verso se encarga de evidenciar las condiciones de sus viajes mediante la cita de las clases turísticas: tercera y cuarta. De hecho la ‘tercera’ es una manera ya tipificada de catalogar como inferiores o defectuosos los atributos de cualquier objeto o situación, por ejemplo «Servicio de tercera»; también podemos encontrar algunos ejemplos paremiológicos en los que la ‘tercera’ se ubica en el sitio más degradado de una enumeración: «Aceituna: una oro, dos plata, la tercera mata», «La primera con agua, la segunda sin agua y la tercera como agua» o «Batea chueco y corre para tercera». Así con este enunciado Pellicer establece un vínculo de complicidad con Vasconcelos y expresa de manera constatativa que la calidad de sus itinerarios, por muy sonoros que resulten, era

¹⁶⁹ II: 109-115.

penosa¹⁷⁰. Asimismo, en la caracterización de José Vasconcelos como protagonista de este poema, se puede leer una nueva remisión al Refranero en los versos «Me habló del desierto como si él hubiera colaborado en hacerlo». Generalmente enunciados del tipo Hablar como se presentan para disminuir a la persona mencionada en la expresión, por ejemplo «Hablas de cenar como si ya hubiéramos comido» o «El tío presume al sobrino como si él lo hubiera parido»; no obstante en los versos de nuestro poeta, la afirmación –dado el contexto en el que se produce el encomio a Vasconcelos– sirve para enfatizar su admiración y elogiar la sabiduría del filósofo, no para menospreciarlo. Por lo que toca a la función de los dos dichos ésta radica en constatar lo ofrecido en versos anteriores, por ello dentro de este título encontramos un par que colabora enjuiciando sus antecedentes. De tal manera la “Elegía Apasionada” queda justificada dentro de esta sección.

Para completar la revisión de estos dichos indirectos de la tradición mexicana abordaré un par de textos que son presentados en “Retórica del paisaje” donde se ubican las oraciones «Ya no importa el color, sino lo claro» y «¿Para qué el adjetivo si las cosas todas, claras, se ven por cuatro lados?»

RETÓRICA DEL PAISAJE

En el tiempo compacto
de los dosmiltrescientos metros de altura,
los paisajes están en un solo acto.
El aire es siempre exacto
en su tiempo tonal; sabe escultura
porque un pintor en tan vastos andamios
puede fraguar los delirantes cadmios
y acompasar geométricas figuras.
(Los claros adjetivos
ecuestres en caballos sustantivos...)
[...]
El verde cae en la trampa de los grises.

¹⁷⁰ En un momento anterior me detuve para hablar de “Poema en dos imágenes”, texto donde también se menciona el tópico del viaje. Véanse las páginas 150-152.

Cien pueblos apedrearón este valle
y por eso las casas y la calle
son de una sola pieza.
Se reduce el lenguaje y la tristeza
es sobria como sombra de detalle.
El amarillo seco se encamina,
ya entre la milpa vieja que el viento papelea,
o en la resbaladiza llaga de la mina
de arena.

Si echo la cara atrás de lo que digo,
la cordillera sube hasta las nieves
perpetuas.

[...]

La prodigiosa juventud del aire
convida a estar desnudo.
Y en un modesto orgullo de silencio
ganarse loterías de momentos
para costear los oros del escudo.

La escenografía de las quietudes.
Ya no importa el color, sino lo claro.
Sola sabiduría de los grises
que está bien en la huerta y en el teatro.
¿Para qué el adjetivo si las cosas
todas, claras, se ven por cuatro lados?
[...]¹⁷¹

En primer lugar observamos que el verso «Ya no importa el color, sino lo claro» únicamente presenta un recambio de palabras respecto a la versión común del Refranero tradicional «Ya no importa lo duro sino lo tupido» o tal vez «Ya no ven lo duro sino lo tupido». Al plantear nuestro marco teórico en el Capítulo II he dicho que el Refrán –como la mayoría de los textos de la literatura tradicional– es una composición potencial y que su construcción permite el canje de elementos buscando así la adaptación y supervivencia. Esto se explicó con el modelo de los refranes de aplicación general y los de aplicación específica donde la elección del material lingüístico restringía o ampliaba el ámbito en el que podía aparecer el enunciado. Lo mismo sucede con esta constatación de Pellicer

¹⁷¹ I: 283-285.

dirigida al estrechamiento. Si tomamos como base el texto «Ya no importa lo duro sino lo tupido» y lo comparamos con «Ya no importa el color, sino lo claro» la reelaboración del poeta es la permuta de ‘duro’ por «color» y de ‘tupido’ a «claro» para que la oración tenga aplicación específica en sus versos. Imaginemos que el poema dijera

La prodigiosa juventud del aire
convida a estar desnudo.
Y en un modesto orgullo de silencio
ganarse loterías de momentos
para costear los oros del escudo.

La escenografía de las quietudes.
Ya no importa lo duro, sino lo tupido.

éste no cumpliría con el propósito del autor de valorar la colorida naturaleza pues los adjetivos resultan muy holgados para sus intenciones discursivas; sin embargo los calificativos que en verdad elige sí atinan contundentemente al fin pensado

La prodigiosa juventud del aire
convida a estar desnudo.
Y en un modesto orgullo de silencio
ganarse loterías de momentos
para costear los oros del escudo.

La escenografía de las quietudes.
Ya no importa el color, sino lo claro.

A lo largo del título de Pellicer se expresa la exuberancia cromática y dentro de ésta la claridad de sus tonos. Las estrofas manifiestan en forma de lista los colores de la naturaleza: «El verde cae en la trampa de los grises», «El amarillo seco se encamina», «La cordillera sube hasta las nieves» y «Para costear los oros del escudo». Bajo este contexto aparece el verso «Ya no importa el color, sino lo claro» que aunque de alguna manera el trabajo de reelaboración es una característica de peso, lo que me obliga a colocarlo en esta sección es que también puede consignarse como una voz constatativa toda vez que sintetiza en su discurso las ideas anteriores. Carlos Pellicer actúa lingüísticamente sobre el refrán

tradicional para acomodarlo a su discurso, de esta manera podemos ver que aquí la adaptación consiste en adecuar el Refranero a las intenciones de su poética naturalista así como afinar un estilo en el que con un solo verso se condensen las apreciaciones hacia la vitalidad del paisaje.

Inserto también en nuestro título tenemos el dístico «¿Para qué el adjetivo si las cosas todas, claras, se ven por cuatro lados?» el cual, en el seguimiento estricto del material lingüístico, no corresponde directamente al Refranero de la tradición mexicana pues sus palabras escasamente dan noticia de una coincidencia con las palabras de éste; pero es cierto que la estructura gramatical sí corresponde a la Paremia. Observamos que los dos versos de Pellicer hacen par con preguntas tradicionales como «¿Para qué tanto brinco estando el suelo tan parejo?», «¿Para qué le buscas ruido al chicharrón?» o «¿Para qué le buscas tres pies al gato sabiendo que tiene cuatro?»; y que todas ellas indagan las razones del circunloquio para ejecutar una acción. Según el poema no es necesaria la adjetivación literaria pues la vegetación muestra por sí sus peculiaridades. Las reflexiones estéticas del autor a lo largo de su Obra nos avisaban que la poesía era la senda para expresar y celebrar a la naturaleza, sin embargo el lenguaje de ésta a veces no se alcanza a manifestar por medio del verbo y así debe dársele paso a su propia demostración vegetal por ejemplo con el color; paralelamente se planteó que la poesía no es la perífrasis o el embellecimiento vocal de lo ya dicho pues la naturaleza ha comunicado sus condiciones con recursos propios y por ello resulta repetitivo tratar de escribirla en un poema: «¿Para qué el adjetivo si las cosas todas, claras, se ven por cuatro lados?». La palabra del Poeta sólo es punto de unión entre el Hombre y La Creación. Por ello nuestro dicho constativo en “Retórica del

paisaje” es sólo una sugerencia para que el lector note que el poema no es sustituto de la vegetación sino su representante de ella en el mundo lingüístico del Hombre¹⁷².

En esta oportunidad hemos visto nueve enunciados que provienen indirectamente del Refranero toda vez que Pellicer ha trabajado sobre ellos para modificar sus palabras. No obstante este retoque deja intacta la estructura gramatical y el sentido paremiológico. Así, lo que podemos determinar para esta sección es que la razón fundamental de la reelaboración pelliceriana es la adaptación del ámbito lingüístico al espacio del poema respectivo. Este es el camino de adaptación que en general sigue el Refranero oral. Ya dijimos que en la Paremia lo que existe es el sentido paremiológico, mientras que su revestimiento verbal es sólo un momento de su vida. Lo atractivo de la labor que realiza Carlos Pellicer es que este ajuste lo realiza en la letra. Sin duda lo que aquí menciono nos da cuenta del interés que ofrece la presencia del Refrán como vehículo expresivo y discursivo en nuestro poeta.

III. VI Dichos indirectos independientes

La que sigue es una sección muy pequeña constituida por cuatro dichos. Todos ellos son declaraciones que suman a las tiradas de cada poema sin actuar parémicamente. La mayoría de las veces, Pellicer ha utilizado los textos del Refranero para aprovechar su funcionamiento, sin embargo aquí no; por ello los ejemplos que citaré son excepcionales. Igual que en otras ocasiones uno de los fundamentos por el cual se presentan expresiones independientes en las composiciones es la calidad sonora de los versos. Si lo comparamos con el trabajo de inserciones anteriores, aprovechar sólo la melodía de un dicho aparenta

¹⁷² También en el poema “Quiero verte en la sombra para que me ilumines” leemos la oración «¿Para qué tanto sol si mis ojos no ven?», (II: 163); declaración que se asemeja a la anterior en su construcción gramatical a partir de la interrogación adverbial ¿Para qué? y en el sentido paremiológico de rodear un acto que ha de realizarse. Este enunciado no afecta la dirección de las palabras que se encuentran en otros versos ni orilla a que el significado total del poema se elabore en función de él.

ser un recurso ligero; considero que esto no es así. Me parece que el análisis de los siguientes poemas abona a comprender de qué manera nuestro poeta aprovecha integralmente los recursos de la forma. En este sentido la utilización no resulta menor sino representa casos en los que el servicio es parcial pero significativo.

El primer ejemplo de un dicho indirecto que se ausenta de la estructura de su poema es el que encontramos en “Estudio” escrito en 1925 y contenido en *Hora y 20*. Ahí la expresión «Esa ventana es un agujero discreto o indiscreto» se lee hacia el final de la composición que enlista una serie de imágenes sueltas

ESTUDIO

Esta fuente no es más que el varillaje
de la sombrilla
que hizo andrajos el viento.
Estas flores no son más que un poco de agua
llena de confeti.
Estas palomas son pedazos de papel
en el que no escribí hace poco tiempo.
Esa nube es mi camisa
que se llevó el viento.
Esa ventana es un agujero
discreto o indiscreto.
[...] ¹⁷³

La expresión de Carlos Pellicer puede empatarse con «¿Es un vaso medio lleno o medio vacío?». La diferencia entre la letra y la voz radica en los signos de interrogación explícitos. No obstante el sentido paremiológico del juicio de lo observado según la perspectiva se conserva aun si agregamos la expresión tradicional «En este mundo nada es verdad y nada es mentira, todo depende del cristal con que se mira»¹⁷⁴. Dada la construcción del poema a partir de afirmaciones lineales y la inserción de «Esa ventana es

¹⁷³ I: 181-182.

¹⁷⁴ Otra expresión independiente y similar a la de arriba que se lee en Pellicer declara «Aquí fácilmente la verdad es mentira y por lo mismo todo está inventado con lo que a usted le dé la gana», (I: 249-272).

un agujero discreto o indiscreto» como una más de ellas es imposible afirmar que la oración guarde vínculo alguno con su título; tal razón justifica que “Estudio” se encuentre en la sección de dichos independientes de su poema¹⁷⁵.

Otro caso de locuciones independientes se encuentra en “Estrofas de campo y lluvia” poema dedicado a Joel Patiño y construido sobre tres expresiones de la lengua mexicana

ESTROFAS DE CAMPO Y LLUVIA

Tan bajas están las nubes
que es la oportunidad
de conocer a los ángeles.
[...]

Praderas verdes de junio
en junio sale a ver
lo que se dice de junio.

Desde las lomas, las lomas
parecen sólo praderas
para llegar a las lomas.
[...]

Y con los ojos sin ojos
miraremos a los ángeles
reírse de nuestros ojos.

“Estos ojos no son tal:
¡que a un poco de tierra húmeda
lo quieran llamar cristal!”
[...]¹⁷⁶

Sin tomar en cuenta que el primer terceto «Tan bajas están las nubes que es la oportunidad de conocer a los ángeles» podamos encontrarlo en otro tipo de enunciados se reconoce como procedente del piropo: «¿Qué estará pasando en el cielo que hasta los ángeles se

¹⁷⁵ El mismo sentido paremiológico exhibe el dicho pelliceriano «¿La estrella que va a llegar es la misma que pasó?», (I: 375-377). Igual que en el poema que analizamos la oración no tiene funcionamiento contextual.

¹⁷⁶ I: 292-294.

están saliendo?» oración que es una manera de elogiar la belleza femenina mediante su comparación con lo angelical¹⁷⁷. Las estrofas intermedias constituyen dentro de este poema un bloque que parte de un solo sentido paremiológico: querer resolver una situación sin salir del contexto en el que ésta se produce. Refranes tradicionales que apuntan bien tal significado son «El que aprende a usar un martillo todos los problemas le parecen clavos», «Cuanto más pequeño es el bosque, más grande parece la liebre», incluso una línea de Pellicer escrita en la introducción a *Colores en el mar*: «Tengo veintitrés años y creo que el Mundo tiene la misma edad que yo»¹⁷⁸. En los tercetos que ahora analizamos se repiten los sustantivos centrales: «junio», «lomas» y «ojos». Por medio de este recurso se plantea que «junio» busca inútilmente información de sí pues la solicita desde «junio», las «lomas» sólo aparentan ser el camino para llegar a ellas mismas, y sin «ojos» podemos mirar inútilmente que se ríen de nuestros «ojos». El sentido de todos estos casos es similar al del martillo pues en el refrán también se piensa que únicamente el uso del objeto es lo que determina la cualidad del problema y su solución, de igual forma al de la liebre porque entre más pequeño creemos nuestro ámbito de soluciones más grande aparenta ser el problema. Por su parte la última cuarteta de “Estrofas de campo y lluvia” «Estos ojos no son tal: ¡que a un poco de tierra húmeda lo quieran llamar cristal!» pertenece a los dichos tradicionales cuyo contenido no ve correspondencia entre las condiciones y los actos; me refiero a textos declarativos como «A cualquier taco le llaman cena» o «Con qué poco

¹⁷⁷ Otro enunciado dentro del paradigma seráfico es «Los verdaderos ángeles no tienen alas» en “Pequeña música escondida», (II: 156-157). La oración no tiene desempeño paremiológico y lo único que lo justifica aquí es que guarda la misma disposición gramatical que la voz «Amigo verdadero no va contra tu honra ni contra tu dinero».

¹⁷⁸ I: 19-20. Perteneciente al refranero en prosa. Otro dicho que se escribe en el mismo texto es «Amor único, primero e inmortal» donde Pellicer reelabora «De amores el primero, de lunas las de enero» o «El amor primero es el único verdadero». Trabajar el Refranero en textos no versificados de nuestro poeta no es primordial pues aún no se conoce su producción en párrafos, además las expresiones que menciono sólo representan un par de ocasiones aisladas dentro de una introducción a uno de sus poemarios.

pinole te da tos». La dirección de estos dos refranes apunta a que las condiciones no corresponden a las actitudes de las personas, así mismo su significado puede resumirse con la frase hecha «No es para tanto». Igual ocurre en el verso de Pellicer donde al valorarse el elemento visual se considera que no a cualquier objeto puede llamarse ojo pues no a cualquier tierra húmeda se le puede llamar cristal. De tal forma en este poema tenemos frases cuyo sentido paremiológico es independiente del significado general del poema –si es que lo hay– pues el título se estructura bajo una secuencia de afirmaciones agrupadas en estrofas sin hilo temático y que a mi parecer buscan la sonoridad por encima de la coherencia.

Los de aquí son ejemplos sencillos porque la función que desempeñan sólo se dirige a un aspecto específico. Como puntalicé en la introducción a este segmento no es inútil observar este trabajo de Pellicer ya que mediante el examen a nuestros dos poemas se clarifica una labor muy particular que reelabora los textos de la Paremia.

III. VI. I Dichos indirectos independientes que reelaboran un periodo

Uno más de los procedimientos de reelaboración por parte de Pellicer consiste en ocuparse sólo de uno de los periodos del dístico entero. En los casos que siguen veremos que las modificaciones recaen únicamente en la prótasis o en la apódosis y de ahí, a través del anexo del segmento complementario se crea una unidad más grande. Es decir que la utilización de un dicho como unidad parémica se convierte en núcleo de una oración discursiva más compleja. No obstante desde la Paremiología es lo único rescatable pues dicho proceso de recreación no provee funcionamiento contextual alguno.

En esta ocasión voy a conjuntar los cuatro poemas que conforman el corpus, con el propósito de explicar integralmente el fenómeno de reelaboración al que me refiero. El primer dicho pelliceriano es «Desnuda será tan bella que no ha de verla ni la luz»

MELODÍA EN FA

[...]
Se peinará con una estrella,
la dejará en algún sauz.
Desnuda será tan bella
que no ha de verla ni la luz.
[...]¹⁷⁹

El segundo es «En palabras de amor se va la hermosa vida junto a la espina y a la rosa»

HORAS DE JUNIO

[...]
En palabras de amor se va la hermosa
vida junto a la espina y a la rosa
tan alta siempre que cuando la hallamos

antes sangran los dedos con la espina;
y la rosa en la altura de sus ramos
ya es otra rosa que se indetermina.¹⁸⁰

El tercero es «Palmeras y tamarindos: aquí los traje y aquí los tengo»

TALLE Y SABOR

[...]
Sabor de luces
baja a la tierra:
árbol entero
te saborea.

Algo en mi sangre
se dice dueño...

Palmeras y tamarindos:
aquí los traje, y aquí los tengo.¹⁸¹

Finalmente «Ninguna soledad como la mía. Lo tuve todo y no me queda nada»

Ninguna soledad como la mía.
Lo tuve todo y no me queda nada.
Virgen María, dame tu mirada

¹⁷⁹ I: 122-123.

¹⁸⁰ I: 287-288.

¹⁸¹ I: 396-399.

para que pueda enderezar mi guía.
[...]¹⁸²

He afirmado que en este cuarteto se presenta un fenómeno de recreación peculiar pues éste sólo afecta a uno de los periodos respectivos. Hasta ahora habíamos examinado textos que por sí solos poseían significado ya que la transformación abarcaba el dístico entero; en nuestros casos no. Si a cada uno de los dichos pellicerianos los dividimos en dos secciones la disposición queda como sigue

Desnuda será tan bella <i>prótasis</i>	que no ha de verla ni la luz <i>apódosis</i>
En palabras de amor se va la hermosa vida <i>prótasis</i>	junto a la espina y a la rosa <i>apódosis</i>
Palmeras y tamarindos: <i>prótasis</i>	aquí los traje y aquí los tengo <i>apódosis</i>
Ninguna soledad como la mía. <i>prótasis</i>	Lo tuve todo y no me queda nada <i>apódosis</i>

Como pareados podríamos considerarlos refranes de factura pelliceriana pues se organizan en dos piezas y adoptan parcialmente una función constatativa. Sin embargo la cualidad parémica la aporta sólo la *prótasis* o la *apódosis* mientras que el complemento es ancilar. De tal forma la reelaboración se singulariza pues además de afectar únicamente a una de las partes en ella recae la semejanza con los textos del Refranero y la adecuación a las intenciones del poeta. Entonces tenemos que solamente se modifica «Que no ha de verla ni la luz» a partir de «No le verás ni el polvo», «En palabras de amor se va la hermosa vida» sobre «Con palabras solas nadie pone olla», «Aquí los traje y aquí los tengo» derivado de «Con los pelos de la burra en la mano» y «Lo tuve todo y no me queda nada» proveniente de sí mismo y «Ya no soy ni la mitad de lo que era». Mediante estas ejemplificaciones se

¹⁸² II: 23-30.

muestra que no se modula todo el hemistiquio sino sólo una fracción de él y así se ‘crea’ un nuevo Refrán a partir de la asistencia de un dicho. En síntesis la frase hecha posibilita la existencia de una expresión mayor pero en realidad el análisis medular va para el dicho indirecto de cada una de las oraciones. En lo correspondiente al funcionamiento, cada uno de nuestros enunciados se ubica en títulos contruidos por coplas rítmicas o por estrofas de asunto diverso, por ello no operan en el discurso y son ajenos parémicamente a ellos.

Específicamente en este apartado observamos otro proceso más de reelaboración que demuestra el conocimiento y manejo de la Paremiología en la lírica de Carlos Pellicer ya que la utilización y adaptación de un dicho se capitaliza en la génesis de una estructura doble muchas veces característica del Refrán. Análoga a situaciones anteriores, parece ser que la variación lingüística responde a intenciones melódicas más que a inserciones discursivas pues de existir algún trabajo contextual éste sólo puede explicarse como contribución argumental y no parémica. De cualquier forma he afirmado que esta labor pelliceriana no es de significación menor sino el ejemplo de un trabajo específico a las virtudes que poseen los textos de la Paremia.

Las consideraciones finales a esta sección número I me obligan a separar los puntos esenciales que conforman el segmento. Primeramente observamos que en varias ocasiones el material lingüístico aparecido en la lírica de nuestro poeta se nutre, directa o indirectamente, de fuentes tan diversas como los letreros de calle, las noticias de los periódicos o las frases célebres. Dichos fenómenos constituyen un indicio más de lo que para mí representa un aspecto no investigado dentro de la poesía pelliceriana: el componente oral manifiesto no sólo en expresiones vocales, también en la disposición de los versos e incluso en la estructura de algunas composiciones. Aquí nos abocamos únicamente a la relevancia de la Paremiología dentro de la producción en verso, no obstante

mediante otro tipo de análisis encontraríamos una gran cantidad de remisiones a la voz. Tales exámenes por supuesto que aquí quedaron fuera de mi propósito pero llevarlos a cabo es uno de mis intereses posteriores para seguir estudiando la Obra de Carlos Pellicer.

A través de un conteo de los dichos que aparecen en este sector, así como de la clasificación de la naturaleza de cada uno de ellos, advertimos que la mayoría son constataivos, un segundo grupo guarda las declaraciones y solamente en una ocasión se puede hablar de exhortación. Esto nos habla de que para los dichos el funcionamiento parémico con mayor recurrencia es la sanción de eventos anteriores; en nuestro caso cada una de las frases hechas enjuicia los versos precedentes en sus títulos. Sin embargo es notable cómo Pellicer logra que algunos enunciados declarativos adquieran funcionamiento de constatación. Dicho traslado se logra básicamente por medio de la ubicación del dicho en líneas donde las oraciones puedan, además de afirmar, connotar.

Dentro de la misma línea del funcionamiento de las expresiones me parece que es de sumo interés el apartado donde se tratan los dichos que se insertan a su texto pero operan en el ámbito externo a él. Como mencioné, lingüísticamente los textos del Refranero son unidades que entran a discursos que así se lo permiten, ya sea por la coincidencia temática o por la convergencia entre el significado del diálogo y el sentido paremiológico del enunciado. A pesar de ello Pellicer encuentra que la inclusión del género puede hacerse en la mención de ‘situaciones extralingüísticas’ que acompañan la realidad textual del poema. De tal forma nos queda un dicho que alude al ámbito de escritura de la composición y otro que apela al evento histórico subyacente en el título. Este par de situaciones son indicadores fehacientes de que en muchos casos para Carlos Pellicer el soporte de tinta que transmite sus poemas es sólo una manera de registro, pues su intención es que se establezca un diálogo entre el lector –que bajo estas circunstancias se convierte en interlocutor– y las

palabras de los versos; así, creo que no se consuma la experiencia estética si nos limitamos a descifrar los signos impresos de cada una de las creaciones de nuestro poeta. En este sentido para completar la poesía de Carlos Pellicer tenemos que platicar con sus composiciones, de tal manera el trasfondo oral que permea toda su producción nos acompañará en la escucha.

En lo que corresponde al pequeño corpus de dichos que generan unidades dobles quiero reiterar que no se trata de una obviedad, pues si leemos bien los análisis daremos cuenta de un uso más que demuestra el dominio y conocimiento de la Paremiología por parte de nuestro poeta. Pellicer comprende perfectamente la disposición en hemistiquios que caracteriza al género, por ello la organización de los enunciados posibilita la generación de macroestructuras que organizan el poema. En los tres casos de esa sección todo aparece por partida doble: los personajes, los atributos, las virtudes y las direcciones de significado que cada oración aporta al poema en cuestión; con estos elementos se crea un espacio donde el poeta puede colocarse en el lugar más oscuro para dejar el encomio a los personajes celebrados. Me parece que este procedimiento es uno de los que muestra mayormente la penetración del Refranero en la producción pelliceriana así como la comprensión integral de la naturaleza y las posibilidades que ofrecen los dichos como unidades entimemáticas. Después de todo creo que en la reelaboración y la adecuación de la Paremia radica el trabajo lingüístico más valioso que podemos observar en Carlos Pellicer.

En el caso de los dichos que se anexan de manera independiente a los poemas que los contienen, es decir, los enunciados que no operan discursivamente para las composiciones; tenemos que considerarlos como expresiones entimemáticas y como motivos melódicos que apoyan la sonoridad de cada estrofa. Es imposible asegurar que

existan versos sueltos dentro de una composición poética pues, al ser el texto lírico unidad verbal, todos y cada uno de los componentes cumplen una función en pos de la existencia lingüística. Esto llevado a los poemas que contienen dichos de la Paremia es aun más evidente pues a pesar que en apariencia las exclamaciones sean inconexas a los versos acompañantes cada oración se inserta justificadamente por la cantidad de significados que ofrecen al argumento además que provee su cadencia rítmica para concluir el canto del texto. Así, considero importante tener este tipo funcionamiento independiente como una estrategia para aprovechar específicamente las virtudes mélicas y entimemáticas del Refranero.

Finalmente en los dichos indirectos destaca la reelaboración que exhiben en busca de la adecuación. Al referirme a dichos indirectos no propongo que Pellicer desconozca las voces usuales del Refranero sino a la conservación del sentido paremiológico y la modificación del material lingüístico que las reviste. Es en este segmento donde presenciamos la adaptación y supervivencia del Refranero suscrito a la letra impresa. Como he mencionado en muchos lugares de esta investigación los textos de la Paremia han sobrevivido por los ajustes que efectúan para acomodarse a las nuevas situaciones comunicativas que lo demandan. Exactamente lo mismo ocurre en el Refranero de Carlos Pellicer. Cada uno de los dichos indirectos que constituyen los números respectivos ha mudado sus prendas verbales para insertarse naturalmente a las composiciones y responder así a las necesidades expresivas del poeta. Pellicer tiene muy claro lo que quiere transmitir y de igual forma es explícito lo que necesita de la Paremia para alcanzar su objetivo. Entonces si nos detenemos en los exámenes correspondientes observaremos que las modificaciones tienen una razón que atiende al planteamiento de ideas pellicerianas. El trabajo no es inconsciente sino premeditado. A pesar que el número de dichos indirectos

que aparecen sea menor al de las exclamaciones directas, esto no quiere decir sean inferiores en valor. Si bien un dicho directo evidencia rápidamente la convergencia de Paremia y lírica, en Pellicer es igual o más importante la contribución de las oraciones transformadas pues en ellas se demuestra la comprensión y uso del Refranero como género textual.

IV. Los refranes

Este número II se ocupará de todos los refranes que existen en la obra lírica de Carlos Pellicer. He decidido separar los dichos de los refranes por ser aquéllos oraciones unimembres cuyo desempeño no es tan complejo respecto al funcionamiento discursivo de éstos. Como reiteraré a lo largo de la sección la estructura gramatical mayor así como las posibilidades discursivas y contextuales del Refrán posibilitan que su penetración alcance no solamente el vínculo sintáctico; en algunos casos observaremos que existen poemas creados especialmente sobre sentidos paremiológicos expuestos por refranes bimembres. Ésta es una de las diferencias capitales entre las secciones I y II. Es cierto que el Refrán pertenece a los textos de la Paremia igual que los dichos y las frases célebres, además que comparte con ellos la duplicidad y la capacidad de insertarse al diálogo presentado por ideas anteriores; sin embargo el Refrán como tal tiene una elaboración más compleja, de ahí que sus capacidades se multipliquen en significado o incluso en la creación particular del ámbito semántico en el que aparece. En nuestro apartado veremos que Pellicer una vez más demuestra el conocimiento tangible de las capacidades de la Paremiología, la cual se manifiesta mediante el uso diferenciado de uno y otro género, así se respetan y aprovechan las virtudes de estructuras mayores para generar fenómenos parémicos de magnitud superior.

Nuestro número tiene tres segmentos: Refranes directos estructurales, Refranes indirectos estructurales y Refranes indirectos e independientes. En la sección de los dichos apareció una subdivisión especial para las expresiones directas independientes que no se repite aquí. Conforme a lo que he apuntado sobre el carácter de los refranes me parece lógico que un refrán directo según mi clasificación, dada su complejidad, difícilmente podría mostrarse independientemente al discurso previo; creo que esta es una razón contundente para no forzar la elaboración de un corpus a todas luces inexistente. En los Refranes directos estructurales se tratarán todos aquellos enunciados que son lo más parecido a las versiones corrientes del Refranero cuyo funcionamiento es en todo momento constataivo. Para los Refranes indirectos estructurales revisaré un corpus que incluye algunas declaraciones supeditadas a la constatación de los textos mayores; asimismo observaremos dos casos en los que tres refranes sostienen todo el discurso y el argumento del poema. Finalmente los Refranes indirectos e independientes justifican su presencia por ser expresiones de extensión bimembre. El comportamiento de dichas oraciones nunca es contextual pues en algunos casos sólo cooperan con la estrofa que los contiene sin acceder al título entero. Otra de las razones que permiten la presencia de este tipo de refranes es la similitud gramatical que guardan las oraciones pellicerianas con textos orales del Refranero, de ahí que en esos momentos el comportamiento parémico sea en mayor medida estructural que contextual. En líneas generales los refranes que aquí se exponen permiten ser interpretados y a su vez ayudan a la explicación del significado de cada poema; no obstante esa labor la dejo de lado por ser ahora de mi interés explicar la presencia de la Pemia en la lírica de nuestro poeta.

IV. I Refranes directos estructurales

Como ya propuse en líneas anteriores la intención de Carlos Pellicer en su poesía es decir su mundo y manifestar sus convicciones, por ello en el Refranero encuentra una vía económica para expresar en pocos versos su opinión sobre las cosas. Esto lo hemos podido confirmar incluso en el análisis que hasta ahora llevamos. Con todo ya tenemos noticia de la existencia de un estilo paremiológico pelliceriano toda vez que el comportamiento de los poemas que incluyen algún refrán, y también éstos mismos dentro del ámbito lírico, descubre el trabajo consciente realizado por el poeta en la composición. De esta forma es posible asegurar que el Refranero colabora en dos niveles dentro de la lírica pelliceriana: mediante la aplicación de sus aspectos formales como la fonética, ritmo y rima así como al ofrecer su carga discursiva y funcional. Estos dos fenómenos se presentan claramente en los ejemplos de esta sección la cual sólo incluye tres poemas. En cada una de las ocasiones se observa que el refrán directo opera como constatación a sus versos. Dicho funcionamiento era de esperarse pues al ser el refrán bimembre una estructura de significado complejo es casi imposible que su inserción sólo alcance a declarar la situación vigente. Sin embargo que este segmento donde se localizan los textos directos sea de un tamaño menor es significativo ya que nos avisa de la manipulación realizada por Pellicer al género y de ahí el interés que reviste su análisis. De tal forma en este número únicamente se colocan las bases para que el examen a la Paremiología pelliceriana siga su camino.

El primero de los ejemplos que aquí se apuntan recae en el refrán «¡Si es más el ruido que las nueces!» del “Estudio” dedicado a Carlos Chávez. La aparición del enunciado concluye una enumeración de virtudes frutales que le permite actuar como un texto paremiológico constatativo

ESTUDIO

La sandía pintada de prisa
contaba siempre
los escandalosos amaneceres
de mi señora
la aurora.
Las piñas saludaban el medio día.
Y la sed de grito amarillo
se endulzaba en doradas melodías.
Las uvas eran gotas enormes
de una tinta esencial,
y en la penumbra de los vinos bíblicos
crecía suavemente su tacto de cristal.
¡Estamos tan contentas de ser así!
Dijeron las peras frías y cinceladas.
Las manzanas oyeron estrofas persas
cuando vieron llegar a las granadas.
Los que usamos ropa interior de seda...
dijo una soberbia guanábana.
Pareció de repente que los muebles crujían...
Pero ¡si es más el ruido que las nueces!
Dijeron los silenciosos chicozapotes
llenos de cosas de mujeres.
Salían
de sus eses redondas las naranjas.
Desde un cuchillo de obsidiana
reía el sol la escena de las frutas.
Y la ventana abierta hacía entrar la montaña
con los pequeños viajes de sus rutas.¹⁸³

Conforme seguimos la exposición de personajes que hace el poema presenciamos la entrada de la sandía, escandalosa comitiva de la aurora; las piñas, que de tan dulces alcanzan a azucarar el color del medio día; las uvas, de carácter esencial, bíblico y cristalino; las peras, orgullosas de su apariencia; las melómanas manzanas que ven llegar a las granadas de exuberante color púrpura; y las guanábanas que rematan luciendo su delicada ropa interior de seda al lado de sus compañeras las naranjas, desenvueltas en cáscaras redondas y perfectas. Frente a esta pasarela los chicozapotes –poco favorecidos por la naturaleza e

¹⁸³ I: 165-166.

inclusive en su nombre– atinan a reunir todas las vanaglorias escuchadas y las comentan tajantemente con un refrán dentro del mismo paradigma de los frutos comestibles: «¡Si es más el ruido que las nueces!». Pellicer ofrece un solo juicio frente a la prolija enumeración que celebra a las frutas, no obstante la contundencia de esta constatación radica en el manejo del contexto semántico. Imaginemos que el autor ocupa un enunciado distinto al actual, con el mismo sentido paremiológico pero con diferente material lingüístico; tal vez «Mucho peine y poco pelo» o inclusive algún otro que recurra a la comida en sus palabras como «Mucha paja y poco grano» o «Mucha espuma y poco chocolate». En ninguno de estos tres casos el efecto sería rotundo como el que obtiene Pellicer en su poema pues el peine sale del paradigma –a pesar de que en cierta forma el discurso de ese refrán se incline por el trabajo de embellecerse, similar al de las intenciones de las frutas–; la paja y el grano no remiten a los sabores, y el chocolate es un producto preparado que no corresponde al discurso del texto –la espuma inclusive podemos interpretarla como jactancias que encubren otra realidad–. Yo añadiría también que ninguno de los tres refranes que comparo con el de Pellicer se manifiesta en plural sino en singular. Con lo anterior quiero decir que el carácter perentorio de «¡Si es más el ruido que las nueces!» hace pensar que el poema está construido en torno a este enunciado y no de manera que la oración sea sólo un verso más en su discurso. Entonces este poema es también un texto modelo en el Refranero de Carlos Pellicer pues además de presentar un refrán identificable ya en la primera lectura el funcionamiento de esta oración es constataativo. Por otra parte la escritura del refrán «¡Si es más el ruido que las nueces!» anda el mismo camino que un enunciado oral constataativo: presencia las circunstancias, valora y emite un juicio lapidario. Con este ejemplo creo que podemos ahora compartir la idea general de que el Refrán –en el sentido más amplio de su significado– no es un texto constituido por palabras exclusivas de la voz viva; en realidad

se trata de textos peculiares en su hechura y funcionamiento lingüístico presentes en cualquier lugar donde las necesidades de enunciación soliciten oraciones que digan más de lo que presentan, ya sea a nivel conversacional, en la poesía, en la publicidad o en cualquier otro. Esto mismo es lo que sucede en la Obra de Carlos Pellicer¹⁸⁴.

Nuestro estudio a los refranes directos y estructurales prosigue con el título “Abriendo” en el que se localiza el enunciado «El pez por la boca muere»

ABRIENDO

Con ojos de exterminio
me arrojé dentro de mí mismo
y deslindo mi propio cementerio.

Surge la muerte llena de vida
y en la ilusión debida
comienza a dormirse para siempre el sueño.

Los peces de la noche naufragada
asesinados por la espalda,
quedaron mar afuera.

Si el pez por la boca muere,
por los ojos, el que los tiene,
se va a salvar con todo y tierra.

Queda luz en la tarde
para acabar con lo que quiere acabarme
y sin decir adónde voy.

Buzo al servicio de toda la noche,
por fin voy a decirme cuándo y dónde
y si me llamo Carlos o quién soy.¹⁸⁵

Es interesante mostrar que inclusive el poema en el que se inserta este refrán sigue las disposiciones antitéticas de la literatura oral: «me arrojé dentro de mí mismo», «surge la

¹⁸⁴ Este sentido paremiológico del excesivo pregón ante eventos tan ligeros se repite en la oración «Que no haya “discursos” perfectos sino actos perfectos» en el número <26> de *Piedra de sacrificios. Poema iberoamericano* (I: 108-109) similar en significado a entimemas como «Menos plática y más acción» o «Menos bla bla y más glu glu». El enunciado de esta nota no labora parémicamente por ello sólo es referencia del examen superior.

¹⁸⁵ II: 487-488.

muerte llena de vida», «comienza a dormirse para siempre el sueño», «los peces de la noche naufragada» o «para acabar con lo que quiere acabarme». En lo que corresponde a nuestro interés el cuarto terceto de Pellicer exhibe una elaboración contrastiva pues el texto introducido por la prótasis plantea «Si el pez por la boca *muere*» mientras el segundo periodo afirma «el que tenga ojos se *salvará*». El sentido paremiológico de «El pez por la boca muere» expone que los mismos recursos ostentados por algo o alguien pueden ser utilizados además para abatir su estado. Al continuar la lectura del poema de Carlos Pellicer presenciamos que la dirección original del enunciado y aun su función gramatical se modifica: «Si el pez por la boca muere, por los ojos, el que los tiene, se va a salvar con todo y tierra». El refrán tradicional pasa de ser texto paremiológico a elemento primario de otra sentencia. Con el propósito de encontrar significado a la nueva declaración y determinar cómo es que se reelabora la he rearmado de la siguiente manera

Si el pez por la boca muere / con los ojos se salvará

cuya explicación paremiológica apunta a que si por la naturaleza de tus acciones es posible perder, con fijarte bien lo que haces podrás conservarte. De tal manera el sentido paremiológico de nuestro antiguo refrán –y ahora nueva prótasis– se integra a un texto parémico más grande; es decir, la reelaboración del enunciado tradicional «El pez por la boca muere» es en este caso mediante la reubicación: la sentencia original se utiliza ahora como prótasis de un nuevo enunciado y con ello el sentido paremiológico inicial es contradicho en la nueva disposición complementada con la apódosis. Esto además revela que por medio de la reconstrucción de la declaración la capacidad de conexión del Refranero no sólo aplica para las uniones con textos no paremiológicos, también es posible la vinculación con otras oraciones pertenecientes a la Paremia y con este proceso se generan cadenas de sentido mayores. Hasta ahora la interpretación de «Si el pez por la boca

muere, por los ojos, el que los tiene, se va a salvar con todo y tierra» ha sido desde la perspectiva paremiológica, sin embargo también puede abordarse desde la poética. Pellicer considera que tienen importancia equivalente la voz y lo visual, en nuestro caso ponderaciones correspondientes a la boca y los ojos. La idea de Pellicer es que es igualmente poético un poema sonoro que un poema visual. Entonces si la voz falla, si la boca muere, la utilización de los ojos será lo que salve a la poesía. El propósito de los versos en “Abriendo” es manifestar que lo lírico no termina en la voz y no le es exclusivo a ella; también toman parte de ello la vista, el paisaje y los colores de la naturaleza. Entrevemos que si fracasan las palabras, si la voz nos traiciona, entonces aún restan los ojos para aprehender el mundo. De tal manera si la poesía vocal se arruina todavía podemos acudir a la pintura o a la gráfica. Por tales razones creo que este título expone claramente dos de los amores poéticos de Pellicer: la literatura y las artes visuales; en tanto el discurso central del poema se inicia con la voz y se entrega la esperanza a la vista¹⁸⁶.

Finalmente en el soneto dedicado a Guillermo Dávila leemos un refrán de la tradición mexicana cuya posición lo obliga a constatar su antecedente: «Espera siempre algo de lo que nunca esperes»

A GUILLERMO DÁVILA

Amigo mío, la vida no hay que tomarla en serio.
Es una vieja broma de Dios; que te diviertan
mis pobres versos jóvenes ya que en ellos injertan
la Virtud y el Pecado su pasmoso misterio...

¿Ves? Puntos suspensivos; ya no alcanza el salterio
para decir sutiles cosas... Y que lo adviertan
tus ojos y tu alma... Estos puntos despiertan

¹⁸⁶ Un caso similar en palabras es «Lo que hay que ver es todo» en “A Rufino Tamayo” (II: 431-4333). No obstante la expresión de esta nota se aproxima a la exclamación «!Adentro ratones que todo lo blanco es harina!» pues el adjetivo es par en ambos casos. Mismo caso es «Todo el cielo es el sol» en “Flora solar” (II: 426-429).

ciertas curiosidades dignas de tu hemisferio

frontal. Amigo mío: nunca desesperes;
espera siempre algo de lo que nunca esperes.
(Y no es cábala, conste.) ¡Tiene a veces la Vida

ciertos bellos caprichos como divagaciones,
que nos hacen cantar con el alma transida
de un inmortal deseo de actuar en sus acciones!¹⁸⁷

La versión corriente del texto tradicional es «Espera siempre algo de lo que no esperes». No obstante la variación lingüística de Pellicer respecto a la del Refranero: ‘nunca’ por «no» en ningún momento afecta el sentido paremiológico del texto. Mediante los endecasílabos el autor comenta a su amigo Dávila lo ligera que puede ser la vida si así se lo propone, sin embargo la parénesis del verso diez plantea que aun con esa actitud de indiferencia es posible obtener alguna recompensa. A juicio de Pellicer la vida ofrece ciertos momentos inesperados cuyo valor radica justamente en esa imprevisión. El nivel sintáctico que ocupa en este poema el refrán «Espera siempre algo de lo que nunca esperes» lo coloca como una frase conclusiva pues a lo largo de dos cuartetos se habían presentado los inconvenientes de vivir: no es serio, es una broma divina, incompleto y desesperante; así como algunas de sus gracias: diversión, virtud, pecado y curiosidad. La constatación a la que llega el poeta es que la vida ofrece favores mayores a los que uno busca y que éstos se encuentran hasta en las situaciones menos sospechadas. El procedimiento discursivo que se utiliza en el poema es la exposición general seguido de la concisión mediante un refrán, por ello debemos considerar que en este título la expresión paremiológica completa su función convirtiéndose en un elemento estructural del texto¹⁸⁸.

¹⁸⁷ III: 303-304.

¹⁸⁸ Por otra parte la revisión del soneto nos lleva a la lectura del paréntesis del verso once «(Y no es cábala, conste.)» que con su presencia provee a la obra de un cierto tono conversacional. Anteriormente dije que la poesía de Carlos Pellicer tiene una veta oral y que el estudio al respecto todavía no ha sido desarrollado. Otro

Es así que con estos ejemplos podemos afirmar parcialmente un ‘estilo paremiológico constatativo’ en la escritura de Carlos Pellicer ya que presenciamos la utilización del Refranero como construcciones lingüísticas pero también como entidades portadoras de significado que se insertan en su texto. Para Carlos Pellicer la inclusión de refranes constatativos en su Obra representa valerse del comportamiento de los textos paremiológicos con el propósito de darle vida a sus propias creaciones. Pienso que en el ideario de nuestro poeta la imagen del Refrán ofrece construcciones lingüísticas de comportamiento contextual más que frases de la lengua oral; por ello es posible mostrar cómo estos tres poemas quizá fueron elaborados para rodear la sentencia de su refrán. Cabe aquí preguntarse si Pellicer componía poemas cuyos temas le permitían bajo alguna circunstancia insertar refranes o si los sentidos paremiológicos de ciertas expresiones coincidían con sus preocupaciones e intenciones poéticas y por ello elaboraba textos en torno a estos enunciados. Dada la frecuencia con la que aparece el Refranero y el comportamiento paremiológico de su lírica es probable que se trate de la segunda opción. Así podemos afirmar que la génesis de estos títulos se remonta al eco que hacían estas expresiones en la filosofía de vida que el poeta manifestaba. Esto que postulo se ve con mayor claridad en la reelaboración de refranes pues Pellicer basado en los aspectos lingüísticos, formales, discursivos y funcionales es capaz de generar nuevas proposiciones que encajan no sólo con la veta del poema, también con sus ideas estéticas. Me refiero a que en este apartado es posible verificar que su poética sobre el lugar de la literatura frente a La Creación y su estética visual se ha reflejado en estrofas que incluyen el desempeño de

indicio de ‘Pellicer oral’ es precisamente la existencia de frases como la que acabo de citar y que en su mayoría se localizan en poemas que incluyen una oración de función paremiológica. Entonces quizá podemos plantear que la poética pelliceriana de la literatura oral y su concepción de poesía en voz alta se sustenta por medio de la introducción de frases y construcciones lingüísticas propias de los textos literarios de tradición oral cuyas características originarias se conservan aún en el traslado a la letra.

un texto paremiológico. Con estos preceptos podemos dar paso a exámenes más profundos en títulos más complejos, los cuales darán cuenta de cómo el autor utiliza de diversas maneras el Refranero acorde a sus propósitos.

IV. II Refranes indirectos estructurales

Este número aborda el corpus de refranes que a pesar de ser indirectos, es decir reelaborados, forman parte estructural del poema que los contiene. Se conforma por doce poemas que en general poseen textos del Refranero cuyo desempeño es constativo. Excepcionalmente encontramos oraciones declarativas las cuales siempre apoyan los funcionamientos de constatación ya sea porque se ubiquen en ejemplos externos al poema analizado o dentro de él pero con labor parémica distinta. En este sentido nuestra sección aborda dos composiciones: “Laudanza de la provincia” y “Señas para un retrato” que contienen cinco y cuatro enunciados entimemáticos respectivamente. Por la concentración de expresiones ambos títulos pudieran estar en el apartado correspondiente a los Casos específicos, sin embargo en ese sector únicamente se colocan paradigmas temáticos o poemas enteros cuya creación se funda indudablemente en frases de la Paremia. Como en el par de casos que aquí apunto eso no ocurre no los he ubicado en el segmento actual. Por otra parte dos elementos que quiero destacar están en la revisión de la posible existencia de un Refranero hagiográfico a partir de un par de casos donde se menciona la vida de santa Lucía, así como una pequeña acotación a las fórmulas de apertura y cierre típicas en la narrativa oral contenidas en “Discurso por el Instituto”. Dichos elementos, más los que he enlistado, constituyen el núcleo que permite comprender cada uno de los títulos de esta división.

El primer examen que realizaré en esta sección será al poema “Laudanza de la provincia” pues dada su densidad de tres refranes y dos dichos constituye un caso paradigmático para la comprensión de la Paremia indirecta estructural en Carlos Pellicer

LAUDANZA DE LA PROVINCIA

Quien quiera estar más cerca de sí mismo,
viva en ciudad pequeña
o mediana a lo más. El cuerpo en equilibrio
mide las consecuencias
de un paso en el vacío
y lo cortés, no quita lo valiente,
cuando en la esquina de un lunes cualquiera
le quitamos los ojos a otros ojos
y hacemos en otoño primavera.
[...]

Yo soy de un pueblo chico
donde ya casi nadie me conoce
y si eso me entristece, hay cierto goce
que con mi soledad lo multiplica.

Me ven como a fuereño
pues hace muchos años
dejé de ir a mi pueblo que, aun cuando es pequeño,
ha sufrido mayores desengaños.
[...]

La provincia es frutal con patio grande.
Se ladran los colores
como pequeños perros que persiguen
un ruidito de sol. En otro tiempo
yo fui novio oficial. Ella tenía
la belleza del cielo y de la tierra.
[...]

Si es provincia costera
y el mar nos dice: “escúchame”, callarse
para saber lo que hay que hacer y entonces
ser un poco naval y un poco lejos,
desapartar profundidad de ruido
y en el sepulcro vivo de las perlas
guardar toda una historia que es entrañable olvido.

Si en el altiplano,

mirar lo que hacen las montañas. Una
noche de serenata consultar
los astros en los ojos y dar luego
camino a lo que han dicho las miradas,
llegar a casa y encender el fuego
a unas cuantas palabras...
[...]¹⁸⁹

La estrofa abre con el enunciado didáctico «Quien quiera estar más cerca de sí mismo, viva en ciudad pequeña» el cual tiene un sentido y funcionamiento que va de la mano de refranes como «De lo bueno poco», «Más vale paso que dure y no trote que canse», «Si lo bueno es breve entonces dos veces bueno», e incluso de otro verso del propio poeta en el que apunta «Cuerpo chico, y es tanto lo que cabe» en el tercero de los sonetos dedicados a Víctor Neumman¹⁹⁰. Pellicer expresará a lo largo de “Laudanza de la provincia” que es mejor vivir afuera no importa si el lugar es costero o del altiplano pues si es uno «callarse para saber lo que hay que hacer» y si el otro «mirar lo que hacen las montañas»; es decir «Al lugar que fueres haz lo que vieres». Entre los beneficios que traería habitar un lugar de tales características está el de la medida pues ahí sí podrían valorarse las consecuencias de nuestros actos. Por otra parte la construcción gramatical de esta expresión corresponde a refranes como «Quien quiera vivir en paz que se prepare a pelear», «El que quiera azul celeste que le cueste», «Quien quiera comerse la nuez que empiece a romper la cáscara» o «Quien quiera vivir sano, coma poco y cene temprano»¹⁹¹. Si observamos bien la primera pareja de refranes tradicionales que recién he citado tiene periodos contrastivos: la prótasis es condicional mientras que la apódosis se ofrece como arreglo a una situación opuesta

¹⁸⁹ II: 394-397.

¹⁹⁰ II: 420-421. El enunciado se presenta de manera ancilar dentro del soneto, motivo por el cual lo acoto al análisis superior como una mención de referencia.

¹⁹¹ Un ejemplo más donde el verbo ‘querer’ ocupa un lugar central es «Si tú me quisieras con una mirada mi vida tuvieras» en “Si tú me quisieras” (II: 383-384). Esta expresión también es cercana a «Querer es poder». En su poema el verso pelliceriano es un verso más dentro de él, por lo cual sólo es referencia.

Quien **quiera** vivir en *paz* / que se **prepare** a *pelear*

El que **quiera** azul *celeste* / que le **cuete**

donde se subordina el deseo de paz y la posesión de algo valioso a la prevención de una pelea o el saldo de un precio; es decir, la salida al inconveniente está en la ruta de su contrario. Respecto al segundo par de textos ejemplificados éstos se aproximan explícitamente a los refranes didácticos ya que en la apertura se expone la circunstancia y el cierre se encarga de indicar la resolución del problema como segmento de una sola trayectoria

Quien quiera comerse la nuez / que empiece a romper la cáscara
problema *metodología*

Quien quiera vivir sano / coma poco y cene temprano
problema *metodología*

El refrán de Pellicer pertenece a esta segunda categoría en tanto su discurso sugiere que para estar cerca de nosotros lo que debemos hacer es vivir en un lugar pequeño

Quien quiera estar más cerca de sí mismo / viva en ciudad pequeña
problema *metodología*

Si interpretamos el sentido del refrán pelliceriano tenemos como resultado una relación directa entre la magnitud de una ciudad y el alejamiento personal, correspondencia que no se ignora ni se pierde en la apódosis del verso ya que el consejo es: para acercarse internamente cualquier persona debe estrechar su lugar de residencia; si vivimos en un lugar chico entonces nuestra naturaleza se contraerá y nos dejará estar más próximos. Este sentido paremiológico es el mismo que desarrollan los refranes didácticos que puse como ejemplos: para comer la nuez hay que romper la cáscara, para vivir bien hay que alimentarse bien, para acercarse interiormente hay que achicar el terruño. Dicha conducta lejos de presentarnos como cobardes o disminuarnos en nuestras aventuras nos instalaría

dentro de la prudencia ya que se expresa mediante otro refrán «Lo cortés no quita lo valiente»; es decir, en provincia no tenemos que enfrentarnos a nada más que a la amabilidad sin detrimento de nuestro arrojo citadino por vivir. Con esto Pellicer manifiesta que el ambiente, los sucesos y los provincianos no están por debajo de los de la ciudad; el supuesto desafío y la valentía necesaria para habitar la urbe no se olvida en la provincia chica sino se intercambia por la sensatez de enfrentar cuestiones de otras magnitudes, por ejemplo «uno que otro paso en el vacío». En el seguimiento a nuestro poema ahora podemos ver que la conclusión a la que llega el segundo texto del Refranero «Lo cortés no quita lo valiente» proviene de las características que se avisan con los versos «El cuerpo en equilibrio mide las consecuencias de un paso en el vacío». La oración condensa en su cuerpo la naturaleza de todas las bondades campestres que podrían seguir pues la gentileza –equiparada al ambiente rural– no desdora nuestro atrevimiento y valentía –propio de la ciudad–. Con todo, el desempeño de la sentencia didáctica «Quien quiera estar más cerca de sí mismo, viva en ciudad pequeña» y la declaración «Lo cortés no quita lo valiente» inciden directamente en el comportamiento de “Laudanza de la provincia”; me refiero a que en todas estas oraciones se estima la cordura en la cantidad y se desprecia el exceso¹⁹².

Respecto a la carga discursiva de «Mi pueblo que, aun cuando es pequeño, ha sufrido mayores desengaños» ésta pertenece al sentido paremiológico de refranes declarativos como «Aquí también hace aire y uno que otro ventarrón». La presencia de este enunciado en Pellicer responde directamente a la necesidad de valorar el pueblo frente a la ciudad aunque también podemos ver en él que de alguna manera sigue vigente el

¹⁹² Pocos son los casos de enunciados didácticos en la lírica pelliceriana. Uno de ellos es «Para saber sonreír, primero hay que saber llorar» en “Nocturno XVI” (III: 208) que se utiliza como apertura de la composición sin trabajo parémico; por ello se subordina al análisis de “Laudanza de la provincia”. Con igual sentido paremiológico y funcionamiento la declaración «Porque la flor más alta dance y ría el viento entre los árboles se mueve» dentro de “En medio de la dicha de mi vida” (I: 17-18).

encarecimiento de lo pequeño por lo mayúsculo, evaluación que ya se había desarrollado en oportunidades anteriores. La finalidad de Pellicer es dejar constancia de que no por ser chico y pueblo dejan de ocurrir acontecimientos memorables; condiciones que podríamos también equiparar a las exposiciones de «No porque me veas de huaraches creas que no sepo caminar» o «No porque me veas mala torcida vayas a juzgar que soy mala reata».

Hasta aquí debemos considerar que el poema completo “Laudanza de la provincia” se estructura argumentalmente a partir de tres refranes: inicialmente con el consejo «Quien quiera estar más cerca de sí mismo, viva en ciudad pequeña»; posteriormente el desarrollo de su discurso con «Lo cortés no quita lo valiente» el cual presenta de manera concisa las bondades de nuestra eventual elección y de alguna manera condensa la conclusión a la que llegará el poeta mediante su texto; finalmente «Mi pueblo que, aun cuando es pequeño, ha sufrido mayores desengaños» de otra manera lingüística reitera el discurso del poema pues se vuelve a recomendar el pueblo y también se pondera que en él ocurren algunos eventos significativos. Inclusive al hacer una revisión formal de este título observamos que sus tres textos paremiológicos centrales soportan, reiteran y concluyen el asunto del poema: laudar la provincia. Mediante la didascalia «Quien quiera estar más cerca de sí mismo, viva en ciudad pequeña» se propone el ámbito en el que habrá de desarrollarse el contenido; «Lo cortés no quita lo valiente» establece una comparación entre la conducta diaria y las posibles circunstancias que encontraremos en provincia; mientras que «Mi pueblo que, aun cuando es pequeño, ha sufrido mayores desengaños» insiste en su declaración la fingida inferioridad del campo ante la ciudad. De tal manera es posible marcar a estas tres expresiones paremiológicas como puntos neuronales en el discurso de “Laudanza de la provincia” las cuales de mayor o menor manera se desempeñan como elemento primordial en el texto.

En lo que corresponde al par de dichos observamos que la expresión «Y hacemos en otoño primavera» refiere la posibilidad de recoger los elementos adversos para obtener condiciones favorables. Esta expresión paremiológica equivale a «Hacer de tripas corazón» y se comporta subordinadamente en relación con «Lo cortés no quita lo valiente». El vínculo sintáctico de esta oración sólo se dirige al refrán anterior y de tal forma no penetra en los versos restantes, así aparición es independiente. Por su parte «En otro tiempo yo fui novio oficial» es una expresión suelta que ni siquiera tiene relación con el discurso de exaltar la provincia pues solamente caracteriza a la persona habla en el poema [¿Pellicer?]. Este enunciado viene de «Tiempos pasados siempre fueron mejores» o «El tiempo perdido los ángeles lloran»¹⁹³ y reiteran esta lamentación que hace Pellicer por la benignidad de lo ya ocurrido. Así es que nuestra revisión tiene que afirmar que se trata de un enunciado autónomo del discurso del conjunto de estrofas. De manera integral los cinco textos parémicos que exhibe “Laudanza de la provincia” tiene inserciones distintas: los tres refranes son estructurales mientras que ambos dichos se ausentan del discurso. Como se ha mencionado, desde la Paremiología el argumento de la composición se basa en los tres refranes por ser éstos unidades que aportan cualidades entimemáticas complejas, de ahí que se utilicen como pilares semánticos. En el caso de los dichos su presencia se justifica a partir de la contribución ancilar para los finales de estrofa; así su asistencia es valiosa incluso como portadora de la primera persona gramatical pero no determinante para que la composición exista dentro de la lírica de Carlos Pellicer.

En relación con el análisis anterior el poema “Noticias sobre Netzahualcóyotl y algunos sentimientos” trae el dístico «Yo soy un hombre pequeño, nacido como pocos, para

¹⁹³ Este tópico también es utilizado en la despedida del “Romance de Fierro Malo”. Véanse las páginas 254-256.

disfrutar de las cosas grandes» el cual además de señalar a Netzahualcóyotl reitera lo expuesto por el refrán «Mi pueblo que, aun cuando es pequeño, ha sufrido mayores desengaños»

[...]
En la cumbre de Tetzcutzingo,
el Rey mandó tallar en una roca,
el trono de la Noche
y él a sus pies escuchaba dentro de su boca
el rumor de la sabiduría que al hombre la noche propone.
Yo soy un hombre pequeño, nacido como pocos,
para disfrutar de las cosas grandes.
[...]¹⁹⁴

Aquí el pareado sirve como la constatación de una cualidad más del Rey valorada desde el ideario de nuestro poeta: ser minúsculo pero merecedor de prendas supremas. Pellicer desarrolla este motivo también en el séptimo de los “Siete sonetos para Gabriela Mistral” mediante «Por descender de todo lo pequeño te pido en grande lo que no conquisto»

Dios y Señor que por boca de Cristo
hiciste realidad lo que era sueño.
Por descender de todo lo pequeño
te pido en grande lo que no conquisto
[...]¹⁹⁵

Distinto al anterior la inserción del hemistiquio es ajena a los propósitos discursivos y argumentales de los endecasílabos por lo que su presencia en este momento únicamente apoya el sentido paremiológico de «Mi pueblo que, aun cuando es pequeño, ha sufrido mayores desengaños» leído en “Laudanza de la provincia”. De tal forma la labor paremiológica del enunciado «Por descender de todo lo pequeño te pido en grande lo que no conquisto» constata la figura de Netzahualcóyotl como un hombre acreedor a lo que no

¹⁹⁴ II: 76-80.

¹⁹⁵ II: 438-442.

tiene, mientras que «Por descender de todo lo pequeño te pido en grande lo que no conquisto» solamente declara el deseo¹⁹⁶.

El segundo caso de los refranes indirectos y estructurales es el tercer número de “Señas para un retrato” poema de interés fundamental para nuestra revisión pues claramente está compuesto a partir de tres refranes y un dicho

TRES

Si al tocar la puerta
veo que nadie sale,
camino un poco más y pido
la limosna que me corresponde.
Lo que pido,
es porque creo que me pertenece
así sea
de la noche a la mañana.
Cuando hablo no pido
porque me están mirando.
Cuántas puertas se cierran
para dejarme abrir una ventana.¹⁹⁷

La cuarteta inicial «Si al tocar la puerta veo que nadie sale, camino un poco más y pido la limosna que me corresponde» parte del refrán tradicional «Cuando una puerta se cierra otra se abre». De esta manera el poeta demuestra cómo es que la dificultad se ha solventado mediante la persistencia. El segundo refrán de la composición corrobora el motivo por el que se ha buscado con empeño la segunda puerta pues «Lo que pido es porque creo que me pertenece» que toma su sentido del refrán tradicional «¿A quién se le ocurre pedir caridad de lo que por derecho es suyo?». Es decir, el afán del poema no es un acto de necesidad sino

¹⁹⁶ En la misma dirección de lo pequeño para lo grande tenemos otra oración de Pellicer que asevera «Sobre el labio de orilla bulliciosa ha de caer un día la voz de una palabra portentosa» en “Estudio” (I: 190-191); donde el «labio» es lo minúsculo y la «palabra portentosa» lo mayúsculo. Así se reitera la presencia de esta disposición dual en el ámbito del merecimiento mayor no obstante lo menor. De igual forma «Hay telas de araña que ni el viento más tortuoso de la selva destruye su área aérea» en la <Segunda intención> de “Esquemas para una oda tropical” (I: 249-262); que mediante la enunciación de lo débil se desafía la fortaleza.

¹⁹⁷ II: 197.

de convicción por obtener lo que le toca. Asimismo los dos versos de cierre en este número son una forma de sintetizar la esperanza que existe para cada uno de los intentos por abrir las puertas; esta observación la sustento con la fuente del dístico enviado pues en el poema se lee «Cuántas puertas se cierran para dejarme abrir una ventana» cuyo origen se ubica en el refrán «Apenas cierra Dios una puerta, y ya tiene una ventana abierta». Mediante ésta conseguimos una orientación certera para descifrar el matiz de confianza que expone el texto. Si inicialmente se buscó la limosna en una segunda puerta al encontrar cerrada la primera, luego se apeló a la legítima pertenencia como el móvil de la insistencia.

Por lo que toca al dicho «De la noche a la mañana» su presencia desempeña una función constatativa toda vez que enjuicia la dirección argumental del poema. Pellicer ha presentado hasta el verso ocho una actitud digna pues busca en cualquiera de las puertas que se abran la dádiva que él cree le corresponde. Entonces «De la noche a la mañana» concluye los versos anteriores al afirmar que no importa cómo o en cuánto tiempo él se ha ganado la caridad, de cualquier forma la merece. Como vemos los refranes de este título apoyan el merecimiento de la limosna como un premio legítimo, funcionamiento que los ubica como elementos estructurales; mientras que el dicho no asiste a la composición entera sino acompaña al trío de expresiones parémicas y de ahí colabora con el discurso completo. Este comportamiento es similar al advertido en “Laudanza de la provincia” donde los refranes, como unidades de complejidad mayor soportan la elaboración de su poema al tiempo que los dichos como declaraciones unimembres se dirigen al trabajo secundario.

Uno más de refranes indirectos cuya reelaboración deja intacto el sentido paremiológico para su funcionamiento es «Que los crepúsculos duran más que las auroras» en “Balada trágica del corazón”

BALADA TRÁGICA DEL CORAZÓN

Mi corazón, arrinconado,
lleva tres siglos de llorar.
tiene el pecado inconfesado
de ver su América, y dudar.
Mi corazón, arrinconado,
lleva tres siglos de llorar.
ve desde el monte de sus sueños
que los crepúsculos duran más
que las auroras. Ve que el día
no se acaba de iluminar.
[...]¹⁹⁸

Como he dicho en el análisis correspondiente a “Poema en dos imágenes” dentro de la poética de Pellicer la luz del Sol es una de las experiencias supremas manifiesta en las composiciones naturalistas. Incluso aseveraré que en cada uno de los textos que utiliza el recurso de noche y día como analogía entre lo bueno y lo malo, la mañana siempre vence a la noche y trae consigo lo deseado; situación que también marca el uso del mito azteca donde diariamente se libra una batalla nocturna para lograr que amanezca. Si esto lo trasladamos a nuestro refrán «Que los crepúsculos duran más que las auroras» debemos interpretar que penosamente la tarde es mayor que el alba, y que esto se inserta constatativamente a la tristeza de ver América y llorar. El ambiente creado en los primeros versos del fragmento que presento es de pesar pues el corazón observa desde un monte «Que los crepúsculos duran más que las auroras». Esto explicado a partir de Pellicer es un evento desafortunado ya que, como he mencionado, es mejor el día que la noche

En “Estudios venecianos” una estrofa completa se arma a partir de una construcción gramatical del Refranero

ESTUDIOS VENECIANOS

¡Temor de abrir los ojos y no verte!

¹⁹⁸ I: 97-98.

La noche lagunar, casi invisible
entre tu seno y yo, dejó la estrella
que en el amor es luz de agua terrible.
Y es que a bordo de ti fui silencioso,
de un maduro silencio de canciones,
labio de vino en viñedo celoso.
Así los ojos en los ojos dicen
lo que sólo el aroma del encuentro
hace oír a la rosa.
(Como Santa Lucía,
llevaba yo los ojos en las manos
para ver de tocar lo que veía.)
[...]

Ciego de ti me estorba la mirada.

Temor de abrir los ojos y no verte
desbordarme los ojos con tu carne mirada.¹⁹⁹

El enunciado en cuestión es «Como Santa Lucía, llevaba yo los ojos en las manos para ver de tocar lo que veía». Para el análisis de esta oración podemos considerar tres aspectos. El primero es su similitud con los refranes «No era nada lo del ojo y lo llevaba en la mano» o «¿Con qué ojos divina tuerta?» pero la semejanza sólo es en cuanto a las palabras pues el de la tradición recurre a la ironía para enterar que alguien afirma que no ocurre algo cuando en la mano lleva la evidencia; por su parte la expresión pelliceriana sólo es una elaboración lírica constatativa que describe la necesidad de ver y sentir al ser amado. Este segundo aspecto repara en la estructura gramatical pues la oración de Pellicer empata con la de los refranes iniciados en Como, de los cuales se han ofrecido bastantes ejemplos a lo largo de este trabajo. El tercero es la función paremiológica que el refrán de Pellicer desempeña en el poema, la cual es comparativa pues la actitud que adopta el enunciador en el poema es

¹⁹⁹ I: 219-221.

similar a la de Santa Lucía; de tal manera ya lo podemos tener aquí como uno de los textos que contienen enunciados paremiológicamente establecidos²⁰⁰.

En el poema “Discurso por el Instituto” se loa los primeros 75 años del Instituto Juárez Tabasqueño. Una de las ideas centrales del encomio se aboca a reconocer el valor de las personas que han asistido a él, como queda manifiesto en el enunciado «El que es buen hijo luego del padre es tutelar»

DISCURSO POR EL INSTITUTO

En un alud de tiempo, hoy tallado en diamante
pongo a mi voz el tono vivaz de una variante
en que lo joven tiene la inconstante actitud
de un pájaro cantante o de un cuerpo desnudo.
Esta casa es lo joven que en toda ciudad vive.
Vive de la presencia de una ilusión futura.
Fuera prescribirá. Dentro jamás prescribe:
la desnudez de un día todo musculatura.
Su enfermedad de tiempo se le ve al tiempo afuera.
Aquí dentro se quema de juventud la hoguera
de alistarse a la vida con la cabeza clara:
luces para la sombra que a tumba se equipara.
[...]

Gente de toda edad que este día congrega
en esta casa grande donde nada se niega:
con generosa mano la casa haced más grande:
será como sentir que el corazón se expande.
Quien tenga corazón siempre tendrá que dar.
El que es buen hijo luego del padre es tutelar.
Amigos: mis palabras ya están de despedida.
Yo soy bien pobre cosa, mas Tabasco es mi vida.²⁰¹

²⁰⁰ De existir un Refranero pelliceriano hagiográfico tenemos que incluir otro enunciado sobre la misma figura «Y vista Santa Lucía, ya no hay nada que ver ni de noche ni de día, ... y se lo dice Carlos Pellicer» en el poema “A Rufino Tamayo” (II: 431-433), o «Si para salvarte he degollado a esta señorita. Toma la cabeza —¡No! ¡Quiero la vida!» en “La hora de David” (I: 226-229) donde Perseo le ofrece a David la cabeza de Medusa. En el primer caso no existe funcionamiento parémico pues se trata de un remate en sonido para terminar la composición, en el segundo el vínculo es argumental pero no desde el Refranero; así ambos quedan como nota al examen superior.

²⁰¹ II: 67-70.

A lo largo de todo el título se enlistan las virtudes educativas que reciben las personas que han estudiado en el Instituto. De todas ellas una de las reiteradas es la capacidad por enseñar lo aprendido en la «casa grande» pues al inicio de la composición se lee «Fuera prescribirá». Esta eventual enseñanza es apuntada parémicamente mediante el refrán «El que es buen hijo luego del padre es tutelar» texto pelliceriano que proviene de «El buen hijo a su casa vuelve» o «De buena madre buen hijo y de buena pipa buen vino» donde se expresa que si la paternidad es óptima luego el comportamiento filial será gratificante. De tal manera la naturaleza declarativa del refrán de Pellicer sirve para juzgar constatativamente uno de los asuntos capitales de “Discurso por el Instituto”: el valor de sus estudiantes. Pero al mismo tiempo el enunciado apoya lo propuesto por la oración «Fuera prescribirá» ya que si lo aprendido en las aulas no se considerara de precio entonces no existiría la posibilidad de enseñarlo. En el poema, Pellicer se inclina por darle un sentido positivo al trabajo del Instituto y asevera «El que es buen hijo luego del padre es tutelar» es decir, la casa debe formar al hijo para que él posteriormente sea buen padre; paremiológicamente es clara la contextualización del refrán de Pellicer al poema. Por otro lado también resulta de interés escuchar la manera en que se abre y cierra la recitación del texto por medio de fórmulas características del Romancero y el Corrido; hablo de la apertura

Pongo a mi voz el tono vivaz de una variante
en que lo joven tiene la inconstante actitud
de un pájaro cantante o de un cuerpo desnudo.

En la cual se anuncia el canto y el cantor, recurso utilizado en la mayoría de los géneros narrativos orales. Igualmente la conclusión que a través de

Amigos: mis palabras ya están de despedida.
Yo soy bien pobre cosa, mas Tabasco es mi vida.

Se recurre a uno de los protocolos del adiós, en este caso al de la rima sobre un verso ancilar. Todo esto lo apunto sólo para insistir en los recursos vocales que están siempre presentes en el discurso poético de Carlos Pellicer. De nuevo en el análisis paremiológico el refrán escrito por el poeta reconstruye un significado hecho y lo ubica en el campo semántico que exhibe “Discurso por el Instituto”. Me parece que esta inserción reitera un comportamiento del Refranero pelliceriano pues si observamos detenidamente los sustantivos elegidos por el poeta para su oración son los mismos que en las versiones corrientes del sentido paremiológico: «padre» e «hijo»; y solamente los modifica para que se adecuen a la rima de los versos. En tal caso nuestro refrán es indirecto no porque intercambie sustantivos sino por encontrar para ellos sinónimos; situación que lo convierte además en un poema que debe ser visto desde la estructuralidad de los textos de la Paremia.

Dentro de este género de encomios a instituciones educativas también se puede mencionar el “Himno de la Universidad Nacional Autónoma de México” que en una de sus estrofas completas se desarrolla la idea de observar el estado propio antes de emitir un juicio

HIMNO DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

[...]
Quien pretenda poner en tu boca
la avidez de una sola opinión,
bien recuerde que el cieno le toca
no pie y mano, también corazón.
[...]²⁰²

Nuestro refrán es la cuarteta entera y es cercano a parénesis como «Quien tiene techo de cristal no avienta piedras al de su vecino», «Antes de decir otro cojo es mírate tú los pies» o «Antes de intentar cambiar el mundo da tres vueltas por tu propia casa». En todos los casos

²⁰² III: 442-444.

el sentido paremiológico es la previsión antes de la acción pues en ésta podría estar el defecto juzgado. La similitud con el “Discurso por el Instituto” es que en ambos casos se prefieren las ideas internas a las externas pues en uno se menciona «Aquí dentro se quema de juventud la hoguera de alistarse a la vida con la cabeza clara» y en el himno «Quien pretenda poner en tu boca la avidez de una sola opinión bien recuerde que el cieno le toca no pie y mano, también corazón» es decir que en ambas ocasiones la preocupación es propia antes de externarla. El funcionamiento del refrán en el “Himno de la Universidad Nacional Autónoma de México” si bien se inscribe dentro del ámbito de lo académico no encuentra un vínculo que lo ocupe de manera parémica, por lo que a diferencia del enunciado de la composición anterior es independiente²⁰³.

En uno de los poemas tempranos, “Ante la fuerza elástica de las olas enormes”, se lee un refrán que parte de la construcción «Es como [...]»; me refiero a «Esta pelea resulta como cuando la nieve quiere enfriar la lava»

Ante la fuerza elástica de las olas enormes
que voltean sus caprichos en líneas poliformes,
las ideas salvajes de mi alma están conformes.
[...]
Ante aquel mar sin barcos ni sirenas
viví cálido instante... Y sentí muchas veces
un deseo inaudito de luchar con las olas!
Como cuando se cree vencer alguna brava
pasión que desenfrena sus búfalos. A solas
esta pelea resulta,
como cuando la nieve quiere enfriar la lava!²⁰⁴

La estructura que da pie al refrán de Pellicer permite en la voz expresiones que dictan «Es como querer tapar el sol con un dedo» o «Es como ponerse con Sansón a las patadas». Las

²⁰³ El sentido paremiológico de reparar antes de externar también se utiliza en «Mírate tú primero antes que el día te robe el tiempo de la luz que tienes» en “Flor en la luz” (II: 204). La oración sólo es la apertura, no funciona parémicamente.

²⁰⁴ I: 23.

oraciones tradicionales y la de nuestro poeta manifiestan que es imposible solucionar algo con un objeto menor al problema. En el caso del poema se enuncia a lo largo de sus versos la magnitud de las olas y la fuerza del mar; después de contemplar la marina Pellicer siente que puede competir con ello pero reflexiona y enjuicia «Esta pelea resulta como cuando la nieve quiere enfriar la lava». Es decir que de afrontar la lucha los elementos para combatir no serán los adecuados para triunfar, por tal motivo se hace la comparación de la nieve y el agua. Me parece que la similitud con el Refranero y la función constatativa son claras en este ejemplo²⁰⁵.

En el extenso “Romance de Tilantongo” se encuentra otra reelaboración de un Refrán. El poema completo narra cómo se pobló Oaxaca mediante la lucha del Hombre frente al Sol; así una de las estrofas canta

ROMANCE DE TILANTONGO

[...]
“¡Yo quiero que en estas tierras
se alce mi progenie clara!”
—gritó el joven—. “¡Estas tierras
son del Sol y en ellas anda
sólo el Sol sus soledades
como si fueran su casa!”
[...]²⁰⁶

El refrán en cuestión es «Estas tierras son del Sol y en ellas anda sólo el Sol sus soledades como si fueran su casa». Su sentido paremiológico refiere que en el hogar propio se puede

²⁰⁵ Ya en otro momento Pellicer expuso la inutilidad de enfrentarse al mar. En “Memorias de la Casa del Viento” se consideró que lidiar con el agua resultaba «Meterse en camisa de once varas». Remito al lector al análisis correspondiente en las páginas 138-140. Por otra parte el modelo gramatical Es como [...] se utiliza también dentro de “Líneas para un retrato y sus consecuencias” (II: 150-151), composición elaborada a partir de tiradas inconexas donde una de ellas presenta «Estoy como una fiesta a la que aún no llega el festejado». No obstante en ese título no existe vínculo alguno y de tal forma no podemos decir que el refrán pelliceriano sea un elemento imprescindible para la existencia discursiva del poema. Por ese mismo motivo lo coloco a pie únicamente para contribuir a la explicación de la fórmula de construcción del refrán «Esta pelea resulta como cuando la nieve quiere enfriar la lava».

²⁰⁶ I: 341-349.

disponer a voluntad sin considerar mandatos ajenos, similar a oraciones como «Cada uno en su casa es rey», «Rey en mi casa soy y a donde no me llaman no voy» o «En mi casa y en mis anchuras y tres pedos para el señor cura». De tal manera si bien la expresión pelliceriana es indirecta pues la primera persona gramatical se reemplaza por «Sol», su carácter declarativo se inserta al discurso del poema ya que argumentalmente sanciona la postura del astro. Asimismo el entimema del enunciado «Estas tierras son del Sol y en ellas anda sólo el Sol sus soledades como si fueran su casa» permite conocer la magnitud de la defensa solar sin necesidad de mayores palabras. Es así que el vínculo contextual del refrán de Pellicer y el “Romance de Tilantongo” existe a manera de componente estructural constatativo.

En líneas anteriores he expuesto que una de las ideas poéticas de Pellicer recae en plantear que lo vocal es instrumento y cualidad de la poesía. En el texto “La voz” se aborda esta preocupación y en ella podemos leer lo siguiente

[...]
Voz del ángel caído,
voz de los ángeles en tierra,
voz que en el tiempo da su tiempo
y de pan y agua sólo vive.
La voz de callar no dé fuerza
para oír el llamado oportuno
de la abeja y del mar, y de la palmera
y la esmeralda y el río
para ser la voz íntegra que al Paraíso
de la voz de Dios
vuelva
en la voz de los ángeles que no caerán,
jamás.²⁰⁷

En este caso nuestro refrán pelliceriano es «La voz de callar nos dé fuerza para oír el llamado oportuno» mediante el cual se asevera que es necesario el silencio para escuchar,

²⁰⁷ I: 304-307.

igual que en refranes tradicionales como «La palabra es plata y el silencio es oro», «El buen saber es callar hasta ser tiempo de hablar» o «Una boca para hablar una vez, dos orejas para oír dos veces». Dentro de esta poética de la voz a la que me refiero hemos dicho que ‘hablar’ es sólo el vehículo fonético para expresar La Creación de manera lingüística, de ahí que sea necesario primero oír y luego cantar. Para nuestro fragmento lo importante es guardar silencio por escuchar una lista de elementos naturales y luego poder «ser la voz íntegra de los ángeles que no caerán jamás». De tal forma se evidencia que el funcionamiento del nuestro refrán es constataivo toda vez que en sus líneas se condensa el núcleo discursivo que expone el título completo e incluso la poética de Carlos Pellicer²⁰⁸.

Para finalizar, el análisis siguiente aborda un texto circunstancial que es cercano al Refranero parenético pues para un evento tal se ofrece una advertencia. El poema presenta como título la prótasis del enunciado en cuestión

CUANDO TE PONGAS TRISTE

Quando te pongas triste, que nadie lo adivine.
Que sólo tú dialogues con la melancolía.
Quando te pongas triste que, que todo lo ilumine
un deseo de algo que a todo contraría.
[...]

Quando te pongas triste no digas mis poemas:
los trajes de la Aurora son de festivas gemas
¡Qué quieres! Sólo tengo magníficos collares.

Las tramas de mis telas están hechas de luna.

²⁰⁸ Para reforzar mi apreciación sobre la poética vocal en Carlos Pellicer me apoyo en un verso que afirma «Uno dice la palabra poesía y no sabe lo que dice» de la <Segunda intención> de los “Esquemas para una oda tropical” (I: 249-262) cuya similitud con enunciados entimemáticos se ejemplifica mediante «No sabes lo que dices»; en la línea se refrenda que no basta con hablar sobre o recitar poesía sino la comprensión de ella para experimentarla totalmente. Igualmente en la oración «No sé qué tiene el idioma cuando los héroes hablan» del número <II> de “Con palabras y fuego” (II: 96-103) que es una reelaboración de «¡Ay san Judas Tadeo no sé qué tienen mis ojos que puros pendejos veo!»; en el mismo ámbito «Cuando a un hombre le sigue un pueblo entero, es porque el corazón en las manos lleva» versos de “Fecunda elegía” (I: 419-423). En los tres ejemplos el funcionamiento parémico es nulo por ello sólo alcanzan la nota de referencia. Remito al lector a lo expuesto sobre las poéticas pellicerianas dentro de este trabajo: “Pellicer y la academia”, 13-40.

Cuando te pongas triste yo bajaré a los mares
y encontraré la perla que a tu tristeza aúna.

la luz de orientes negros de tus otros pesares.²⁰⁹

La oración completa es «Cuando te pongas triste que nadie lo adivine» y es similar en sentido a oraciones como «Cuando tengas miedo que no se vean tus pantalones» o en dirección afirmativa «Si lo de afuera se ve lo de adentro adivina». El refrán pelliceriano prescribe que una situación desfavorable para la persona debe ser ocultada, las expresiones tradicionales apoyan como ejemplo una para esconder y otra para adivinar. Por lo que toca al funcionamiento paremiológico es mayormente prescriptivo y en ese sentido sí tiene relación con su título. Asimismo se puede afirmar que es análogo al soneto “Por qué te pones triste” ya que ambos repiten la utilización del encabezado, la prótasis del dístico y en la reiteración siempre añaden una variación

POR QUÉ TE PONES TRISTE?

Por qué te pones triste? Si la tarde es tan bella!
Hay nubes cual mujeres que pasan sin querer.
Por qué te pones triste? Fíjate en esa estrella
nueva y con insinuantes temblores de mujer.

Mira esa nube pálida y esa larga, y aquella
otra que desbarata su gesto sin querer.
Mira cómo la tarde simula una doncella
que cuida rosas místicas para no ser mujer...

Por qué te pones triste si nadie te ha hecho nada?
Te llevaré a la fuente; dicen que está encantada.
Pareces una estrella que ha surgido obligada!

Por qué te pones triste? Cántame una canción...
Ella cantaba un canto que no decía nada.
La tarde se moría junto a mi corazón.²¹⁰

²⁰⁹ III: 378.

²¹⁰ III: 378-379.

En este caso el refrán reelaborado es «¿Por qué te pones triste si la tarde es tan bella?» cercano a «No te fijas en las que se van sino en las que están llegando» que posee el mismo sentido paremiológico examinado aunque aquí la oración pelliceriana sirve como motivo discursivo y motivo rítmico; a diferencia del anterior paremiológicamente no observo que haya alguna labor pues su repetición no le permite sancionar algo y como dije funciona como raíz pero no como entimema²¹¹.

A lo largo de este número hemos observado la manera en que actúan los refranes indirectos dentro de un poema que les requiere ser elemento indispensable. El comportamiento que aparece con mayor frecuencia es la constatación, aun en los casos en los que las declaraciones se convierten en juicio, tal es el caso del dicho «De la noche a la mañana». Otro aspecto de sumo interés que se advierte en los dos poemas que abren la sección: “Laudanza de la provincia” y “Señas para un retrato” es que los refranes, al ser unidades de significado complejo, soportan la existencia de sus títulos; mientras que los dichos, por su cualidad unimembre, se ausentan de la labor parémica o solamente asisten el trabajo que realizan los enunciados mayores. Bien mirado, las posibilidades contextuales del Refrán como genero entimemático son completamente aprovechadas por Carlos Pellicer. Si nos remitimos a la manera en la que los dichos se convertían en componente estructural de sus títulos recordaremos que ésta era mayormente constatativa y que en contadas ocasiones la oración parémica construía el poema. En el caso de los refranes, y particularmente en el par de composiciones que menciono, vemos que por los alcances discursivos de los enunciados aparecidos la existencia del poema en turno puede explicarse a partir de núcleos temáticos y argumentales que provienen del Refranero. Lo anterior

²¹¹ Pellicer tituló otro poema de forma muy parecida al par de arriba: “Cuando te pones triste” (III: 428-429). La similitud sólo estriba en el encabezado, en él no se encuentran oraciones del Refranero.

demuestra que existe un conocimiento y aplicación diferenciada de cada uno de los modelos de los textos de la Paremia por parte de Pellicer; de no ser así se mezclarían las entidades sin importar sus características privativas y se emplearían de manera inadecuada.

Otro fenómeno relevante es la peculiar reelaboración de los refranes en este segmento. En algunos casos el intercambio del material lingüístico sólo estriba en la búsqueda de sinónimos, como ocurre en «El que es buen hijo luego del padre es tutelar». En ocasiones anteriores vimos que la sustitución de palabras respondía al interés por adecuar la oración al ámbito temático del poema. En el caso de los refranes indirectos estructurales no siempre ocurre así, toda vez que en ciertos momentos los enunciados en cuestión generan campos semánticos que permiten la convergencia aún cuando los textos del Refranero aparenten tener direcciones distintas. Esto quiere decir que además de recurrir a la constatación como una fórmula para vincular Paremia y lírica ya se agrega la disposición de un espacio de significado que posibilita la comunidad de expresiones dispares. A partir de lo anterior me parece evidente que conforme avanza el estudio de nuevos modelos parémicos dentro de la obra de Carlos Pellicer, se revelan nuevos usos y formas de aplicación inéditas que enriquecen el fenómeno paremiológico de nuestro autor; condiciones que encontrarán reiteración en las líneas siguientes.

IV. III Refranes indirectos independientes

En esta sección analizaré los refranes que se presentan independientes al discurso de los poemas. Se constituye por un gran número de composiciones que mayormente aportan sólo un texto parémico sin embargo hay algunos que contribuyen con dos o hasta cuatro refranes. Será relevante observar que si los enunciados pellicerianos se insertaran dadas sus capacidades discursivas, la mayoría representaría un corpus constatativo; no obstante la independencia que solicita Carlos Pellicer los convierte en declaraciones, es decir cada una

de las oraciones que Pellicer extrae del Refranero se ejemplifican en la voz a partir de expresiones que naturalmente tienen la función de sancionar las ideas anteriores. Por otro lado de manera extraordinaria se anotan dos exclamaciones y una exhortación; de las primeras se esperaba su presencia pues al ser frecuentemente interjecciones su carácter es independiente al contexto, para la segunda notaremos que la invitación no apela al asunto general de su título sino es un dístico suelto. Un fenómeno de autonomía que es peculiar en esta sección lo traen dos poemas que incluyen refranes funcionales parémicamente pero sólo dirigidos a la estrofa en que son presentados, labor que no alcanza para considerarlos dentro de todo el discurso del título. Finalmente quiero advertir que en un par de casos la similitud que guardan las declarativas de Pellicer con el Refranero sólo se advierte si las analizamos a la luz de su estructura gramatical; en esos momentos elaboro un comparativo entre los elementos que exhiben los textos tradicionales y los de nuestro poeta. Igualmente que en ocasiones anteriores lo que destaca de estos refranes indirectos e independientes es el trabajo que el poeta realiza en ellos para adaptarlos a sus composiciones, en ese sentido por indirectos debemos entender adecuación y no desconocimiento de las voces comunes. Así estimaremos el valor que tiene cada una de las modulaciones hechas a las raíces de los dísticos pellicerianos y la posición que ocupan en el discurso de su lírica.

El primer caso de expresiones independientes e indirectas nos lo trae el poema “Las canciones de Peñíscola” con tres refranes y un dicho²¹². Como adelanté, hay ocasiones que

²¹² “Las canciones de Peñíscola” abre su número II con una copla que incluye el enunciado «Ahí nomás»

¿A dónde vas Peñíscola
con tan gruesa mar?
—A la playa con las nubes,
a jugar.
—¿Ahí nomás?
Ahí nomás.

Es cierto que esta voz no funciona aquí como una entidad parémica a pesar de que el entimema refiere a alcanzar un sitio sin esforzarse por rebasarlo. Un caso idéntico en palabras y sentido paremiológico también

prefiero el análisis de un poema entero en vez de ubicar cada una de sus oraciones en los sectores correspondientes; esto lo hago con el fin de no fragmentar la composición, cautela tomada en el título que ahora nos ocupa

LAS CANCIONES DE PEÑÍSCOLA

[...]
A quien ande por el mundo
que la venga a ver;
de noche sale a pescar,
todo canto y hondo pie.
[...]

Y el mar sacaba la espuma
de donde no la había.
Y la espuma las espumas
y espumas la poesía.
¡Ay, poesía,
que te vienes a bañar
sin saber lo que es el mar!
[...]

Cuídate del agua
que al cinto te da
que de la profunda
más fácil saldrás.
[...]²¹³

Los tres refranes pellicerianos son reelaboraciones y pueden encontrarse voces que remiten a ellos: «Y el mar sacaba la espuma de donde no la había» similar a «Pedirle peras al olmo», «No se puede sacar agua a las piedras» o «Lo que natura non da Salamanca non presta»; «¡Ay, poesía, que te vienes a bañar sin saber lo que es el mar» proveniente de «Guardas bien y no sabes para quién» o en sentido prescriptivo «No te metas donde salir no puedas», «No te metas a la danza si no sabes tocar sonaja»; y finalmente «Cuídate del agua

en la lírica pelliceriana se encuentra en la <Segunda Vez> de la “Suite Brasileira. Poemas Aéreos” donde se lee «Estoy, solamente, estoy, nada más» (I: 87-91). En ninguno de los dos casos las exclamaciones funcionan dentro de la estrofa pero las incluyo como un caso más que apunta a la necesidad de examinar a Pellicer desde la oralidad.

²¹³ I: 349-358.

que al cinto te da que de la profunda más fácil saldrás» asistido por «Cuídenme de mis amigos que de mis enemigos me cuido yo», «Cuídate del perro que no ladre porque del que ladre todo lo sabrás» o «Cuídate de los vivos que los muertos nomás espantan»²¹⁴. Los dos primeros refranes que recrea Pellicer se conjuntan en una sola estrofa y así ambos se unen en el paradigma del agua. El sentido paremiológico del primero describe en dos versos la situación actual del mar, incluso podemos tenerlo como parénesis a la poesía que se acerca a la espuma; el segundo lamenta su actitud pues a pesar de observar la magnitud de las olas ella insiste en bañarse²¹⁵. Es así que en esta estrofa se elabora una pequeña línea argumental a partir de los dos refranes, en este sentido podemos decir que su presencia es indispensable para el funcionamiento de la copla, así tenemos que considerar que su alcance parémico sólo trabaja en la tirada y desde ahí únicamente contribuye a conformar el tema de todo el poema. Reitero que “Las canciones de Peñíscola” es un título conformado por unidades independientes. Por lo que toca al refrán «Cuídate del agua que al cinto te da que de la profunda más fácil saldrás» claramente la reelaboración lingüística está acomodada al

²¹⁴ El sentido paremiológico de «Y el mar sacaba la espuma de donde no la había» refiere que no se puede obtener lo que los objetos no poseen. Dicho significado está claramente tipificado en el Refrán «No se puede sacar agua a las piedras» que también apunto arriba. Todo lo anterior para exponer otro enunciado parémico de Pellicer en el que se ofrece la misma dirección: «Los arroyos saltaban para llegar más pronto; hasta las mismas piedras querían caminar» dentro de “Navidad” (I: 57-58). Éste utiliza dos palabras clave para empatar el campo semántico que menciono: «piedras» y «caminar». El sustantivo coincide con el paradigma presentado por el refrán tradicional, mientras que el verbo signa una acción que es imposible realizar por las piedras; así se le solicita a las piedras un acto imposible, es decir se le pide ‘agua a las piedras’. Otros ejemplos quedan en los poemas “Canto por un recuerdo griego” donde se escribe: «En los ríos nunca hay perlas. Sólo en el mar» (I: 385- 389), y “Nocturno XVI” que afirma «Sin el rocío las rosas no sonrieran. La tierra no podría fecundarse sin el río» (III: 208). En las tres composiciones citadas en esta nota las oraciones pellicerianas no actúan parémicamente pero sí argumentalmente para las primeras dos pues una y otra apoyan la lista que describe una escena marítima; la última expone una puesta de sol. Es por ello que decidí supeditar estos enunciados a la explicación del trío de refranes contenidos en “Las canciones de Peñíscola” y no exponerlos como un caso aparte.

²¹⁵ La utilización de la espuma dentro de un texto del Refranero pelliceriano se repite en «Que entre pluma y espuma certeza no se sabe» verso de “Como trágica víspera fue la tarde” (I: 25). La oración del poeta respeta la disposición que exhiben enunciados como «De los dos no se hace uno» o «El comal le dijo a la olla»; expresiones que no deciden por la elección de una u otra opción dadas la características negativas de ambas igual que en la de Pellicer. Similar a ocasiones anteriores el verso no se inserta parémicamente pero sí de manera temática.

tópico del mar, asunto que estructura toda la composición. También es evidente que se conserva el sentido paremiológico utilizado para escribir la cuarteta toda vez que el de Pellicer y los tres ejemplos tradicionales ofrecidos son idénticos en el mensaje: atiende a las situaciones que parecen insuficientes pues su apariencia las hace más peligrosas que otras más completas. Esta copla es íntegramente un refrán adaptado a los intereses de Carlos Pellicer, es decir que respeta el sentido paremiológico existente y sólo intercambia las palabras que al poeta en su texto le convienen. Ya en el análisis global no podemos afirmar que exista un núcleo discursivo en todo el poema —tal vez el mar sea el eje— por lo que considero que cada uno de los enunciados explicados aquí resuelve su circunstancia en la estrofa correspondiente. No obstante es de interés notar que la constitución del poema se genera desde unidades pequeñas como las coplas. Asimismo la relevancia del fenómeno parémico es que el funcionamiento sólo se inserta en la unidad respectiva y no a todo el texto pues éste nace de la unión de afirmaciones independientes.

En lo referente al dicho expuesto por “Las canciones de Peñíscola” «A quien ande por el mundo que la venga a ver» observamos que se trata de un pareado donde se reelabora el sentido de la comprobación de la calidad por alguien que sabe. Aquí la recreación es profunda sin embargo la dirección entimemática se conserva al comparar la oración con dichos como «El que sabe sabe», «El que sabe las tañe», o el refrán «El que no ha visto, que vea; y el que ya vio, que compare». Nuestro dístico propone que Peñíscola es tan bella que resistirá el juicio de personas que incluso tienen ‘mucho mundo’. Como se ve “Las canciones de Peñíscola” es un largo poema constituido por coplas sueltas que no integran un discurso homogéneo, así la estrofa actual es independiente de las restantes pero cabe aquí pues ocupa una frase hecha.

La sección continúa con el siguiente poema donde encontramos tres refranes

DÚOS MARINOS

[...]

La sal huele a azúcar en manos mojadas
y el color es nada que nadie miró.

[...]

Una cualquier mañana
de mar, volvieron los adioses.
Ni quien los despidiera, ni una ventana abierta.
¿Volvería a comprarlos el que ya los conoce?

[...]

El mar nocturno traigo en una mano.
Premio al número par deste mareo.
La voz a nado sube a su deseo.
El mar diurno en la palma de la mano.
Mar de día y mar de noche,
abierto de noche y de día,
de perfil y de frente,
sangre al costo, poema y poesía.²¹⁶

Para el caso de «La sal huele a azúcar en manos mojadas» destaca la reelaboración del muy sonoro refrán «En manos de los pendejos ni la pólvora prende». Ambas declaraciones se acompañan en materiales lingüísticos como las manos y la textura de la sal, el azúcar y la pólvora. También uno y otro piensan que personas ineptas siempre obtendrán de sus actos resultados totalmente contradictorios: la sal –que se extrae del agua de mar– huele –no sabe– a dulce, aun con las palmas húmedas de agua de salada; y en manos torpes la pólvora no enciende a pesar de su inflamabilidad. El propósito general de “Dúos marinos” es enlistar las características del mar diurno y el nocturno; «La sal huele a azúcar en manos mojadas» es uno más de sus versos enumerativos. Como se ve, para este refrán no hay una relación estricta entre él y las líneas del poema que lo preceden y lo suceden, de hecho una lectura completa del título demuestra que los versos se amalgaman en tiradas únicamente por su convergencia temática. Igual comportamiento se observa en «La voz a nado sube a su deseo» pues a dicha expresión no le anteceden ideas que puedan ser encerradas en esta

²¹⁶ I: 268-270.

declaración. No obstante el parecido con «El que tiene hambre al fogón le atiza», «El que algo quiere algo le cuesta» o «El que quiere besar busca la boca» lo ubica junto a los refranes que manifiestan la necesidad de contribuir activamente a la obtención de algo y coloca como un texto indirecto.

Dentro de este mismo poema pero con distinta finalidad leemos el cuestionamiento «¿Volvería a comprarlos el que ya los conoce?» cuya fuente es «Que te compre quien no te conozca». Ésta es una oración concluyente a partir de afirmaciones precedentes. Su función paremiológica es asumida de manera constatativa pues la interrogación está sustentada en lo expuesto por los tres versos iniciales de la estrofa donde se lee que algo o alguien alguna vez dijo adiós y ahora vuelve; el poeta desconfía de este regreso ya que la partida no fue motivada por algún desaire o invitación: «Ni quién los despidiera, ni una ventana abierta». Ahora en su vuelta la aceptación será difícil pues con los antecedentes de su comportamiento nada asegura que su estancia sea permanente, es decir «¿Volvería a comprarlos el que ya los conoce?».

De tal forma “Dúos marinos” nos sirve como gozne entre los refranes declarativos y constatativos pues en él nos quedan dos enunciados para un solo poema: «La sal huele a azúcar en manos mojadas» y «¿Volvería a comprarlos el que ya los conoce?». El primero se ubica dentro de las oraciones que funcionan paremiológicamente sólo en presencia y que dentro de su poema no ocupan otro lugar más que el de sus versos, podría decirse que es casi una afirmación suelta. Por otro lado «¿Volvería a comprarlos el que ya los conoce?» colige en su línea una serie de afirmaciones antecedentes que coloca al enunciado como un elemento estructural dentro de la estrofa y en una posición imprescindible para comprender el significado del poema; situación que se repetirá en otros textos pellicerianos y que veremos ejemplificada más adelante.

El siguiente caso es un hermoso verso procedente del “Nocturno a mi madre”, sin duda el poema donde se expresa mayormente el amor de Carlos Pellicer a doña Deifilia Cámara

NOCTURNO A MI MADRE

[...]
Cuando la pobreza se ha quedado a vivir en nuestra casa,
mi madre le ha hecho honores de princesa real.
Doña Deifilia Cámara de Pellicer
es tan ingeniosa y enérgica y alegre como la tierra tropical.
Oigo que mi madre ha salido de su alcoba.
El silencio es tan claro que parece retoñar.
Es un gajo de sombra a cielo abierto,
es una ventana nueva acabada de cerrar.
Bajo la noche la vida crece invisiblemente.
Crece mi corazón como un pez en el mar.
Crece en la oscuridad y fosforece
y sube en el día entre los arrecifes de coral.
Corazón entre náufrago y pirata
que se salva y devuelve lo robado a su lugar.
La noche ahonda su ondulación serena
como la mano que en el agua va la esperanza a colocar.
[...]²¹⁷

El original del enunciado «Cuando la pobreza se ha quedado a vivir en nuestra casa, mi madre le ha hecho honores de princesa real», es «Cuando la miseria llegue a tu casa, ofrécele asiento». La recomendación del refrán tradicional es aceptar en toda su magnitud las premuras económicas y levantar el padecer con dignidad; esto justifica por qué observamos en la disposición estructural de ambas composiciones la supuesta desavenencia anunciada por el sustantivo de la prótasis revertida con el de la apódosis

Cuando la *miseria* llegue a tu casa,
prótasis

ofrécele *asiento*
apódosis

²¹⁷ I: 430-433.

Cuando la *pobreza* se ha quedado a vivir en nuestra casa
prótesis
mi madre le ha hecho *hombres de princesa real*
apódosis

Según consta en la biografía de Carlos Pellicer sus años adolescentes se vieron complicados por urgencias materiales, también sabemos que el poeta ya adulto compartía la casa con su madre. De tal forma el enunciado «Cuando la pobreza se ha quedado a vivir en nuestra casa, mi madre le ha hecho honores de princesa real» es una vía concisa para manifestar algunas de las circunstancias de su vida así como la admiración que sentía por doña Deifilia. El autor está enunciando su refrán desde la experiencia propia y manifiesta así sus apreciaciones al respecto. Éste es sin duda uno de los procesos de creación más frecuentes en el Refranero. Los textos paremiológicos condensan en situaciones generales ocasiones particulares, es decir, proceden de premisas individuales para fundar proposiciones universales. Por otra parte las características de este refrán de Pellicer corresponden a los refranes didácticos los cuales mediante el planteamiento de un ejemplo conminan al escucha a adoptar cierta actitud en beneficio propio. Podemos decir entonces que Carlos Pellicer como poeta pero también como enunciador plantea un evento de su vida para que nosotros los lectores ante una fortuita situación análoga actuemos de la misma forma. Si a nuestra casa llega la miseria Pellicer recomienda que nuestra madre la reciba y ella la resuelva completamente. Con todo, es necesario destacar que el sentido y funcionamiento paremiológico de este refrán pelliceriano sólo actúa en el momento de su aparición, únicamente alcanza a manifestar de manera aislada una de las concepciones de vida de su creador; por lo tanto no influye en la construcción final del poema ni es un leit motiv que determine la línea expuesta por él. A pesar de que el “Nocturno a mi madre” es una obra laudatoria hacia Deifilia Cámara el dístico que funciona como paremia representa un

encomio más dentro de este contexto pero no constituye un elemento que se desarrolle a lo largo del título²¹⁸.

Por su parte en “Grupos de palomas” nos quedan dos expresiones que se construyen a partir de la fórmula La que [...]

GRUPOS DE PALOMAS

1
Los grupos de palomas,
notas, claves, silencios, alteraciones,
modifican el ritmo de la loma.
La que se sabe tornasol afina
las ruedas luminosas de su cuello
con mirar hacia atrás a su vecina.
Le da al sol la mirada
y escurre en una sola pincelada
plan de vuelos a nubes campesinas.
[...]

4
La inevitablemente blanca,
sabe su perfección. Bebe en la fuente
y se bebe a sí misma y se adelgaza
cual un poco de brisa en la lente
que recoge el paisaje.
Es una simpleza
cerca del agua. Inclina la cabeza
con tal dulzura,
que la escritura desfallece
en una serie de sílabas maduras.
[...]²¹⁹

²¹⁸ Este amor a su madre se expresa en varios lugares más con un mismo comportamiento independiente, por ejemplo «Si yo tengo a mi madre, qué me importa que el mundo sea peor de lo que es» en “A mamacita” (III: 334), o «Quédate con nosotros Niño Jesús mientras al pecho de mi madre vuelve a la salud» en “Súplica” (II: 392). Incluso la misma estructura gramatical del primer enunciado de esta nota se observa también para «Lo que me importa el mundo desde la sombra eléctrica del aeroplano» en la <Segunda vez> de “Suite brasilera. Poemas aéreos” por supuesto que con una intención completamente distinta. Sólo «Si yo tengo a mi madre, qué me importa que el mundo sea peor de lo que es» se inserta en un texto grande pues el de “Súplica” el enunciado es el cuarteto entero, así como el de la <Segunda Vez> constituye la apertura de la tirada. Con todo no podemos hablar de un funcionamiento contextual, igual que en el análisis superior aunque en aquél las similitudes con el Refranero son relevantes, es por ello que las he ubicado aquí como acotación a la revisión de “Nocturno a mi madre”.

²¹⁹ I: 160-161.

Nuestros enunciados son «La que se sabe tornasol afina las ruedas luminosas de su cuello» y «La inevitablemente blanca sabe su perfección». El sentido paremiológico en las dos oraciones es tener la certeza de una cualidad y a partir de ella hacer algo, o bien tener la certeza de algo a partir del reconocimiento de una cualidad. Los refranes que empatan con los pellicerianos son «La que de amarillo se viste a su hermosura se atiende», «Bien sabe la chica en dónde le pica» o un refrán de baile «La que se sabe acomodar a cualquiera le da la entrada». La similitud con la tradición radica en la estructura La que + verbo + verbo + complemento directo pero también en el sentido paremiológico explicado arriba:

La que la que	se sabe tornasol verbo	afina verbo	las ruedas luminosas de su cuello c.d.
La [que] la que	[es] inevitablemente blanca verbo	sabe verbo	su perfección c.d.
La que la que	de amarillo se viste verbo	se atiende verbo	a su hermosura c.d.
La que la que	se sabe acomodar verbo	le da la entrada verbo	a cualquiera c.d.
La chica la que	bien sabe verbo	en donde c.d.	le pica verbo

Por lo que toca al funcionamiento paremiológico podemos afirmar que éste no existe pues a pesar de que los dísticos aquí analizados estén conjuntados con la estrofa, el vínculo no es de constatación o algún otro trabajo parémico ya que los pareados son utilizados más como versos y no refranes insertados discursivamente a la integridad del poema.

No obstante la independencia de los textos contenidos en nuestros análisis inmediatos podemos agrupar este examen como un fenómeno común pues en los casos de “Las canciones de Peñíscola” y “Grupos de palomas” los refranes operan sólo en su estrofa respectiva, luego desde ahí ayudan al desarrollo del poema. Esta clase de autonomía

discursiva hasta ahora no se había presentado, toda vez que los textos parémicos no participativos se analizaban en el contexto entero de las composiciones. De ahí que este comportamiento sea particular ya que, en estricto, sí existe relación entre los refranes y su discurso contextual; sólo que no va más allá de una estrofa. Por ello, bajo el criterio de validar el funcionamiento parémico únicamente si encaja en todo el poema, los seis enunciados aludidos no pueden considerarse parte indispensable para el título; motivo por el cual se catalogan como independientes.

Uno más de los refranes independientes e indirectos lo encontramos en la “La oda a Díaz Mirón” con la oración «Que en tu casa saben que el rojo se hace de amarillo»

LA ODA A DÍAZ MIRÓN

[...]
Y se me van los ojos tras el brillo
de los cinco deleites que en tu casa
saben que el rojo se hace de amarillo.
[...]

Del mar al Citlaltépetl va tu rumbo:
por cada estrella que cintila en el monte
se zambulle en el golfo un largo tumbo.
[...]²²⁰

La interpretación de los versos de Pellicer explica el sentido paremiológico de su refrán el cual expone cómo alguien, o exclusivamente bajo cierto contexto, sabe de la existencia de una situación anómala, como en este caso que se crea un color a partir de otro. De tal forma la expresión pelliceriana es similar a «Cada cual en su madriguera sabe más que el que viene de fuera», «Cada cual sabe de la pata que cojea» o «Nadie sabe cómo está el fondo de la olla sólo el cucharón». Por lo que toca al funcionamiento es evidente que no existe relación con los versos iniciales, lo mismo ocurre entre la mayoría de las estrofas del

²²⁰ I: 205-210.

poema. De igual manera en este mismo título se localiza otro pareado que no se desempeña paremiológicamente pero sí parte de una estructura gramatical propia del Refranero: «Por cada estrella que cintila en el monte se zambulle en el golfo un largo tumbo». Si nos detenemos en la oración observamos que la construcción parte de Por cada [...] + verbo, además que el trayecto discursivo respeta el contraste utilizado frecuentemente en el Refranero, aquí ilustrado mediante las palabras estrella, cintila y monte; frente a tumbo, zambulle y golfo. Si partimos de esta disposición encontraremos entonces voces tradicionales semejantes como «Por cada indio que se va llegan otros más», «Por cada tonto que se muere nacen otros dos»:

Por cada estrella que cintila en el monte se zambulle en el golfo un largo tumbo
por cada» **verbo**

Por cada indio que se va llegan otros más
por cada» **verbo**

Por cada tonto que se muere nacen otros dos
por cada» **verbo**

Otras similitudes de los tradicionales con nuestros versos estriban en la utilización de las oposiciones numéricas y verbales: ‘indio’ {1}, frente a ‘otros más’; ‘se va’, frente a ‘llegan’; en el segundo caso ‘cada {1}, frente a ‘dos’ y ‘muere’ contra ‘nacen’. Entonces tenemos que la composición de Pellicer se relaciona con el Refranero por su uso de la estructura gramatical. Respecto al funcionamiento no tenemos evidencia de su proceder pues cada uno de los refranes pellicerianos aparece dentro de pequeños tercetos que en conjunto componen la oda pero que no delinean un tema específico. Por las características de la composición nuestro par de refranes no pueden funcionar y así queda como pareja de refranes independientes.

Otro caso cercano al anterior en cuanto al privilegio de conocer las particularidades de un evento es el que se encuentra en el poema “Cuéntame tu sueño” pues se lee «Lo que se dice con los ojos la noche solamente lo descifra»

Cuéntame tu sueño
antes que el día lo destruya todo.
Dime que el día en que nos conocimos
tuvo la noche más hermosa.
Estoy contándome tu sueño
sin saber del tiempo.
Límite de las luces de la noche,
lo encendido en la sombra no se apaga.
Lo que se dice con los ojos
la noche solamente lo descifra.
Yo te cuento mi sueño sin decírtelo
lejos de ti, mirándote.²²¹

El parecido de «Lo que se dice con los ojos la noche solamente lo descifra» y «Que en tu casa saben que el rojo se hace de amarillo» se localiza precisamente en que sólo la «noche» y la «casa» están enteradas de algo. Con todo, el refrán de “Cuéntame tu sueño” puede explicarse desde la perspectiva de oraciones como «Cuando los labios callan los ojos hablan», «A buen entendedor pocas palabras» o «El silencio es más dicente que una palabra imprudente». En las expresiones vocales se destaca las cualidades de callar, a través de los periodos «Cuando los labios callan», «Pocas palabras» y «El silencio es más»; de tal forma la similitud entre los cuatro enunciados radica en el sentido paremiológico y no en la presentación verbal. En el refrán pelliceriano se asevera que «Lo que se dice con los ojos» no es de oír y por lo tanto la descodificación del mensaje es destinado al entendimiento de la noche, no al de las personas. Respecto al funcionamiento vemos que temáticamente se

²²¹ II: 166.

percibe cierta conexión, no así para lo paremiológico; razón que lo coloca aquí y no en otro apartado²²².

El refrán que da título a esta tesis se encuentra en el poema “Elegía” éste se compone por una serie de cuartetos sueltos que contienen además otras expresiones del Refranero

ELEGÍA

Amor, tu corona tuve,
amor, tu reino mandé.
Visto en sombra eleva luces,
todo flor del labio al pie.

Adolescencia con viajes
hacia todas las ausencias.
Lloré a vuelos de paisajes
tu presencia.
[...]

Tu voz en nácares brilla,
tarde en el mar.
Alfarero en buena arcilla
buen suspiro ha de guardar.
[...]

Después de tu amor la vida
Rueda en paisajes de Dios.
Carne joven y podrida
Va a quemarse y a ser flor.
[...]

Alcé portal —arco y cielo—;
señales crucé en tu voz.
En la soledad del vuelo
ala en nube es pez de hielo
y mayo-abril, tiempo atroz.²²³

²²² Otra oración que apoya el valor del silencio enamorado es «La dicha de no hablarse cuando se ama tanto [...] De las miradas caen tesoros a las manos» en el <d> de “Fragmentos” (I: 213-215); cuya cercanía con el caso de arriba recae en el callar y la mirada. Por supuesto que no existe algún funcionamiento contextual, sólo la incluyo porque aborda un sentido paremiológico frecuente en el Refranero.

²²³ I: 215-219.

El primero que aquí explicaré es «Alfarero en buena arcilla buen suspiro ha de guardar». Este enunciado trae consigo el sentido paremiológico referente a que si hay condiciones favorables para hacer algo el resultado será así de bueno, ejemplos tradicionales son «A quien tiene abejas nunca le falta un buen postre en la mesa», «El que a buen árbol se arrima buena sombra le cobija» o «Quien buen norte tiene seguro va y seguro viene». Estas expresiones las he elegido deliberadamente pues, además que tres de ellas utilizan el adjetivo 'buen', ya en conjunto presentan a alguien que posee algo para hacer o que le permite hacer: el «alfarero» y la «arcilla», «quien» y «abejas», «al que» y «árbol», «quien» y «norte». En los cuatro casos el adjetivo favorece la acción; circunstancia que, si bien no es extraña en la Paremia, tiene representación menor pues la mayoría de los refranes que utilizan la palabra «buen» la colocan en uno solo de los periodos con el fin de oponerla en el opuesto, tal es el caso de «A buena confesión mala penitencia» entre muchos posibles. Respecto al funcionamiento del refrán pelliceriano vemos que no opera de manera parémica pues "Elegía" dispone unidades que cobran sentido por sí mismas pero no de manera global; bajo esas condiciones es imposible que «Alfarero en buena arcilla buen suspiro ha de guardar» se inserte al contexto discursivo de la composición. Lo mismo ocurre con el otro enunciado «Carne joven y podrida va a quemarse y a ser flor» que se acomoda de idéntica manera que su compañero y que incluso podemos considerarlo un dístico ancilar que únicamente apoya a la rima. Observado de otro modo éste enunciado aprovecha todas las posibilidades de la elaboración bímembre del Refranero. En su lectura observamos que la prótasis ofrece los calificativos «joven» y «podrida», correspondientes a los verbos «quemarse» y «ser flor»; la unión sintáctica obtenida es que lo «joven» va a «quemarse» mientras que lo «podrido» será «flor». La expresión de Pellicer encuentra par en la voz «Hijo eres, padre serás; cual hicieres, tal habrás». El refrán tradicional exhibe la misma

coordinación bipartita pues estructura su discurso a través de la presentación de distintas dimensiones temporales: «eres» frente a «serás», «hicieras» contra «habrás». Comparado con el de Pellicer la combinación es igual de prótasis a apódosis pues a «eres» corresponde «hicieras» y a «serás» le sigue «habrás». La oración actual también soporta la comparativa hecha a la de nuestro poeta toda vez que lo que ahora «eres» «será» otra cosa, así como la cualidad de lo que ahora «hicieras» será la que «habrás» de obtener. Sin embargo, toda esta larga digresión para los dos refranes pellicerianos no aporta elementos que adviertan algún funcionamiento parémico, en ambos casos la presentación es independiente al argumento del poema, es por ello que nuestro par de refranes caben en esta sección.

Como he afirmado en el capítulo I de esta investigación una de las relaciones que guarda la poesía pelliceriana con la música se observa en los poemas que el autor dedica a compositores. Uno de esos casos es el tríptico dirigido a Juventino Rosas cuyo número 1º contiene el refrán «Es tan pobre, que toda su riqueza es de olvido»

A JUVENTINO ROSAS

Lo que vengo a decir, lucientes mis señoras
y bien menos gentiles señores, es la historia
de un vals.

Pueblo pequeño y allá por los ochentas.

[...]

Este campo que ando, que canto y que desando,
ondea dulcemente atardecido. Al campo
de esta historia, lo ciñe el arroyo pequeño
fiel en su correría que lame todo el pueblo
cual perro transparente que le tiran todo.

[...]

Llega un hombre que tiene su cuerpo de sonidos.
Es tan pobre que toda su riqueza es de olvidos.

[...]

Aquí, cerca al arroyo, una muchacha vive.
Tan linda, que colinda con todo lo que linde
si lo que linda es bello. Cuando sale a lavar
al arroyo, el arroyo al sentirse tocar
se relame en su espejo. Las arenas del fondo

suben a relucir su milésima en coro.
[...]
Mirad las invisibles abejas que al panal
confluyen: son las notas, son las notas del vals
que sobre el pentagrama el músico puntea.
¡Todas, todas se quedan!
¡Oíd nacer el vals!²²⁴

Indudablemente el refrán pelliceriano proviene de «Es tan pobre que sólo tiene dinero» y la reelaboración únicamente representa el intercambio lingüístico dentro de la apódosis. Ya en el análisis del funcionamiento vemos que la oración sólo caracteriza al «Hombre que tiene su cuerpo de sonidos», y éste no aparece más que una ocasión. La trama del poema describe el lugar donde se creó *Sobre las olas* pero no el retrato de su compositor, es decir que la asistencia de Juventino es incidental para el argumento de este poema. Por tanto el refrán reelaborado sí actúa sobre una oración anterior: «Llega un hombre que tiene su cuerpo de sonidos» y en ese sentido sí existe relación con el discurso aunque en realidad el enunciado no sancione sino continúe la personificación. Ya de manera integral el refrán en cuestión no trabaja para el poema pues como ya dije el asunto de “A Juventino Rosas” es el retrato de un pueblo y así la oración que habla de un hombre no puede insertarse cabalmente a la línea temática; por ello es independiente a ella.

Otro de los casos en el que se ocupa un refrán indirecto queda en los versos «Una gota de agua salvó la última espiga del sembrado» dentro del segmento El Agua del siguiente texto, donde se tratan los cuatro elementos que conforman la vida en el universo

POEMA ELEMENTAL

[...]
Una gota de agua
salvó la última espiga del sembrado
o hizo temblar el dorso de Susana
entre las barbas bíblicas del baño.

²²⁴ I: 401-402.

[...] ²²⁵

El sentido paremiológico utilizado es el de refranes como «Hay veces que por un peso no se acompleta un tostón». Es decir que se valora una pequeña parte para finiquitar una acción más grande: la espiga del sembrado o el tostón. Aquí recurro sólo a un segmento del poema que se desarrolla a partir de enunciaciones lineales sin un tema homogéneo; de tal manera <El Agua> no aborda la carencia de líquido para efectuar un evento, por ello nuestro refrán no puede insertarse parémicamente a la fracción. La relación del verso pelliceriano con su poema no va más allá de lo temático, de ahí que no existe labor paremiológica.

En el poema “Confesión”, cuyo tono es veladamente erótico, también se recurre a refranes como «Hay veces que un ocotito provoca una quemazón», «Chica centella gran fuego engendra», «Chispa pequeña enciende un gran monte de leña» o cualquier otro que indistintamente traiga en su discurso un fuego insignificante pero suficiente para quemar algo muy grande. Lo mismo pasa en el poema de Pellicer pues él se pregunta «¿Cuándo caerá la chispa que necesito para quemarme?»

CONFESIÓN

Yo, materia inflamable, codicioso de luz,
muevo en la sombra el fruto que no he sabido dar.

[...]

Yo, materia inflamable con alusión a pájaro,
rodeo de esmeraldas mi centro de vacío
y busco entre las garzas que se van
la que regrese un día con el sol en el pico.
Si con lenguas de fuego yo pudiera
destrozar las entrañas de la noche,
salir de la espiral del caracol
que babea la tumba del tiempo;
si con la estructura de la tempestad
yo me reconstruyera
y en lugar de sonrisa, con el fuego en los labios
yo me dijera a mí mismo

²²⁵ I: 200-205.

lo que nunca he querido decirme.
[...]
Yo, materia inflamable abandonada
cerca de un arpa,
en una sola muestra de miedo,
sin más rumor que el día que diariamente pasa
con su mentira
y su angustia escondida.
[...]
“Yo, materia inflamable...”
¿Cuándo caerá la chispa que necesito para quemarme?
El tiempo,
como un bloque de hielo
tírita en silencio.
El horizonte hace gestos lejanos.
Nos seguimos yendo.
Nos seguimos deseando. Nos seguimos muriendo.²²⁶

Si revisamos el poema vemos que en realidad el asunto general refiere una provocación para confesar su amor. Si revisamos también el Refranero, la mención del fuego es casi invariablemente con sentido sexual, aunque en casos contados podamos afirmar que el sentido connotativo de estas expresiones también se dirige a otro tipo de problemas. Pero si recordamos, por ejemplo los refranes «El hombre es fuego, la mujer estopa; viene el Diablo y les sopla», «Amor y odio son como el fuego que no se apaga», «Donde hubo fuego cenizas quedan», «La ausencia es al amor lo que al fuego el aire: que apaga al pequeño y aviva al grande», «La cama, el fuego y el amor, nunca te dirán vete a tu labor» o «El amor que ha sido brasa de repente vuelve a arder»; la relación entre el fuego y el amor está presente, además de que el fuego como metáfora tiene la intención de insertarse como un ente discreto, es decir, no espectacular ni anunciante. En el caso de Pellicer ocurre lo mismo pues por un parte la mención del fuego igual a la del amor está presente en el poema igual que en el Refranero; pero también podemos ver que el recurso paremiológico de la oposición de la chispa al gran fuego es evidente en el discurso de Pellicer pues él tiene

²²⁶ II: 447-448.

ganas de quemarse y acabar con su deseo, sólo le hace falta una pequeña flama, una chispa para comenzar a arder. El funcionamiento parémico en este caso sí es contextual, sin embargo lo agrupo aquí pues comparte la línea temática que presenta su antecesor²²⁷.

El que sigue es un ejemplo del camino recíproco que sigue la voz y la letra, ilustrado mediante “Eternidad”, poema inicial del libro *6, 7 poemas*

ETERNIDAD

Divina juventud, corona de oro,
ventana al paraíso.
¡Te poseo total! (La muerte no figura
en el reparto íntimo.)
Oíd lo que cantan las musas:
enciende la noche, ha muerto el destino.²²⁸

Para nuestro examen el enunciado en cuestión es el pelliceriano «Divina juventud, corona de oro»²²⁹. Rubén Darío escribe en “Canción de otoño en primavera” «Juventud, divino tesoro, ¡ya te vas para no volver!» (Darío: 1987: 141). Yo no conozco alguna expresión paremiológica oral que enuncie ideas sobre la juventud con la dirección mencionada, aunque esto no quiere decir que no exista; sin embargo sí he escuchado la prótasis de Darío insertada como oración entimemática. Tal fenómeno muestra cómo el soporte de procedencia de cualquier frase no es determinante para que ésta se convierta al corpus del Refranero. En este examen realizado a “Eternidad” reparamos en un comportamiento inédito, toda vez que el verso dariano se ha utilizado a manera de texto parémico utilizando la misma presentación lingüística expuesta para su registro en letra. Si bien hasta el momento nuestros análisis abordan enunciados orales que pasan a la imprenta —excepto en las «Frases célebres»—, en este caso bien podríamos estar frente a un caso inverso, donde

²²⁷ Este sería un poema más que incluiríamos en la lírica homoerótica de Carlos Pellicer, temática abordada en páginas anteriores. Véanse las páginas 53-54.

²²⁸ I: 115.

²²⁹ La misma estrofa se ocupa posteriormente como número XX de *Exágonos* (I: 311-317).

la escritura de Darío se traslada a la entonación vocal y de ahí a nuestro poeta. Lo anterior contribuye a una explicación posible del Refrán en “Eternidad”. Dada la semejanza entre las palabras de uno y otro autor: «divina», «juventud», «corona de oro» en Pellicer; «divino», «juventud», «tesoro» en Darío; no es injustificado pensar que aquí el refrán pelliceriano no se basa en una voz sino en los versos escritos por su colega. De tal forma Pellicer ocupa un enunciado que no proviene del sonido sino de la tinta, situación inédita hasta el momento. No obstante todas las ideas anteriores la oración «Divina juventud, corona de oro» no encuentra desempeño parémico pues en esta pequeña composición se le asigna el trabajo de presentar el tema de la estrofa; circunstancia por la cual lo he acomodado en los refranes independientes.

Un poema más donde se aborda el tópico de la juventud es “Surgente fin” que exhibe «Y quien amó en silencio la juventud eterna hoy bebe a flor del agua la inmensa luz fraterna»

SURGENTE FIN

[...]
Pero algo, un sueño vivo de antigüedad actual
reorganiza en mi sangre su gloria intemporal.
Y quien amó en silencio la juventud eterna,
hoy bebe a flor del agua la inmensa luz fraterna.
Date, dice al día cubierto de amapolas,
date profundamente, y en tu llama alcoholas
lo azul de una palabra que se resuelve en olas.
[...]²³⁰

Este enunciado, además de presentar la palabra «juventud» que lo iguala en paradigma a la composición anterior, reelabora lingüísticamente refranes de la voz que juzgan las acciones jóvenes, uno de ejemplo es «A mocedad sin vicio y de buena pasada, larga vejez y descansada». En el pelliceriano y el tradicional se destacan las acciones lozanas que

²³⁰ II: 72-76.

posteriormente ofrecerán beneficio de ello. Esto inclusive puede homologarse con otro enunciado del poeta que manifiesta «Quien destronó a la Gloria para suplirla puede juntar todos los siglos para exprimir el Bien», verso indirecto e independiente dentro de “A Bolívar”; expresión que no converge en el paradigma pero sí en el sentido paremiológico de actuar acertadamente en algún momento para tomar la recompensa en tiempos ulteriores²³¹. Para el caso de “Surgente fin” el dístico que tomamos como refrán sólo puede justificarse a partir de la dirección común entre éste y el ejemplo oral ofrecido, sin embargo es claro que no existe una labor contextual que posibilite considerarlo como una expresión parémicamente presentada.

Otro texto del Refranero, modificado por la pluma de Pellicer está en el tríptico “Recuerdo de los Andes” en el primero de los segmentos bajo el nombre de <La tempestad en los Andes>. Ahí se puede leer el pareado «Los toros intrépidos y las vacas pintadas soplan corneta o cornetín»

LA TEMPESTAD EN LOS ANDES

[...]
Reestalla en sesgos áureos la tempestad lejana.
Hay una angustia pastoril.
Los toros intrépidos y las vacas pintadas
soplan corneta o cornetín.
Y se atropella la vacada
y sigue atropellándose después en el redil.
[...]²³²

Según mi interpretación el sentido paremiológico del enunciado en cuestión refiere que cualquiera de los individuos de una comunidad, no importa sus habilidades, desarrollan la

²³¹ El premio ganado después de la labor también se expresa en «Y costeo la hecatombe. Y alto lomo a reses nuevas de la pira aparto y a tu salud y dicha me la como» en “Variaciones sobre un tema de viaje” (I: 145-154) incluso similar en el gozo por disfrutar lo obtenido. El poema se constituye por tercetos sueltos, así nuestra oración es uno más de ellos y no observa algún funcionamiento paremiológico.

²³² I: 52-57.

actividad que sea aunque esta resulte mayor: «Aquí el más tonto hace relojes», «Hasta el más capón se los hecha al hombro» o «Hasta el más chimuelo masca tuercas». No obstante la similitud del dístico pelliceriano con los tradicionales en la dirección de su significado, <La tempestad en los Andes> no permite el funcionamiento parémico pues la composición se elabora a partir de oraciones declarativas aparentemente sin argumento que agrega como una más «Los toros intrépidos y las vacas pintadas soplan corneta o cornetín».

En “Oda al sol de París” se ofrece un refrán indirecto mediante el verso «La risa es buena como la fruta robada» oración que valora lo hurtado como algo de precio

ODA AL SOL DE PARÍS

Acércate, no te voy a hacer nada.
Te atemoriza mi voz de agua nueva y el ruido
de mis pies sobre las casas.
[...]

Es preferible que nunca sepas
lo que desde el Principio está pasando.
La risa es buena como la fruta robada
y estoy contento porque ya lo sé todo.
Las respuestas van desnudas por las preguntas asesinadas,
el aire tiene cifras y el mar no es ancho ni hondo.
Sol parisiense, sol de chimenea,
sigue en tus ceros a la izquierda del uno,
juega en tus sombras húmedas mientras mis labios crean
las palabras iguales para salir del mundo.²³³

Aquí sólo cito dos estrofas del poema, pero todo el texto se compone por afirmaciones paralelas que discursivamente no se apropian de dirección alguna. El sentido paremiológico de nuestro refrán es similar al de «Lo robado no luce pero alimenta» o «Lo ajeno más que lo propio parece bueno» pues ambos encuentran algo bueno en la posesión de lo ajeno,

²³³ I: 188-190.

situación que de suya se cataloga como mala²³⁴. No obstante la semejanza semántica entre Pellicer y la tradición no podemos hablar que exista otra entre la voz y la letra ya que si leemos el refrán de nuestro poeta en el contexto de la tirada no nos enteramos qué es lo robado, la composición no lo permite; de ahí que tengamos que considerarlo un refrán indirecto por su reelaboración e independiente por la labor de su inserción.

Continúa este segmento el refrán pelliceriano «Las cortinas suaves se inflan fácilmente con la brisa» del poema “Vespertina”

VESPERTINA

En la estancia hay una vaga resonancia
de suspiros. Una lámpara jüega
con su llama leve que se estira y llega
a besar a una prisión de fragancia...

Las cortinas suaves se inflan fácilmente
con la brisa. Tienen las cortinas tales
un rumor de frondas que pausadamente
choca secamente sobre los cristales.

¿Qué roja tristeza recubre las cosas?,
los libros, la estatua, las flores, la mesa,
como si de sangre empapado hubiesen una casta rosa
y temblar la hicieran sobre de los libros y sobre de la mesa.

El reló parece que se hace pedazos:
da siete timbrazos, como siete nombres
breves y sonoros; y de entre las torres vuela un campanazo
que ruega un momento de paz a los hombres.²³⁵

Nuestra oración es un refrán que procede deductivamente para encontrar su afirmación y coincide con la voz «Con poco viento cae en el suelo torre sin cimiento». En el enunciado oral y en el escrito se juzga a un objeto que no es sólido, es decir es «suave» o no tiene

²³⁴ Asimismo en el número <VI> de “Unos sonetos dedicados a Germán Arciniegas” (II: 203), el terceto final declara «Le gusta más lo ajeno que lo propio»; donde observamos nuevamente la remisión a lo robado. Igual que todos los casos que van en nota, el desempeño de este enunciado no es parémico y por lo tanto no es suficiente para subirlo al cuerpo del texto.

²³⁵ III: 38.

«cimientos». Lo endeble de estas entidades hará que cualquier estímulo haga mella en él, como se expone en refranes lingüísticamente alejados al nuestro: «Es de lumbre y todavía le echas fuego» o «El niño llorón y la china que lo pellizca». Semánticamente el de Pellicer converge con los tradicionales pero en funcionamiento vemos que se excluye de cualquier posibilidad de inserción contextual pues el verso únicamente apoya la creación de la escena; el poema no aporta circunstancia alguna que pueda compararse con la cortina mencionada en el refrán. De tal forma es claro que no hay posibilidad de que se efectúe trabajo parémico.

En el poema “Huir hacia la luz” se presenta el refrán pelliceriano «Quienes me ven no saben lo que el olor esconde ni el robo de tristeza que tengo que ocultar» enunciado que reelabora el sentido paremiológico de lo que se vive contrario a lo que se muestra

Huir hacia la luz, hacia el entendimiento
de todo lo terrestre que Dios tiene.
Ser el podrido fruto que abonará los lirios
cuando amanezca lodo más humano y más tierno.

No he podido moverme del sitio donde un día
mi adolescencia llena de sombras me dejó:
Con las potentes piernas atadas a una nube,
con las manos recias y enorme el corazón.

Quienes me ven no roban nada del Paraíso
que —no sirvió de nada— llevo dentro de mí.
Quienes me ven no saben lo que el color esconde
ni el robo de tristeza que tengo que ocultar.

No soy sino un oscuro mutilado de guerra,
ex-ayudante de campo del Sol.
A veces siento el ímpetu de nacer en mi modo
y encenderme en la noche como si fuera un dios.

Paso así entre mis ruinas como rayo de sol
que abonó a su suerte un crepúsculo antiguo.
Nada soy, nada fui. ¿Nada seré? ¡Quién sabe!

Seré el podrido fruto que abonará los lirios.²³⁶

Algunos de los refranes tradicionales que dan pie al de Pellicer son “Hay muertos que no hacen ruido y son mayores sus penas” o “Hay casas que ni humean y por dentro están que arden”. En los tres casos se manifiesta que existe una situación infeliz ocultada a través de la apariencia contraria. Si observamos la construcción de “Huir hacia la luz” ésta parte del verbo ser en primera persona, así cada uno de los cuartetos hace una lista de afirmaciones negativas hacia sí. Por su parte el dístico que contiene nuestro refrán hace lo mismo pero el vocativo va a la tercera persona plural, circunstancia gramatical que si bien no lo aleja de la línea de afirmaciones paralelas sí lo diferencia. Los anteriores son motivos suficientes para colocar a «Quienes me ven no saben lo que el olor esconde ni el robo de tristeza que tengo que ocultar» ya que dentro del poema es una declarativa más, con la salvedad que remite indirectamente a otros textos del Refranero.

Igualmente en “Nocturno” se recurre al juego de contrarios mediante el refrán pelliceriano «Amor es barro y odio es de diamante»

NOCTURNO

Alma,
has de llegar al gozo eterno,
has de volar con vuelo audaz.
La paz es fronda del invierno.
Tú en primavera tendrás paz.

En todo mar o monte oíste
la maldición en la canción:
Amor es barro y odio diamante,
razón del corazón.

Un mar de siglos navegaste.
Tu planetario frenesí,
precio de sangre imponderable,

²³⁶ II: 414-415. “Seré el podrido fruto que abonará **lo** lirios” en el original. Considero que es un error de captura el cual enmiendo.

poder te dio para seguir.
[...]²³⁷

La oposición a la que me refiero es la adjetivación de «amor» y «odio» que tiene dos direcciones: culturalmente en el sistema occidental se considera que amar es mejor que odiar pero aquí se le asigna al amor el lodo y al odio el diamante, distribución que las caracteriza contrario a lo que se esperaría; de igual forma que a cada uno de los elementos les corresponda posesiones inversas elabora un posicionamiento diferenciado. Esto se puede ejemplificar parcialmente por medio de refranes tradicionales como «El amor y el odio son las dos caras de la misma moneda», «Solamente se odia lo querido» o «Del odio al amor hay solo un paso». En los tres casos vocales aparecen también las palabras «amor» y «odio» así como sendas colocaciones en polos diversos sin embargo no se singularizan una frente a otra y en ninguna de las tres se coloca al amor bajo el odio. A pesar de ello sí se afirma que los elementos son antitéticos y por ello el carácter indirecto del refrán pelliceriano radica en la valoración al amor y no en el intercambio lingüístico. No obstante todo lo anterior el funcionamiento parémico es nulo puesto que nuestro dístico cumple una función ancilar que apoya sólo a su estrofa de manera argumental y rítmica; razón que lo coloca en este apartado²³⁸.

De la misma manera en <Algunas veces> del sonetario “Poema de la escuela” se presenta el juego de opuestos

VIII ALGUNAS VECES

Mis compañeros dicen: “Ya tu técnica choca,

²³⁷ I: 137-138.

²³⁸ Considerar que el amor debiera ser superior al odio no es arbitrario y es coherente al ideario de Pellicer pues en el <32> de “Cosillas para el nacimiento” se lee el estribillo «Contra el odio el amor» (II: 283-284). Arriba afirmo que culturalmente tendría que ser así, sin embargo también en nuestro poeta se manifiesta de esa manera. Quede entonces sólo como una acotación al examen superior.

tu alejandrino suena, está bien: ¿y la idea?”
No conciben algunos que si no hubiera roca,
no se oiría el espléndido sonar de la marea.

La idea es la ola honda que a la forma golpea;
la forma sin la idea no sonora; la boca
sin la voz ¿qué sería? ¡Mi lira no está loca!
Además, en Abril, hay más forma que idea...

Cuando las hojas caen hay la filosofía.
cuando las rosas ríen todo es grito, alegría.
Octubre es silencioso, Abril es bullanguero.

Dentro de veinte años que yo tenga cuarenta,
¿mi pensar se hará intenso? Sólo sé que el jilguero
será siempre jilguero, y está mi alma contenta.²³⁹

En esta ocasión me refiero al pareado «Cuando las hojas caen hay la filosofía. Cuando las cosas ríen todo es grito, alegría». La oración manifiesta condicionalmente la existencia de una situación afortunada y otra adversa, igual que en «Al nopal nada más lo visitan cuando tiene tunas», «Muerto el ahijado se termina el compadrazgo» o «Cuando abril se marcha lloviendo mayo viene riendo»; es decir que en un momento existe la bonanza y en otro el infortunio. Considero que la semejanza más evidente entre el refrán de Pellicer y los textos de la voz se encuentra en el último de los ejemplos orales pues ya Pellicer había anotado el mes como elemento de sus endecasílabos: «Además, en Abril, hay más forma que idea...» y «Octubre es silencioso, Abril es bullanguero» de los cuales el segundo aun podemos tenerlo como una expresión paremiológica que reitera el sinnúmero de refranes correspondientes a abril, por ejemplo «Abril lluvioso hace a mayo hermoso», «Abril trae flores y mayo se lleva los honores» o «Las mañanitas de abril son muy dulces de dormir y las de mayo no tienen fin ni cabo». De vuelta a «Cuando las hojas caen hay la filosofía. Cuando las cosas ríen todo es grito, alegría» podemos notar que su inserción no es determinante para el desarrollo

²³⁹ III: 305-311.

del soneto pues en conjunto los versos hablan sobre los juicios que los amigos de Pellicer tienen hacia sus alejandrinos, en este sentido el pareado que ahora examinamos es una digresión que parte de lo expuesto en el poema pero que no contribuye a él; por lo tanto es independiente.

En “Elegía” dentro de *Piedra de sacrificios. Poema iberoamericano* se presenta un enunciado que reelabora el sentido paremiológico de la insuficiencia del consejo

21

Caballero Águila,
tráeme en el ojo una estrella.
Pero líbrala de las puestas de sol.
¡Muy alta es mi tristeza!
Caballero tigre,
tráeme unas ramas de roble.
Pero que estén huracanadas.
La vida,
feroz mi tristeza recorre.
Como en el reino de Motecuhzoma,
vendrán hombres blancos,
y será por el Norte.
[...]²⁴⁰

El enunciado al que me refiero es «Tráeme en el ojo una estrella pero líbrala de las puestas de sol». La explicación de la oración es que sí se acepta algo valioso, como «en el ojo una estrella», pero además se requiere que esté libre de toda dificultad: «líbrala de las puestas de sol». Dicho esclarecimiento también puede aplicarse a refranes de la tradición como «Dame consejos sanos y dinero para ejecutarlos», «Dar el consejo y el remedio: favor completo» o «Quien da el consejo da el tostón»; donde la recomendación es bien recibida pero también se solicita el recurso para realizarla. Igualmente Pellicer requiere algo extraordinario por sus cualidades no obstante lo desea sin adversidades. Éste es una más de las expresiones pellicerianas que se puede explicar desde la Paremiología, sin embargo la

²⁴⁰ I: 103-104.

inserción que presenta en su poema nos impide hablar de ella como un texto que funcione dentro del discurso, por ello debemos considerarlo independiente del poema que lo trae.

De manera general hemos presenciado nuevos procesos de adecuación que resultan en refranes independientes e indirectos. Es notable que los poemas “Las canciones de Peñíscola” y “Grupos de palomas” presenten oraciones que sí se desempeñan de manera contextual pero únicamente para las estrofas correspondientes. Como apunté en su momento, el criterio para considerarlos estructurales es que permeen toda la composición y no sólo una parte de ella. No obstante este recurso de especialización puede ser observado como un proceso que dispone las estrofas en unidades singulares dentro de un sistema mayor; de tal forma una nueva explicación a las tiradas sueltas dentro de un título heterogéneo consiste en que cada entidad posee un perfil distintivo que las diferencia aunque no las aleja del resto. Es por ello que en apariencia son incompatibles, aunque en la realidad no es así. Otro aspecto relevante es la presencia minúscula de las exclamaciones «¡Ay, poesía, que te vienes a bañar sin saber lo que es el mar» y «Juventud, divino tesoro, ¡ya te vas para no volver!» las cuales por sus características interjectivas son naturalmente independientes de sus contextos, aunque en nuestros casos es importante contemplarlas desde sus cualidades sonoras. Asimismo la aparición de la exhortación «Tráeme en el ojo una estrella pero líbrala de las puestas de sol» es otro de los casos excepcionales de un enunciado que no es referencial pero sí independiente.

Respecto a la clasificación declarativa que recibe la parte mayor de este corpus, ésta se vuelve interesante si reparamos que la naturaleza de las oraciones analizadas las colocaría en cualquier situación discursiva como enunciados constatativos, ubicación que se advierte mediante la comparación con las capacidades contextuales de los ejemplos tradicionales enfrentados. En un uso paradigmático de las oraciones pellicerianas todas,

excepto la parénesis «Cuídate del agua que al cinto te da que de la profunda más fácil saldrás», sancionarían las palabras anteriores; pero en los títulos ilustrados la adecuación del poeta hace que éstas se trasladen a la declaración, de tal manera su inserción no es discursiva, sólo en algunos casos temática. Todo lo anterior reitera y solidifica lo que he dicho sobre la reelaboración que afecta el Refranero a manos de Carlos Pellicer: las modificaciones observadas en los exámenes son producto de la adecuación pensada, ya sea para que operen sólo en una estrofa, con la intención de responder al tema del título o se constituyan en elementos sonoros; cada una de ellas tiene propósitos definidos y por lo tanto justificables. Es así que no podemos restarle importancia a la presencia del Refranero en la obra lírica de Carlos Pellicer.

Las conclusiones a este apartado de los refranes coinciden con las respectivas a los dichos, sobre todo en las ideas que caracterizan la independencia de algunos textos parémicos insertos en los poemas. Sin embargo los dos fenómenos relevantes para esta sección quedan en la diferencia de funcionamientos entre el Refrán y los dichos, así como y en la creación de un campo semántico apropiado para el trabajo parémico de los enunciados. El primer caso se ve en los poemas «Laudanza de la provincia» y «Señas para un retrato» donde en ambos casos tres refranes sustentan el argumento del poema: en el primero la valoración de la vida rural, en el segundo la búsqueda de la limosna merecida. Esta labor cobra mayor interés si la observamos a la luz de los desempeños que ejercen diferenciadamente refranes y dichos pues si recordamos las unidades bimembres soportan el peso de la composición mientras que los enunciados parémicamente unimembres se desmarcan del contexto del poema o contribuyen solamente a través de la asistencia a las unidades mayores de significado. Esto que apunto se observa claramente en los dichos «Y hacemos en otoño primavera» que colabora con el refrán «Lo cortés no quita lo valiente»,

igual que en la expresión «De la noche a la mañana» que acompaña a «Lo que pido es porque creo que me pertenece». En lo correspondiente al espacio de significado valen los dos poemas citados en la ilustración del primer fenómeno toda vez que la lectura del trío respectivo de refranes sin conocer el poema en el que se contienen parecerían incompatibles entre sí para «Lo cortés no quita lo valiente» contra «Quien quiera estar más cerca de sí mismo, viva en ciudad pequeña» y «Mi pueblo que, aun cuando es pequeño, ha sufrido mayores desengaños» aunque en «Si al tocar la puerta veo que nadie sale, camino un poco más y pido la limosna que me corresponde», «Lo que pido es porque creo que me pertenece» y «Cuántas puertas se cierran para dejarme abrir una ventana» de “Señas para un retrato” ya se advierte el ámbito de la composición. No obstante todo lo anterior el ejemplo que explica claramente mi propuesta viene en “Discurso por el Instituto” con «El que es buen hijo luego del padre es tutelar» pues como mencioné el intercambio lingüístico no sustituye palabras sino busca sinónimos. Así Pellicer no adecua el refrán a su composición sino a partir de un significado existente acomoda una voz común en los versos del poema. De tal manera se completa la revisión a los enunciados del Refranero que se encuentran en algunos poemas de Carlos Pellicer y presentan algún funcionamiento contextual. Éstos observaron mayormente la constatación como forma de vincularse a las palabras previas que los motivaron, aunque excepcionalmente encontramos otro tipo de enlaces como la declaración, la exhortación, la parénesis y la didascalia; además de procedimientos elaborados que dentro de la lírica pelliceriana facultan la comprensión del refrán analizado y el sentido integral del poema en cuestión.

V. Casos específicos

Esta es la última sección del análisis al refranero de Carlos Pellicer. Durante la lectura de su lírica hay varios momentos donde encontramos poemas enteros o temas

completos que pueden explicarse desde la teoría paremiológica y que de haberlos presentado como otro de los ejemplos en los análisis precedentes tendríamos por resultado varios fragmentos que exigirían la reconexión para comprenderlos integralmente. Por este motivo he decidido agrupar algunos paradigmas que, si bien en algunos casos ya se habían presentado, su parentesco con otras composiciones o funcionamientos solicitaban una revisión aislada. De tal forma en este segmento encontraremos dos secciones que contienen algunos poemas: “Romance de Fierro Malo”, “Recuerdos de Iza. Un pueblecito de los Andes”, “Estudio”, “A la orilla esbelta” y “Cuatro cantos en mi tierra”; o los temas: “Refranero de la muerte”, “Refranero bolivariano”, “Refranero de Tabasco” y “Refranero religioso”; así como una pequeña sección donde reflexiono sobre la posibilidad de que nuestro poeta se erija como creador de refranes. Todo el apartado considera obvio lo que se ha dicho sobre conceptos, funcionamientos y nexos del Refrán en las páginas precedentes de este capítulo, así las menciones a composiciones enteras y ejemplos sueltos únicamente refieren las características propias y las posibles direcciones que éstas tengan para conformar un espacio homogéneo dentro del refranero de Carlos Pellicer.

V. I Los poemas

En la lírica de Carlos Pellicer podemos encontrar algunos poemas cuya elaboración discursiva o gramatical remite directamente al análisis paremiológico. Ya sea por la cantidad de refranes que en sus versos incluya o por la constitución de sus líneas es imposible escucharlos y comprenderlos si no tomamos en cuenta que dentro de sus estrofas se apuntan algunas expresiones entimemáticas que sostienen la construcción del título. Como afirmé en postulados anteriores algunas de las razones por las cuales Pellicer incluye refranes en su obra es ‘decir más con menos palabras’ así como la sonoridad que el género le provee; un ejemplo paradigmático es el “Romance de Fierro Malo” sin embargo no es la

única ocasión. Dentro de este apartado observaremos tres casos que a mi parecer no pueden revisarse sin pensar que los hemistiquios son refranes: “Recuerdos de Iza. Un pueblecito de los Andes”, “Estudio” y “A la orilla esbelta”; dada su composición en declaraciones sueltas son susceptibles de analizarlos como enumeraciones de expresiones de la Paremia, sin embargo con el conocimiento que ya tenemos del género discursivo podremos diferenciar los enunciados que sólo presentan similitudes gramaticales con el Refrán o el Dicho de los que en verdad se desempeñan como textos de la Paremia.

V. I. I “Romance de Fierro Malo”

Da inicio a la sección el comentario al magnífico “Romance de Fierro Malo” donde se narra el escarnio que sufrió Ginés Vázquez de Mercado a manos de los indios mexicanos

ROMANCE DE FIERRO MALO

[...]

De toda la sed del hombre
ninguna es tan seca y lúcida
como la sed que da el oro
—sol en paisajes de dunas—
y en ceñuda persistencia
perfora lo que no escruta
y entre los labios encierra
una verdad con su duda.
De toda la sed del hombre
y como esta sed, ninguna

Ginés Vázquez de Mercado
—sed en oros que abren boca—
piensa a caballo y no duerme
y lo que sueña amontona.
Retoña en él la Conquista.
Donde Antonio de Mendoza
buen Virrey pero Virrey
diole licencias ahora.
Atardecía en Xalisco
y él ya alcanzaba la aurora.
[...]

Palabrerío español

fue atrasando la llanura.
El silencio de los indios
fue precisando esculturas.
Los europeos aclaran
caminos bajo la lluvia.
Los indios hablan de noche
como quien come una yuca;
los españoles de día
como quien habla y escucha.
[...]

Días después, a la entrada
de un valle de luz extensa,
de extendida luz, tan ancha,
en que si la luz pudiera
ponerle luz a la luz
y a esa luz más luz le diera,
sudando luces de plata
(quien no quiera creer no crea),
el guía señala un cerro
en mitad de un pradera.

Ginés Vázquez de Mercado
plata en plata fue sintiendo.
¡Dueño de un cerro de plata
y estando el Virrey tan lejos!
Tuvo la lengua plateada
y era su caballo nuevo,
peras de plata comió
y pesó en el aire un reino
en que lo que brille y suene,
por la plata ha de ser bueno.
[...]

La ambición y la tristeza
viven juntas, duermen juntas.
El capitán español
murió después de otra luna.
dicen que murió de heridas
en el camino que muda
las sierras del aire frío
al sudor de la llanura.
El capitán español
murió de rabia y de duda.

De toda la sed del hombre
ninguna es tan seca y lúcida

como la sed que da el oro,
sol en paisajes de dunas.

El corazón me pedía
un Romance, y aquí está.
Su sangre sonó en Durango
y también por Yucatán.
No lloro pero me acuerdo.
¡Uxmal y Teotihuacán!
No lloro pero me acuerdo.
¡Ay Señor, lo que vendrá!
¡Por suspirarle a la vida
uno qué cosas no hará...!²⁴¹

El asunto general de “Romance de Fierro Malo” es el engaño del que es objeto el Capitán español cuando va en busca de un cerro de oro. En las estrofas encontramos nueve expresiones del Refranero. Tres son construcciones con verbos impersonales: «De toda la sed del hombre ninguna como la sed que da el oro», «En que lo que brille y suene, por la plata ha de ser bueno» y «La ambición y la tristeza viven juntas, duermen juntas»; cuatro caracterizan al prócer: «Piensa a caballo y no duerme y lo que sueña amontona», «Atardecía en Xalisco y él ya alcanzaba la aurora», «Tuvo la lengua plateada y era su caballo nuevo», «Los indios hablan de noche como quien come una yuca; los españoles de día como quien habla y escucha»; mientras que dos de ellas son dichos que en este poema se presentan como fórmulas de elaboración narrativa: «No lloro pero me acuerdo» y «Quien no quiera creer no crea»

La tercia primera aborda indirectamente los eventos ocurridos al protagonista de la narración. El primer enunciado es una reducción mía porque pienso que nos permite analizarlo con mayor facilidad desde la Paremiología además de conservar el sentido original del terceto: «De toda la sed del hombre ninguna como la sed que da el oro». En este caso se trata de un refrán constatativo cuya procedencia tradicional queda en «La sed

²⁴¹ I: 423-430.

por el oro socava el decoro»²⁴². Si bien afirmé que se trata una oración verbalmente impersonal, es cierto que de alguna manera su discurso anticipa la codicia de Ginés; en otras palabras a pesar que el refrán abre la composición y todavía no hay ideas precedentes podemos restituirle su vínculo si realizamos para él una lectura sintagmática, la cual lo colocará como otro de los versos que mediante el juicio apoya la personificación del español. El segundo caso se desempeña de manera similar pues «En que lo que brille y suene, por la plata ha de ser bueno» se dirige constatativamente a la ambición resignada que presenta Ginés cuando se entera que el cerro no es de oro pero sí de plata. El sentido paremiológico de la oración pelliceriana contribuye a la conformidad del prócer ya que aunque el metal no es el que él esperaba es cierto que aun así es riqueza; valor análogo en voces como «Aunque salga de manos asquerosas el dinero siempre huele a rosas», «Con dinero, aunque borrico, ¡qué buena persona el chico!» donde se pondera la fortuna por encima de la procedencia. Finalmente «La ambición y la tristeza viven juntas, duermen juntas» es una oración que engloba la conducta que tuvo Vázquez de Mercado durante toda su búsqueda de oro. En este refrán pelliceriano se asevera que una actitud siempre trae otra contraria: la «ambición» se acompaña de la «tristeza»; así el ansia de Ginés de una u otra forma llegaría a ser congoja²⁴³. De tal manera estos tres pareados son construcciones que

²⁴² Otra interpretación del sentido paremiológico del refrán pelliceriano es afirmar que de todo lo extremadamente malo siempre hay algo peor «De toda [...] ninguna como [...]». Esta idea se aborda también en el poema “20 de noviembre” donde se lee «Abrir la ventana para que entre la luz, cerrar la puerta a la traición que de todo lo malo será siempre lo peor» (II: 502-504). El enunciado es un verso más entre los restantes, por lo que no tiene funcionamiento parémico y no merece un examen más riguroso. Un caso más de lo peor y lo ínfimo queda en «Nada es tan profundo como la muerte! Nada es tan divino como la muerte!» con igual desempeño. Asimismo «Porque la sed y el hambre habita siempre nuestras bocas» en “Poema en tiempo vegetal” (I: 390-393) y «De todos los crímenes la traición es el más horrendo» en “México dice” (II: 453-455) que sin vínculo discursivo caracterizan a la apetencia como condición humana.

²⁴³ Otro lugar donde se valora la ambición como adversa es en el número <18> de *Cosillas para el nacimiento* que presenta «La ambición sin medida va a parar a la guerra» (II: 264-266). El dístico se inserta en una estrofa que menciona la palabra «ambición» pero que también se enuncia como una idea parémicamente inconexa, por ello sólo apoya la referencia del cuerpo del texto. Igualmente los hemistiquios «Avaricias y larguezas arruinaron la ciudad. Ruina del amor, tristezas. Ruina del dolor, bondad» en “Elegía” (I: 215-219) así como

desde la gramática han sido fundados a partir de usos verbales impersonales, sin embargo en todos los casos su discurso refiere la conducta de Ginés Vázquez de Mercado, figura central en el romance y núcleo discursivo de la composición. Este comportamiento es un anuncio más de que Pellicer, al conocer las maneras de vincular el Refranero al ámbito lingüístico actual, no necesita reiterar el sujeto de las oraciones parémicas, el poeta prefiere colocar cada uno de los enunciados en los sitios convenientes para que a través de sus capacidades discursivas funcionen entimemáticamente; como en el caso de las tres constataciones que hemos revisado hasta aquí.

Los refranes que corresponden a Ginés son todos constatativos e invariablemente enjuician su codicia. Así para iniciar tenemos dos enunciados en una misma estrofa: «Piensa a caballo y no duerme y lo que sueña amontona» y «Atardecía en Xalisco y él ya alcanzaba la aurora»²⁴⁴. El sentido paremiológico del primero apunta que a pesar de realizar varias acciones ninguna de ellas es congruente y no entregan resultado alguno, direcciones idénticas se encuentran en enunciados como «Lo que me incomoda no me agrada y lo que no me parece bien tampoco me gusta», «Ni lava ni presta la batea», o «Ni picha, ni cachea, ni deja batear»²⁴⁵. Mi interpretación del dístico de Pellicer es que Ginés se ha obsesionado con las riquezas que podría obtener a partir de las exenciones que le otorgó el Virrey, por ello realiza acciones que no se coordinan: piensa sobre el caballo, sueña sin dormir y amontona; es decir confunde, sueños y pensamientos: Esta disposición de verbos también se cumple en los ejemplos tradicionales con la diferencia que en ellos la persona gramatical

«La envidia y el rencor construyen las tinieblas y la soledad» en el número <22> de *Cosillas para el nacimiento* (II: 270-271).

²⁴⁴ Un ejemplo más del mismo Pellicer en cuanto a palabras y sentido paremiológico se encuentra en la <Tercera vez> de la “Suite brasilera. Poemas aéreos” ya que al dibujo del paisaje se contribuye mediante «Que ve nacer la aurora antes que el agua mar» (I: 89-90). No existe funcionamiento parémico, razón que coloca a la expresión como nota a pie.

es la primera. De tal forma considero que Pellicer utiliza el sentido paremiológico de la tradición y lo adapta al personaje Vázquez de Mercado; es así que estamos frente a una reelaboración lingüística. Por lo que toca a «Atardecía en Xalisco y él ya alcanzaba la aurora» la dirección de éste propone que apenas ocurre un evento y ya se asume el consecuente, tal significado se observa igualmente en «Nomás sabes andar y ya quieres correr», «Aún no ensillamos y ya cabalgamos» o «Todavía no tienes la vaca y ya andas repartiendo la leche»; pues en las oraciones vocales el evento no ha sucedido. En el caso de Pellicer es claro que el antecedente es la tarde y el consecuente la aurora del amanecer, Ginés apenas está en la tarde pero ya quiere el amanecer, cuestión similar al que apenas camina y desea correr, el que no ha puesto la montura y ya quiere cabalgar o el que no tiene el suministro pero lo ha distribuido²⁴⁶. El proceder descrito en cada uno de los dos refranes pellicerianos se dirige exclusivamente a pintar el retrato de Ginés Vázquez de Mercado; en este sentido los dos enunciados funcionan constatativamente en la estrofa transcrita y para la singularización del capitán. Incluso la tirada tiene su par en versos posteriores del poema ya que se expone que Ginés, después de enterarse que «cierto, no era un cerro de oro, sino un cerro de plata» y aun sin tener en las manos la riqueza, él ya piensa en su fortuna; deseo anotado en el refrán «Tuvo la lengua plateada y era su caballo nuevo». El último de las oraciones que afecta directamente al prócer es «Los indios hablan de noche como quien come una yuca; los españoles de día como quien habla y escucha». Lo particular de esta reelaboración es que discursivamente existe una equivalencia significante con las oraciones de la tradición además de la conservación de la estructura gramatical. Algunos refranes orales para este de Pellicer son «Los amigos van y vienen, los enemigos se acumulan»,

²⁴⁶ Otro ejemplo aun que inconexo respecto a su poema es «El Atlántico, que no ha acabado de llegar a Río de Janeiro, le ha puesto al Brasil un collar encantado» en el número <II> de “Suite brasilera. Otros poemas” (I: 92).

«Los necios hacen la fiesta y los listos la celebran», «Los padres a brazadas y los hijos a pulgadas». Si observamos cada uno de los cuatro enunciados notaremos que la prótasis está construida de manera idéntica: art. + sust. + verbo [frase adverbial]. Así observamos que es la apódosis sobre la que Pellicer ha trabajado y de tal forma inserta una comparación en vez de la oposición que dicta la estructura tradicional: «como quien come una yuca» y «como quien habla y escucha» se intercambia por la contra «amigos, enemigos; van y vienen, acumulan», «necios, listos; hacen, celebran», «padres, hijos; brazadas, pulgadas». No obstante en los dísticos pellicerianos también podemos localizar la disparidad pues por un lado está la actitud disimulada y nocturna de los indios y enfrente la de los españoles, diurna e incoherente pues «hablan y escuchan» al mismo tiempo. Este refrán pelliceriano caracteriza de manera colectiva a los conquistadores, sin embargo sabemos que en realidad se dirige a Ginés. Hasta el momento hemos observado los siete refranes de factura pelliceriana y en ellos, a pesar de la dirección que sugiere el uso verbal, siempre se apela a la personalidad de Ginés Vázquez de Mercado. De lo anterior se infiere que el asunto central del “Romance de Fierro Malo” es la presentación moral del capitán. Para ello no se recurre a la descripción, modalidad discursiva que entorpecería la narratividad, sino al uso de textos de la Paremia que en pocas palabras nos dibujan la imagen del personaje. Este procedimiento que utiliza Carlos Pellicer además supone que el lector entiende el significado de cada uno de los entimemas; de ahí que para ese aspecto específico debemos considerar la lectura de la composición como un diálogo entre pares, de otra manera la restitución de significados contenidos en las estrofas sería nula y por lo tanto la descodificación de su mensaje inoperante.

Los últimos dos casos son expresiones interlocutivas que ayudan a la sonorización del romance y que por tal motivo no encuentran un funcionamiento netamente parémico.

Primero aparece «No lloro pero me acuerdo» proveniente de «No chilles, nomás acuérdate». El sentido y la intención de esta oración son claras ya que Pellicer después de haber contado a lo largo del Romance la suerte de Ginés Vázquez de Mercado frente a dos indios que lo engañan con la existencia de un cerro de oro declara su necesidad por contar el suceso. Esto quiere decir que la razón del poema no es el resentimiento, ni siquiera se pretende reivindicar el mundo prehispánico –a pesar que la mención de Uxmal y Teotihuacán quiera abarcar todas las culturas del México antiguo–; sólo es un recuerdo que viene a la memoria del poeta y que echa a andar sus capacidades narrativas. O por lo menos es lo que Pellicer deja en claro con esta expresión²⁴⁷. También dentro del mismo poema se lee «Quien no quiera creer no crea», derivado de «Si no me crees, pues no me creas» o «Allá tú si me crees o no». La expresión tradicional que cito para este segundo ejemplo de Pellicer tiene el propósito de presentar verazmente al enunciador y delegar al escucha la responsabilidad de aceptar las afirmaciones o no. Las palabras de invitación o advertencia del que habla pudieran traer algún provecho si se consiente su significado pero si el receptor no cree en ellas entonces cualquier consecuencia que esta desaprobación acarree va a su cargo. El mismo proceso ocurre con el enunciado del “Romance de Fierro Malo” pues el poeta cuenta su versión de lo ocurrido sin actuar de manera que pueda entreverse un cobro de afrentas históricas mediante sus versos; el poeta sólo quiere la verdad aunque deja

²⁴⁷ En la “Elegía” de febrero de 1926, Pellicer ya utiliza el tópico de loar lo ocurrido (I: 215-219). En este poema constituido por redondillas sueltas sin nexo discursivo una de las cuartetas concluye con «Pie que sangra en el pasado da en canción». Existen algunas expresiones tradicionales similares a la de Pellicer que dejan en su prótasis la mención del pretérito y en la apódosis el juicio negativo a la retrospectión: «Tiempo pasado traído a la memoria da más pena que gloria» o «Tiempo pasado con pena recordado». Los versos de nuestro poeta sólo recurren parcialmente a la estructura mencionada pues sí abren retrocediendo en el tiempo sin embargo cierran con una oración referida al canto, disposición que no es análoga a la de la voz pero que nos permite hablar cierta reelaboración a la estructura tradicional. Otra posibilidad para tratar la remembranza está en unos versos del poema “El canto del Usumacinta” que recitan «Cuando me llega el ruido de hachazos de la palabra Izankanak me abunda el alma hasta salirme a los ojos y oigo el plumaje golpe de un águila herida por el huracán» (I: 444-450) canto similar al del sentido paremiológico exhibido en dichos como «Nomás oigo relinchar y me acuerdo de mis caballos». Para ninguno de ambos casos podemos referir funcionamiento parémico.

al lector el juicio de su intención pues «quien no quiera creer no crea». No obstante la reutilización de la forma Romance para narrar el escarnio a Vázquez de Mercado tiene la finalidad de restituir, con las mismas armas lingüísticas del conquistador, el relato de los indios; situación que ya se explicó en el Capítulo I en el apartado “Hacia un nuevo campo de estudio: Carlos Pellicer y la literatura tradicional”²⁴⁸.

En líneas generales es posible afirmar que si bien la intención del “Romance de Fierro Malo” es narrar el engaño de los indios a Ginés Vázquez de Mercado y la muerte de él, paremiológicamente el trabajo se dirige a delinear la personalidad del capitán. Esto sucede a través del uso de siete refranes constatativos que aunque no todos son consistentes en la persona gramatical sí lo son en el espacio donde aparecen y al sujeto que afectan. Es por ello que Pellicer muestra nuevamente el procedimiento en el cual crea un campo semántico apropiado para que una oración, aparentemente sin dirección específica, se desempeñe como texto de la Paremia; situación ocurrida en ocasiones anteriores²⁴⁹.

V. I. II “Recuerdos de Iza. Un pueblecito de los Andes”

Existen tres poemas que particularmente llaman mi atención por estar vinculados gramaticalmente con el Refranero, estos son “Recuerdos de Iza. Un pueblecito de los Andes”, “Estudio” [Dedicado a González de Mendoza] y “A la orilla esbelta”. A mi parecer dichos títulos evidencian desde la primera lectura que existe una relación entre sus versos y la construcción de los refranes, sin embargo hasta ahora nadie lo había considerado así²⁵⁰. En los tres casos se trata de poemas contruidos a partir de dísticos numerados o declaraciones sueltas que representan líneas aisladas temáticamente entre sí, por ejemplo

²⁴⁸ Véanse las páginas 254-270.

²⁴⁹ Véase el análisis al poema “Discurso por el Instituto” en las páginas 203-205.

²⁵⁰ Sólo Gabriel Zaid se detiene advertido por la singular estructura del poema y determina que los pareados se basan en la forma del haikú, reflexión con la que estoy de acuerdo pero también es cierto que no es la única posibilidad. Para lo concerniente a dicha interpretación véase la nota número 35 y la página 56.

RECUERDOS DE IZA
UN PUEBLECITO DE LOS ANDES

- 1 Creeríase que la población,
después de recorrer el valle,
perdió la razón
y se trazó una sola calle.
- 2 Y así bajo la cordillera
se apostó febrilmente como la primavera.
- 3 En sus ventas el alcohol
está mezclado con el sol.
- 4 Sus mujeres y sus flores
hablan el dialecto de los colores.
- 5 Y el riachuelo que corre como un caballo,
arrastra las gallinas en Febrero y Mayo.
- 6 Pasan por la acera
lo mismo el cura, que la vaca y que la luz postrera.
- 7 Aquí no suceden cosas
de mayor trascendencia que las rosas.
- 8 Como amenaza lluvia,
se ha vuelto morena la tarde que era rubia.
- 9 Parece que la brisa
estrena un perfume y un nuevo giro.
- 10 Un cantar me despliega una sonrisa
y me hunde en un suspiro.²⁵¹

Para fines del examen paremiológico es necesario decir que a este título no podemos pedirle que construya un ámbito de significado, de tal manera tampoco existe la posibilidad de que los hemistiquios cumplan una función contextual pues en todas las ocasiones son versos paralelos sin vínculo aparente. De ahí que he elegido solamente los dísticos que tienen una estructura gramatical similar a la de voces frecuentes en el Refranero o

²⁵¹ I: 56-57.

enunciados que manifiestan algún sentido paremiológico reconocido. Por lo tanto las oraciones que revisáremos son «Creeríase que la población después de recorrer el valle perdió la razón y se trazó una sola calle», «Y el riachuelo que corre como un caballo arrastra las gallinas en Febrero y Mayo», «Pasan por la acera lo mismo el cura, que la vaca y que la luz postrera», «Como amenaza lluvia se ha vuelto morena la tarde que era rubia»²⁵². Para «Creeríase que la población después de recorrer el valle perdió la razón y se trazó una sola calle» el sentido paremiológico se basa en «perder la razón» y «una sola calle» pues cuando se ocurre algo se elige sólo una opción. Esto se ejemplifica con voces como «Cada loco con su tema y cada lobo por su senda» o «Cuando alguien se hace el loco ni quien lo saque de ahí». En los ejemplos tradicionales también se observa que al volverse loco, es decir «perder la razón», se elige sólo una de las posibilidades; en esos casos «su tema» y «ahí». De tal forma la interpretación para el subjuntivo de Pellicer es que los habitantes del valle se volvieron locos y optaron por hacer una calle nada más. Respecto a «Y el riachuelo que corre como un caballo arrastra las gallinas en Febrero y Mayo» es claro que su referente tradicional queda en «Camarón que se duerme se lo lleva la corriente» ya que en ambos enunciados existe algo mayor que aprovecha las condiciones del menor para llevárselo; en la primera oración el caballo es superior a la gallina y dentro de la segunda trabajan la corriente y el camarón²⁵³. Por lo que toca a «Pasan por la acera lo mismo el cura, que la vaca y que la luz postrera» el significado de sus palabras apunta a que en un solo ámbito convergen elementos incluso dispares; las voces que ilustran este sentido son «La

²⁵² Uno más de los enunciados de este poema que podríamos incluir es «Un cantar me despliega una sonrisa y me hunde en un suspiro», sin embargo el sentido paremiológico al que refiere ya fue presentado por oraciones como «Pie que sangra en el pasado da en canción» o «Cuando me llega el ruido de hachazos de la palabra Izankanak me abunda el alma hasta salirme a los ojos y oigo el plumaje golpe de un águila herida por el huracán». Véase la nota 247.

²⁵³ El dístico de Pellicer menciona los meses febrero y mayo. Dentro del Refranero tradicional se pueden escuchar múltiples alusiones a los meses del año; en nuestro poeta ya se revisó un texto donde un verso refiere las características de abril. Véanse las páginas 240-241.

muerte lo mismo come cordero como carnero» o «La muerte se lleva igual al párvulo que al viejo». Es peculiar que en el dicho de Pellicer se enlisten tres elementos frente al par que aparecen en los vocales, sin embargo el trío es dispar pues se trata de un cura, una vaca y la luz; situación análoga con el cordero y el carnero y el párvulo y viejo²⁵⁴. Finalmente en «Como amenaza lluvia se ha vuelto morena la tarde que era rubia» se declara que ante situaciones inevitables sólo queda adecuarse a ellas, igual que en «Si no puedes con el enemigo únete a él»; en los dos casos el traslado de un estado a otro se apoya en los contrarios, para Pellicer de morena a rubia y en la voz de enemigo a amigo²⁵⁵.

V. I. III “Estudio”

El siguiente de los poemas numerados es el “Estudio” que Pellicer dedicó a González de Mendoza

ESTUDIO

1. Los pueblos azules de Siria
donde no hay más que miradas y sonrisas.
2. Donde me miraron
y miré.
Donde me acariciaron
y acaricié.
3. Las casas juegan a la buena suerte
y a la niña de quince años
inocente como la muerte.
4. Hay una sed de naranja
junto a la tarde todavía muy alta.

²⁵⁴ Este sentido paremiológico de los eventos que ocurren indistintamente del sujeto que los reciba ya se expuso en el poema <La tempestad en los Andes> que incluso guarda semejanza en cuanto al referente geográfico. Véanse las páginas 234-235.

²⁵⁵ Este asunto de unir los contrarios se ha visto muchas veces dentro de varios análisis de este capítulo, no obstante se pueden citar otros ejemplos donde el proceso es inverso pues la entidad en peligro prefiere huir antes de asimilarse a su opuesto: «Hay pájaros que huyen de las flores por no quedarse como ellas» en la <Segunda intención> de los “Esquemas para una oda tropical” (I: 249-262) y «El día ha comenzado a marchitarse para no pertenecer a nadie» en “Diciendo” (II: 505-506).

5. El agua de los cántaros
sabe a pájaros.
6. Unos ojos me sonríen
sobre un cuerpo prohibido.
7. Hay azules que se caen de morados.
8. El paisaje es a veces de bolsillo
con todo y horas.
9. El amarillo junto al azul no cuesta caro:
un charco de cielo y un ganso.
10. Estoy en Siria.
Lo sé por los ojos
que veo puestos a la brisa.
11. Y es un martes viajero y alegría
de dulce tiempo y de fastuosa fecha,
tan flexible y tan apto que podría
borrar mi sombra sin tirar la flecha.²⁵⁶

De éste sólo rescato tres hemistiquios ya que los restantes no presentan sentido paremiológico alguno: «El paisaje es a veces de bolsillo con todo y horas», «Hay azules que se caen de morados» y «El amarillo junto al azul no cuesta caro: un charco de cielo y un ganso». Para «El paisaje es a veces de bolsillo con todo y horas» la interpretación del sentido paremiológico debe considerar la dimensión mayúscula del paisaje y sus accesorios «las horas» enfrentada al adjetivo «de bolsillo», de tal forma el significado dicta que algo grande cabe en un lugar pequeño, igual que «Todo cabe en un jarrito sabiéndolo acomodar». La comparativa entre el refrán tradicional y el del poeta es que el paisaje constituye «todo» mientras que el bolsillo «el jarrito»; así, según la poética visual de Carlos Pellicer, el paisaje está en todas partes, como si fuera portátil, como si se cargara siempre en el bolsillo. Respecto a «Hay azules que se caen de morados» y «El amarillo junto al azul

²⁵⁶ I: 212-213.

no cuesta caro: un charco de cielo y un ganso» su agrupación responde a la convergencia del paradigma de los colores y a la referencia específica del color azul. Ya hemos visto algunos ejemplos donde el Refranero alude al color azul, incluso el mismo Pellicer anota en otros versos «Porque lo azul de la mar es la distancia del cielo», «Entre azul y buenas noches» y «El rojo en los azules se desprende»²⁵⁷. El sentido paremiológico de «Hay azules que se caen de morados» afirma que existen situaciones cuyas características han llegado al límite y son contraproducentes; esto es más claro si entendemos que el morado es un color más oscuro que el azul pero proviene de él. Así nos apoyan oraciones como «La fruta madura se cae sola», «Las cosas caen por su propio peso» o «Más pronto cae un hablador que un cojo» donde cada uno de los objetos referidos exhibe en sus particularidades su propio daño: la fruta madura y por eso cae, igual que el sustantivo colectivo «las cosas», así como las palabras que dice un hablador y que lo derribarán. Finalmente «El amarillo junto al azul no cuesta caro: un charco de cielo y un ganso» se aproxima al refrán «Un trabajo bien hecho nunca será caro» pues juntar dos colores opuestos como el amarillo y el azul dan noticia de una labor complicada; de poderse concluir la combinación cromática tendremos un «trabajo bien hecho» que no cuesta caro.

V. I. IV “A la orilla esbelta”

El tercero de los poemas que anuncié contiene sólo un dístico que puede observarse desde el examen paremiológico: «Mucho sé de nada, algo sé de todo. El amor acude a la cita solo»²⁵⁸ cuya fuente está en expresiones como «Yo sólo sé que no sé nada»²⁵⁹,

²⁵⁷ En “Nocturno del mar amor” (I: 404- 408), “Dúos marinos” (I: 268-270) y “Estudios venecianos” (I: 219-222) respectivamente.

²⁵⁸ II: 382-383. Otro verso que manifiesta la espontaneidad del amor es «El amor es silvestre» dentro de “En este asunto del amor» (II: 159-160).

²⁵⁹ Esta es una frase atribuida a la mayéutica socrática pero no existe registro de ella o vestigio que atribuya la autoría. Sin embargo en la “Apología de Sócrates” dentro de los *Diálogos* platónicos se puede leer «El más sabio entre vosotros es aquel que reconoce como Sócrates que su sabiduría no es nada» (Platón, 1998: 5).

«Aprendiz de todo, maestro de nada» y «El amor llega solo». Las dos primeras declaraciones se empatan con el verso inicial de nuestro pareado ya que en el caso de la tradición y en el de Pellicer la oposición de todo y nada se contradice en prótasis y apódosis pues los contenidos de cada uno de los periodos en verdad representan cantidades significativas para su contexto, por lo tanto no son desdeñables

Mucho	sé	de	nada	/	algo	sé	de	todo
✓			x		x			✓
Aprendiz	de	todo	/	maestro	de	nada		
x		✓		✓		x		
Yo	sólo	sé	[lo	único	que	sé]	/	que
x		✓						✓
								x

Incluso aquí cabe la mención de otro poema donde se toca el primero de nuestros ejemplos tradicionales. En “Poema” se lee «Saber que uno no sabe es comenzar a saber», verso que inicia y culmina la composición

POEMA

Saber que uno no sabe,
es comenzar a saber.
Y aquí está ya la lluvia que sí sabe
lo que me viene a devolver.
Ay, lo que yo quisiera
saber y no saber.
[...]
Y entre las carcajadas de la lluvia
y la voluntad del atardecer,
me digo alegre y humilde:
saber que uno no sabe
es comenzar a saber.²⁶⁰

Esta oración apunta al mismo lugar que «Yo sólo sé que no sé nada» y así también la podríamos tener como una de las frases célebres grecolatinas que utiliza Pellicer en sus poemas. En el caso de “Poema” vemos que el funcionamiento paremiológico no es del todo

²⁶⁰ II: 192-193.

constatativo pues a pesar de que se encuentra dos veces dentro de la composición el tema no aborda la sabiduría sino un retrato de la naturaleza, por ello el desempeño de la frase es independiente²⁶¹. Corresponde al segundo verso del dístico pelliceriano ornamentar el dicho «El amor llega solo» al agregar el sustantivo «cita». De manera integral la relación que guarda entre sí el pareado examinado sólo existe en la rima pues la dirección de cada uno de sus versos no converge en ningún lugar y ni siquiera es paralela. Por supuesto que la independencia de este dístico es compartida por los otros dieciséis pares que componen el título, de esta manera se justifica que la inserción de nuestro pareado no influye en el discurso del poema “A la orilla esbelta”.

V. I. V “Cuatro cantos en mi tierra”

El último de los poemas que se aborda como un caso específico es “Cuatro cantos en mi tierra”. El título contiene sólo cuatro enunciados parémicos pero todos ellos hablan sobre el agua, ámbito que Pellicer cubre con varios enunciados que pueden ser vistos desde el Refranero: «Más agua que tierra. Aguaje para prolongar la sed», «Hay más laguna que luna en la noche que es tan clara», «La tierra vive a merced del agua que suba o baje» y «Que no se cierre la herida que por su boca se sabe la llegada y la partida»²⁶². El primer par de ellos es semejante pues en ambos enunciados se afirma que existe mayor cantidad de algo; también podemos observar que los elementos son contrarios: «agua» y «tierra», «laguna» y «luna». Esta disposición es la misma que se encuentra en dichos declarativos como «Hay más tiempo que vida», «Hay más días que longanizas» o «Hay más santos que

²⁶¹ Asimismo el tópico de saber e ignorar se aborda en el número <VII> del poema “La voz” «Sabe lo que es Poema. Y de la Poesía ¿nunca sabrá? ¿Ya sabe y no sabe qué sabe?» (I: 304-307), en el sexto de los “Sonetos dolorosos «Ignorar siempre de lo que sabe es el destino humano» (II: 44-58) y “Con palabras y fuego” «Hay personas que cierran los ojos cuando creen que están diciendo la verdad porque les ciega su prestancia» (II: 96-103). Todos los casos son oraciones aisladas de sus títulos, por eso sólo apoyan las ideas del análisis superior.

²⁶² I: 438-444.

nichos» donde se expresa que la cantidad de objetos que contienen es superior a la cantidad de objetos que se pueden contener. Para «La tierra vive a merced del agua que suba o baje» el sentido paremiológico sostiene que hay cosas que para subsistir dependen de otra que casi siempre es su contraria, como en «La fama propia depende de la ajena»; en el dicho de Pellicer se asevera que la cantidad de tierra nunca es fija, sino está en función del agua que la cubra o la revele²⁶³. Finalmente «Que no se cierre la herida que por su boca se sabe la llegada y la partida» incluye una reelaboración de refranes tradicionales como «En el modo de agarrar el taco se conoce al que es tragón», «Por el humo se sabe dónde está el fuego» o «En el modo de barrer se conoce si es limpia una mujer». Todos los casos dejan en claro que el reconocimiento de una persona parte de la observaciones a su conducta; en Pellicer se afirma que la boca dicta cuándo se va o cuándo se llega.

Los exámenes anteriores ilustran la existencia de algunos enunciados próximos a la Paremia pero que por el título que los contiene no pueden vincularse a su discurso, o bien, como en el “Romance de Fierro Malo”, todo el argumento se sostiene sobre la discursividad de sus refranes. Me parece que igual a revisiones anteriores donde el dicho o refrán se presentaba de manera independiente a su composición no podemos hablar de una inserción descuidada sino de la utilización de virtudes parémicas muy específicas. Por ejemplo en “Recuerdos de Iza. Un pueblecito de los Andes”, “Estudio” y “A la orilla esbelta” el valor de sus declaraciones radica en que cada una de ellas carga un significado encapsulado y por lo tanto dístico por dístico es una pequeña composición. El comportamiento de “Cuatro cantos en mi tierra” es diferente ya que en ese poema el ámbito

²⁶³ Otro ejemplo similar en palabras a los dos referidos es «El agua está en mi tierra, como el cielo, por todas partes» en “El agua está en mi tierra” (II: 496) oración inconexa en su poema. La importancia de esta nota no sólo radica en la semejanza lingüística, también en la idea de Pellicer por considerar que el agua es el elemento primordial en cualquiera de los lugares habitables.

se reduce a hablar sobre el agua, elemento que en Pellicer está presente en todos lados, y que de tal manera se extiende a otros versos de otros títulos y así contribuyen a expresar una de las poéticas de nuestro autor.

V. II Los temas

Ha quedado explicado en el primer capítulo de esta investigación que la crítica académica definió cuáles eran los temas de la obra de Carlos Pellicer. Sin embargo artículos posteriores han subdividido esas temáticas y han dejado en claro que éstas no son homogéneas sino se constituyen a partir de líneas cuyo nacimiento es nuclear pero su desarrollo apunta a varias direcciones. Todo esto que menciono también puede observarse desde los estilos que conforman los temas. Una de mis propuestas es que en Pellicer existe un estilo paremiológico, así como existe un estilo de la ‘metáfora tensiva’, de la ‘sugerencia’, la ‘materialización’, etc. De tal forma algunos temas como la muerte, Bolívar, la religión e incluso el agua y los colores tienen sus particularidades estilísticas las cuales se pueden abordar desde la Paremiología como una opción. Por supuesto que este segmento no intenta explicar las poéticas pellicerianas, pues esa no es la intención de mi trabajo además que ya otros estudiosos se han abocado a ello. De ahí que en los números que siguen sólo conjuntaré algunas expresiones que son parte de la Paremia y convergen en temáticas comunes.

V. II. I Refranero de la muerte

La necesidad de abordar la relación estética que guarda Carlos Pellicer con la muerte me ha llevado a hacer una minúscula aportación que parte del examen a dichos contenidos en “Palabras y música en honor de Posadas” pero que de ahí se extiende a otras composiciones. Es claro que este vínculo entre la muerte y la poética vital en nuestro autor merece un estudio más dedicado que el que aquí recibe, sin embargo como ya anticipé en el

prefacio de este número mi intención solamente se dirige a la continuación del Refranero pelliceriano también como un fenómeno que se enmarca dentro de temáticas definidas. El poema con mayor cantidad de alusiones a la muerte es precisamente el que he anotado: “Palabras y música en honor de Posadas”, no obstante a lo largo del apartado siguiente podremos ver que no es el único lugar donde el poeta recurre al tópico.

El primer ejemplo está en el poema “La carta a la muerte” donde tenemos el verso «No te lucen las Rosas, ya no estás para eso» de la mano de expresiones tradicionales como «Ya no estoy para esos trotes», «Ya no soy ni la mitad de lo que era» o una expresión del mismo Pellicer en la que declara «Yo ya no estoy para decir “te quiero” y mucho menos que alguien me lo diga»²⁶⁴

LA CARTA A LA MUERTE

Te envío, gran Señora, mi saludo gentil.
Supe que ayer cruzaste por mi calle diez veces.
Qué ridícula eres! Pensando en mí, en Abril!
Deseando novicio... Tú, Reina de vejezes...

No te lucen las Rosas, ya no estás para eso.
Y no puedes cambiar de sonrisa! Ya ves...
Cuando quieras mirarme ponte un rato al espejo...
Todo discretamente... Se trata de vejez...
[...]²⁶⁵

En este título nuestro verso funciona como una burla declarativa a los requiebros de la Muerte por Pellicer. La interpretación que le podemos dar al texto es que la muerte abandona su frialdad y sale a buscar el amor. De esta forma una posibilidad semántica de la mención de las flores va a que la muerte es muy vieja y por ello se declara «No te lucen las Rosas»; otra opción es que la muerte siempre ha sido intempestiva y de ahí que ‘ya no esté’ para actuar como enamorada ‘luciendo Rosas’. En cualquiera de los dos casos queda claro

²⁶⁴ En “Yo ya no estoy para decir «te quiero»” (II: 418).

²⁶⁵ III: 258.

que el dicho declarativo «No te lucen las Rosas, ya no estás para eso» sanciona los actos de la muerte expuestos en el poema; de tal forma el dicho cierra lo ocurrido y parémicamente se inserta en el discurso de la composición. Por tal motivo es necesario considerarlo dentro de los enunciados que son parte estructural de su poema.

El siguiente caso corresponde a “Palabras y música en honor de Posadas”. Este poema se elabora a partir de coplas y estrofas que remiten a las calaveras literarias. Varios de los tópicos podrían analizarse con mayor profundidad, por ejemplo el desafío a la muerte; sin embargo yo sólo lo examinaré desde la Paremiología. La composición tiene en su cuerpo seis expresiones que abordan asuntos reiterados a lo largo de la producción lírica de Carlos Pellicer; de ahí la importancia de revisar este título como paradigma del tema de la muerte.

PALABRAS Y MÚSICA EN HONOR DE POSADAS

[...]
Esto de la razón fue su locura,
el pan nuestro de cada día:
el día claro con la noche oscura.
[...]

Y con el alma en un hilo,
sin saber por qué será
la vida que pasa está
pidiéndole siempre asilo
a la vida que se va.
[...]
Porque esto de vivir junto a la Muerte,
aunque nos la comamos con azúcar,
sabe a tiempo perdido, a azul silvestre.

Si me dices con quién andas
yo te diré con quién voy.
Yo no te diré quién soy
ni si me llevan en andas.

La cosa de vivir es cosa rara:
lejos de lo más cerca estamos siempre

y todo el mundo se ríe en nuestra cara.

El pan de muerto y su sabor sabroso
un día en cada año lo comemos.
El pan de cada día no es sabroso.
¿Estará en lo que no vemos?
[...]

Y a mí qué, que me lleve.
Sí... pero no.
Que si conmigo se atreve
ya veremos quién soy yo.
Y por matar a la muerte,
don Chepito se peló
[...]²⁶⁶

El primer enunciado a revisar es «Porque esto de vivir junto a la Muerte, aunque nos la comamos con azúcar, sabe a tiempo perdido, a azul silvestre». En la oración se refiere una situación verídica en la cultura mexicana: la convivencia con la muerte. Es por todos conocida la costumbre de poner ofrendas a familiares difuntos; lo peculiar de ello es que los muertos vienen a comer a casa de los vivos. Mención paralela es que la cultura mexicana siempre tiene presente la muerte como compañera, sin terror por el momento en que habrá de llevarnos; incluso, como dije en el prólogo de esta revisión, el mexicano desafía una y otra vez a que la huesuda nos lleve. De tal manera la expresión de Pellicer anota una cualidad del ritual mexicano a los muertos. Lingüísticamente la oración está construida mediante una antítesis: ‘vivir junto a la muerte’. Es cierto que esta elaboración no anuncia en ningún momento algún comportamiento parémico, sin embargo remite a otros casos que sí lo realizan. Por lo menos en seis ocasiones podemos leer la mención de la muerte a través de un recurso antitético. El primero de ellos «Surge la muerte llena de vida» está en “Abriendo” título que ya se examinó²⁶⁷, otros casos quedan en varios poemas, por ejemplo

²⁶⁶ II: 103-108.

²⁶⁷ Véanse las páginas 186-188.

NOCTURNO XIII

¡La Muerte!
¡La Muerte!
La obsesión eterna.
Fiera en la caverna
de la Vida.
La Vida es Todo, es Siempre. Ella nunca es ida.
Todo vive.
Nada ha muerto.
¿De cómo y por qué existe
todo?

¡Hombre!
¡demasiado es decirte!...

¡Por idéntico modo,
por qué vives!
¡La muerte!
La inventaron los hombres por el hombre
pusilánime y triste.
Por cosas que no sabemos
decir hemos de la muerte...
¡Oh tremendo delirio de poesía!
¡La Muerte!
Es la más violenta forma de la vida.²⁶⁸

Donde observamos que todo el discurso se basa en la retórica de los contrarios, no obstante yo sólo he elegido el enunciado «La muerte es la más violenta forma de la vida» pues afecta una declarativa parémica cuyo funcionamiento no va más allá de la afirmación lineal, igual que los versos restantes; de tal manera su enunciación es independiente a la intención discursiva del título. Otro enunciado es el siguiente

CUATRO CANTOS EN MI TIERRA

IV

[...]
Lo que muere y lo que vive
junto al agua vive y muere.
Si en lluvia el cielo así quiere

²⁶⁸ III: 219-220.

moje su noche en aljibe.
[...]²⁶⁹

Que manifiesta la misma raíz para la vida y la muerte en una sola cuarteta. Igual que en el caso anterior su funcionamiento es inconexo respecto a la intención del título²⁷⁰. Una oración antitética más se lee como sigue

Si nosotros también damos la muerte
es porque somos della fruto hermoso.
A la alta flor y al pájaro el acoso
de la mano, conduce al aire inerte.
[...]²⁷¹

Para comprender el contraste tenemos que definir la palabra «fruto» como un objeto que nace de la muerte; así se generará la oposición pues «nosotros nacemos de la muerte». No obstante lo anterior el desempeño no resulta ser parémico ya que el dístico es uno más de las declaraciones que conforman el soneto entero. Por otra parte tenemos una expresión en el cuarto de los “Sonetos dolorosos” que recurre a la condicional para formar su discurso

Si la muerte soy yo, sin ella vivo,
¿por qué hablar de la muerte a cada paso?
¡Decir de sí mismo en tan escaso
momento y ser de sí tan fiel cautivo!
[...]²⁷²

Que igual a las oportunidades anteriores se menciona la posibilidad de vivir la muerte; asimismo el funcionamiento no es de carácter parémico, por lo que la coincidencia es total

²⁶⁹ I: 438-44.

²⁷⁰ En el segundo de los “Sonetos nocturnos” el terceto final declara «Tiempo soy, tiempo último y primero, el tiempo que no muere y que no mata, templado de cenit y lucero» (II: 23). Aquí también se utiliza la antítesis de vida y muerte sin embargo no la considero como parte del análisis paremiológico pues el enunciado es de factura pelliceriana y se utiliza como personificación directa. Es decir, que para atribuirle una función entimemática tengo que privarlo de su labor original, acto que me parece una sobreinterpretación del verso. De igual forma «Perdonar es matar a la muerte y es nacer de una flor y de un canto» en el número <32> de *Cosillas para el nacimiento* (II: 283-284) y «Eternamente he de amar a la vida a pesar de la muerte que me aguarda» en “Nocturno XVII” (III: 243-244). Asimismo el pareado «Si estoy soñando nadie me despierte. Un ansia de vivir en plena muerte» en el tercero de los “Sonetos dolorosos” (II: 45-46) que además de reiterar la antítesis presentada exhibe un dicho directo donde se expresa la preferencia a soñar que a vivir.

²⁷¹ II: 399-340.

²⁷² II: 46.

con sus antecesores. Este es un examen global a una retórica de Pellicer que le permite hablar de la muerte. Notemos que en todos los casos las expresiones están dispuestas en dos versos, se alejan del discurso del título y en conjunto deben considerarse oraciones declarativas. Dichas características crean un campo homogéneo para la mención de la muerte, sin embargo ésta es solamente una de las técnicas dentro del refranero de la muerte, como se verá a continuación²⁷³.

Otro de los recursos de Pellicer es la provocación del vivo a la muerte, manifiesta en voces declarativas como «¡La calaca me pela los dientes!» o «¡Que venga la pelona al cabo ni me ha de aguantar, está re huesuda!». Pellicer expresa lo mismo en el enunciado de “Palabras y música en honor de Posadas” «Y a mí qué, que me lleve. Que si conmigo se atreve ya veremos quién soy yo» reducción que dicta en una exclamación inconexa parémicamente lo que para el poeta significa la presencia de la muerte. De igual forma se anota en el siguiente ejemplo

TEMA PARA UN NOCTURNO

Quando hayan salido del reloj todas las hormigas
y se abra –por fin– la puerta de la soledad,
la muerte,
ya no me encontrará.

Me buscará entre los árboles, enloquecidos
por el silencio de una cosa tras otra.
No me hallará en la altiplanicie deshilada
sintiéndola en la fuente de una rosa.

Estoy partiendo el fruto del insomnio
con la mano acuchillada por el azar.
Y la casa está abierta del tal modo,²⁷⁴

²⁷³ Respecto al pareado que acompaña el verso que refiere la vida y la muerte «Aunque nos la comamos con azúcar, sabe a tiempo perdido, a azul silvestre» anuncia mediante el adverbio «aunque» que el culto es gozoso y se debe tomar conciencia de su inutilidad. Otros versos que reiteran esta idea son «El bosque se nutre de las hojas caídas pero nosotros no debemos vivir de nuestros muertos» en “Con palabras y fuego” (II: 96-103).

²⁷⁴ «Y la casa esta abierta de tal modo» en el original. Considero que es un error de captura pues la oración pide un verbo y no un adjetivo.

que la muerte ya no me encontrará.

Y ha de buscarme sobre los árboles y entre las nubes.
(¡Fruto y color la voz encenderá!)
Y no puedo esperarla: tengo cita
con la vida, a las luces de un cantar.

Se oyen pasos –¿muy lejos? ...– todavía
hay tiempo de escapar.
Para subir la noche sus luceros,
un hondo son de sombras cayó sobre la mar.

Ya la sangre contra el corazón se estrella.
Anochece tan claro que me puedo desnudar.
Así, cuando la muerte venga a buscarme,
mi ropa solamente encontrará.²⁷⁵

Aquí la oración de interés dice «Que la muerte ya no me encontrará» donde se reitera lo afirmado por la composición anterior. No obstante en este caso la expresión sirve como estribillo al título y de tal forma también se constituye como el núcleo temático, toda vez que el enunciado es utilizado a manera de respuesta a los varios intentos por encontrar a Pellicer. Por las características de la inserción del dicho no podemos decir que su funcionamiento parémico alcance el entimema; creo que la responsabilidad sólo va para la repetición melódica del verso. Aun así podemos rescatar dos versos intermedios: «Y no puedo esperarla: tengo cita con la vida» y «Anochece tan claro que me puedo desnudar» que exponen también antitéticamente sus ideas mediante «cita con la vida» y «Anochece tan claro». Este recurso ya lo habíamos observado en la revisión al tópico de vivir junto a la muerte; en esa oportunidad se afirmó que para la enunciación siempre se recurría a la antítesis y así se conformaba un campo homogéneo característico. Lo mismo ocurre en este

²⁷⁵ I: 450-451.

examen, por lo que no es injustificado pensar la existencia de un posible estilo para los poemas que tratan en sus versos el tema de la muerte²⁷⁶.

Las palabras dichas para los análisis anteriores aluden mayormente a enunciados que no laboran parémicamente en sus estrofas y por lo tanto tampoco dentro del título. Dichas características las cataloga como declaraciones. Ya al inicio de este capítulo hemos revisado que las oraciones referenciales pueden denominarse dichos y que su funcionamiento es frecuentemente exclamativo. En “Palabras y música en honor de Posadas” se encuentran cuatro dichos que se vinculan ancilarmente a su tirada. El primero es «Y con el alma en un hilo» línea que abre una de las estrofas intermedias la cual busca expresar la inestabilidad emocional que provoca pensar la vida que viene y la vida que se va. El verso ha sido tomado tal cual del corpus tradicional. Me parece significativo y sintomático que Carlos Pellicer titule con la palabra ‘música’ a un poema lleno de calaveras literarias. Ya se dijo en la revisión de los estilos de Pellicer que algunas veces el nivel fónico de su lírica resulta más importante que la exposición de conceptos²⁷⁷. En este sentido es posible que los tres versos finales de la estrofa en cuestión sean el núcleo temático mientras que el par de apertura cumpla una función melódica, labor que actuaría

²⁷⁶ Si bien es cierto que el reto a la muerte se puede verificar en los ejemplos anteriores también existe su contraparte donde se expresa que sólo Dios sabe el momento de nuestra partida. En Pellicer la oración correspondiente es «Si moriremos sólo Dios lo sabe» en el tercero de los sonetos dedicados a Víctor Neumann (II: 420-421). El enunciado tiene su equivalente oral en «Sólo Dios sabe cuándo nos toca» o «Cuando te toca te toca».

²⁷⁷ Incluso si el lector versado regresa aguzando el oído a la poesía de nuestro autor podrá darse cuenta que en ocasiones las conclusiones de líneas de sentido prefieren la cadencia rítmica en vez de la concreción de ideas. Esto no quiere decir que yo comulgue con Octavio Paz cuando sostiene que Pellicer no es un hombre de grandes poemas sino de instantes poéticos –que por otro lado es justo hacer notar cómo la indignación ante este comentario muchas veces impide terminar de leer todo el ensayo de Paz y luego elaborar una opinión al respecto–, sino que una manera del estilo pelliceriano es la búsqueda del ‘remate en sonido’. Una nueva posibilidad de estudio en el Refranero de Pellicer sería la ubicación y análisis del ‘sonido estupendo’ en su obra, recurso empleado frecuentemente por los autores novohispanos pero que tal vez encuentre lugar en la poesía de Carlos Pellicer.

únicamente en la rima y que no alcanza para establecer algún nexo discursivo con los versos restantes. De ser así la nueva estrofa queda de esta manera

La vida que pasa está
pidiéndole siempre asilo
a la vida que se va.
Y con el alma en un hilo,
sin saber por qué será

Como vemos no importa el lugar que ocupe nuestro pareado pues su aparición no es definitiva para establecer el significado del texto²⁷⁸. También en este poema a Posadas hay dos tercetos que presentan expresiones paremiológicas directas de las versiones comunes en el Refranero. La primera es «El pan nuestro de cada día» –repetida en una estrofa posterior «El pan de cada día no es sabroso»– que aparentemente adjetiva a la primera línea y luego juntas anteceden a la última

Esto de la razón fue su locura,
el pan nuestro de cada día:
el día claro con la noche oscura

sin embargo no podemos hablar de un eje temático que las caracterice como conjunto. El significado de la expresión tradicional «El pan nuestro de cada día» apunta a lo que ocurre cotidianamente pero también hay otro sentido que corresponde a lo religioso y es parte de la Oración “Padre Nuestro”, plegaria que por metonimia suplica la caridad de El Padre. Con todo, ninguna de las dos posibilidades se desempeña discursivamente en el escrito de Carlos Pellicer²⁷⁹. Igualmente la estrofa que continúa el fragmento de “Palabras y música

²⁷⁸ En el poema “Donde el aire es ligero y la visión sonora”, composición incompleta y por ello no coleccionada, se lee el verso «Con la vida en un hilo, de bejuco a bejuco» que evidentemente proviene de la misma expresión (II: 374-378). Para fines paremiológicos creo que el enunciado no se puede analizar pues si bien es cierto que el asunto de “Donde el aire es ligero y la visión sonora” es la incitación al valor de los hombres latinoamericanos, y nuestra expresión responde a la adjetivación de ellos; el poema está incompleto y de ahí no conocemos el sentido íntegro del discurso; así es imposible saber si el verso sanciona algo o no.

²⁷⁹ En el número VI del poema “La voz” dentro de *Hora de junio* hay un verso que es parte de la lista de distintivos aplicados al ‘ángel caído’; el enunciado es «Y de pan y agua sólo vive». La relación entre este y la línea de “Palabras y música en honor de Posadas” radica solamente en la mención del pan como alimento

en honor de Posadas” contiene el dicho «La cosa de vivir es cosa rara» que deriva de «La vida es cosa rara» o «¡Qué rara es la vida!». De la misma manera que el terceto anterior cada uno de los versos apunta a direcciones distintas; no obstante en este último caso la frase hecha encuentra explicación en el par de endecasílabos, así supuestamente la lejanía y la humillación mencionada en todo el terceto es el ejemplo con el que se ilustra la vida como situación extraña

La cosa de vivir es cosa rara:
lejos de lo más cerca estamos siempre
y todo el mundo se ríe en nuestra cara.

En este caso podemos afirmar que el dicho analizado encuentra cabida dentro de su estrofa, no obstante el nexo semántico de este terceto y las dos precedentes no están en función de las tiradas restantes. Así la presencia de nuestras exclamaciones no tiene relación con el discurso entero del título. Finalmente en el análisis encontramos el refrán «Dime con quién andas y te diré quién eres» que por su reelaboración se convierte en estrofa completa. Pellicer abre con la prótasis de su texto parémico y a ella le añade una nueva réplica coordinada a la primera persona gramatical, posteriormente ésta se niega a cumplir la apódosis: «Yo no te diré quién soy»; para rematar con un verso ancilar que completa la rima a manera de redondilla. La transformación de este refrán se realiza a través del enfrentamiento del sentido paremiológico original y mediante la extensión de su construcción gramatical. El genuino tradicional dice «Dime con quién andas y te diré quién eres», adaptado a Pellicer queda de la siguiente forma

Si me dices con quién andas [*yo te diré quién eres*]

único y se diferencian porque «Y de pan y agua sólo vive» se presenta como alimento escueto mientras que «El pan nuestro de cada día» es sustento suficiente. Con todo creo que el ámbito de las dos expresiones es común, y como el funcionamiento paremiológico del enunciado en “La voz” es nulo lo coloco aquí únicamente como referencia y apoyo al análisis que para el poema de Posadas elaboramos.

Sin embargo el original del poeta es

Si me dices con quién andas yo te diré con quién voy.
Yo no te diré quién soy ni si me llevan en andas.

El significado del nuevo refrán apunta a una correspondencia equitativa en los favores otorgados pues «Si me dices con quién andas yo te diré con quién voy» por el contrario la mención de «Yo no te diré quién soy ni si me llevan en andas» es posible ya que el interlocutor tampoco lo ha dicho²⁸⁰.

Este poema es uno de los modelos para comprender la estética de la muerte de Carlos Pellicer, sin embargo la mayoría de las palabras alusivas al tópico están fuera de un examen paremiológico, razón por la cual el análisis no las aborda. Por lo que toca a los enunciados que revisamos podemos decir en su mayoría se trata de oraciones declarativas e inconexas; sólo en el momento de la reelaboración de «Dime con quién andas» pudimos observar un refrán. Algo relevante en este poema es la coordinación entre antítesis y mención de la muerte, acercamiento que de analizarlo con mayor detenimiento constituiría una estilística de la muerte.

V. II. I. I Refranero bolivariano

Dentro del catálogo de temáticas pellicerianas que la crítica ha propuesto se encuentra el americanismo la cual se conforma por ideales filosóficos y políticos así como por figuras heroicas que han delineado la vida del Continente. Una de ellas es Simón

²⁸⁰ Uno más de los fenómenos de comunicación en los que la Paremiología toma parte es las playeras con letreros y refranes que hace no más de dos años se vendían en los tianguis y que la gente compraba porque en ellas encontraban alguna identificación con su propia filosofía de vida. Una de aquellas prendas decía «Dime con quién andas y si está bueno me lo mandas» sentencia que únicamente portaban las mujeres y que de alguna manera anunciaba la personalidad en cuestión; tal vez el desafío, la diversión o la disponibilidad. Aquí tenemos otro proceso de adaptación paremiológica donde se eligen algunos enunciados vinculados con el comportamiento urbano y el estilo de vida de las personas que andan por las calles. Esta adaptación no es fortuita y sus mecanismos van más allá de la jocosidad. Como ejemplos de ellos podemos señalar que se trata siempre de enunciados declarativos en primera persona, reelaborados en sus apódosis y dirigidos mayormente a variar la conducta del lector. Nuevamente me disculpo por no abundar el comentario pero el propósito central de este trabajo no permite hacerlo.

Bolívar a quien nuestro poeta durante su producción dirigió muchos de sus versos²⁸¹. En este caso la he agrupado dentro del refranero de la muerte porque las oraciones comunes entre Paremia y bolivarismo abordan siempre la caída del héroe. Por ejemplo el poema “Elegía ditirámica” reelabora un refrán tradicional que presenta la falsa posición que otorga la riqueza, manifiesta en oro o dinero: «Bajo la máscara del oro se pudre el rostro del Genio». Específicamente estos versos tratan sobre Simón Bolívar y su poca valoración dentro del mundo americano. El desarrollo indica que nosotros consideramos a Bolívar como una ‘estrella’ de nuestra historia continental pero no le damos el verdadero valor a sus acciones, por ello tenemos que su muerte y descomposición ocurren bajo una máscara de oro, la cual marca una fastuosidad que encubre la deplorable verdad

ELEGÍA DITIRÁMBICA

Simón Bolívar

Por las playas de América
diez atlantes avanzan
sosteniendo en sus hombros un féretro.
De un lado se levantan los Andes;
del otro lado el mar moja el agua del cielo.
[...]

Hace cien años,
atravesando el corazón desos pueblos
pasó aquel hombre con las manos iluminadas,
los ojos crecidos y la voluntad inexpugnable como el misterio.
¡Jamás los hombres
vieron nada más grande bajo el cielo!
[...]

Amó a su América como nadie la ha amado,
y semejante a Quetzalcóatl divino,
se quemó en la pira de un sublime fuego.
¡Jamás los hombres
vieron nada más grande bajo el cielo!
[...]

²⁸¹ Recordemos que Carlos Pellicer escribió la biografía *Simón Bolívar* (Pellicer, 1965).

Reina la tarde tropical. Camina
sólidamente el cortejo.
Bajo la máscara del oro
se pudre el rostro del Genio.
[...]

Refranes vocales parecidos a este en cuanto al sentido paremiológico son «No todo lo que brilla es oro», «La jaula aunque sea de oro no deja de ser prisión» o «El oro hace poderoso pero no dichoso». La dirección que toma el refrán de este poema es que el oro no concede el premio que la persona en verdad merece, como lo que sucede a Bolívar en la “Elegía ditirámica”. Por la posición que toma el pareado y la función de éste considero que se trata de un refrán constatativo²⁸².

V. II. II Refranero de Tabasco

Nadie puede negar que la patria de Carlos Pellicer es el mar tabasqueño. Esta pertenencia se lee en múltiples sitios de su obra, sin embargo sólo en tres casos esta identidad se puede abordar desde la Paremiología. Los tres dichos de esta sección constituyen un pequeño corpus toponímico dirigido a Tabasco, sin embargo éste no sería el único Estado referido, también podríamos encontrar el de la Ciudad de México aunque en él no se incluye enunciado parémico alguno.

En una de sus primeras creaciones Carlos Pellicer escribe «De mucha labia es la gente porteña» dicho perteneciente a Tabasco y utilizado en el poema “Puerto de dos bahías colosales”

²⁸² Opiniones análogas a las vertidas aquí por Pellicer podemos encontrarlas en el poema incompleto “México dice”, «El Embajador más poderoso ha sido siempre el de la trácala» (II: 453-455); queja que le comparte al poeta venezolano Andrés Bello. La oración pelliceriana de ese poema, a pesar de la semejanza con «Poderoso caballero es don dinero», no se desempeña paremiológicamente pues su título no está acabado y los versos circundantes no ofrecen elementos para que el enunciado se inserte. Otro ejemplo de la pena que causa a Pellicer la tumba de Bolívar es «Como yo no tenía manos no lo pude sepultar» en “Crepúsculo venezolano” (I: 95-96) donde se manifiesta el poco valor que significó la muerte del prócer. Igual que en el enunciado anterior no existe funcionamiento parémico.

Puerto de dos bahías colosales
amuralladas montañescamente
donde corren su carro los cristales
de un mar malvado, viejo y transparente.

El caserío impuesto a la insolente
serranía abismal, planta sus cales,
y enfarola de noche la silente
cerril audacia. Muelles triviales,

han intentado refrenar la rabia
magnífica del mar. De mucha labia
es la gente porteña. A esta hora

un brochazo de sol poniente explica
la corpulencia vegetal; se dora
una casa que el mar ladra y salpica.²⁸³

El soneto aborda la descripción de uno de los puertos de Tabasco (Dos Bocas o Frontera). En este retrato el paisaje es lo que ocupa la mayor cantidad de versos sin embargo se inserta una oración toponímica que caracteriza a los tabasqueños, similar a «Perro, perico y poblano no lo agarres con la mano mejor con un palito porque es animal maldito» o de manera parcial a tres expresiones pellicerianas «En Veracruz hay muchos tiburones que comen yanquis con frecuencia», «Los pueblos azules de Siria donde no hay más que miradas y sonrisas» y «Estoy en Siria. Lo sé por los ojos que veo puestos a la brisa»²⁸⁴. De manera general el soneto es una loa a Tabasco y a su gente. Pienso que el funcionamiento paremiológico de la oración si bien no constata lo anterior sí es parte indispensable del argumento ya que culmina la gradación hacia los tabasqueños. Por tal motivo ello creo que es una frase célebre que se desempeña como motivo estructural.

²⁸³ I: 28.

²⁸⁴ La primera en “Divagación del puerto” (I: 84-87) el par siguiente en “Estudio” (I: 212-213). El Refranero toponímico está trabajado prolíficamente en el español peninsular, no así en el mexicano. Quede pues una tarea pendiente más para posteriores investigaciones paremiológicas mexicanas.

Un comentario más que abunda el uso de topónimos por parte de Pellicer son dos voces dispuestas en forma de coplas dentro de un encomiástico a la pareja presidencial

López Mateos

Tabasco es un ancho río
con ganas de trabajar.
Desde la sierra hasta el mar
todo tabasqueño mío
trabaja y sabe cantar.

Se cumplen nuestros deseos
de que Tabasco sea grande
porque lo quiere y lo mande
Adolfo López Mateos.
[...]

El que a Tabasco se arrima
y entre tanta agua se ve,
no sabe —porque lo sé—
dulce de naranja y lima
lo que es aquí la mujer.

Yo también así lo creo
cuando de noche la franja
de luna en el río veo,
señora López Mateos,
Ud. es de lima y naranja.
[...]²⁸⁵

Tomemos como dichos sureños «Desde la sierra hasta el mar todo tabasqueño mío trabaja y sabe cantar» y «El que a Tabasco se arrima y entre tanta agua se ve, no sabe —porque lo sé— dulce de naranja y lima lo que es aquí la mujer». El primero de ellos justifica anticipadamente los esfuerzos del ‘presidente tan generoso’ por llevar el progreso a los voluntariosos tabasqueños; el segundo prepara el elogio a la señora López Mateos. Sucintos a la teoría paremiológica los refranes se colocan primordialmente al final de un discurso, sin embargo en los dos ejemplos que expongo se ubican antes de la enunciación del núcleo

²⁸⁵ II: 451-452.

temático, de esta forma a pesar de que tomemos las expresiones como dichos su disposición impide que laboren paremiológicamente. Por otro lado estos enunciados sólo se insertan a manera de elemento sonoro de las coplas y por ello no se desempeñan como unidad entimemática. Estos motivos me llevan a considerar que nuestro par de expresiones son independientes de su título²⁸⁶. Es así que de los tres dichos que conforman este refranero uno es contextual y dos son independientes. Me parece que la razón de ello estriba en la sonoridad de los enunciados que aportan la melodía para las estrofas más que la intención de incluir un texto parémico en la composición. No obstante, como su construcción es similar a la de otros dichos orales los he anotado aquí.

V. II. III Refranero religioso

Para estos momentos del análisis es posible afirmar que en Pellicer existe una poética de la convicción, una poética que agrupa la lírica donde se refleja fielmente su pensamiento. Esta poesía no miente, no imposta la voz; en sus versos se leen y escuchan los principios del autor como si con él estuviéramos hablando. A mi parecer la Obra de Carlos Pellicer se caracteriza por manifestar el sistema ideológico de cada uno de sus preceptos; ya sea que organicemos su lírica por etapas de pensamiento, periodos estéticos o por sus preocupaciones fundamentales; en cada una de dichas instancias el poeta dice –subrayo dice– su ideario, en cada una de ellas él habla mediante su poesía. Las palabras de Pellicer siempre tratan de convencernos de algo: de ser americanos, del paisaje, del amor o de Cristo. Entonces la lectura de su Obra nos hace todavía el retrato del autor, aún podemos apreciar en ella el manifiesto del hombre Pellicer. Lo que el poeta quiso decir ya quedó en

²⁸⁶ En el poema “El día que cumplí tres mil años” se lee «Quien ha visto a Tabasco desde Palenque ha dejado una raya del agua» (II: 466-468). Si el sentido paremiológico del refrán lo interpretamos como la afición que se genera a partir de un evento afortunado, entonces es similar al refrán tradicional «Quien ha probado un buen pez quiere comerlo otra vez». La composición de Pellicer es un fragmento incluido en los poemas no coleccionados; de ahí que sólo pueda mencionarlo como estructura similar a otras de la voz y no como una expresión que funcione parémicamente.

su lírica. Por este motivo vemos que sus temas centrales ya estaban configurados en sus primeros títulos y de esta forma es posible entender cómo los poemas maduros sólo vuelven a explicar y reexponer lo escrito. De ahí que resulte de sumo interés paremiológico la religiosidad pelliceriana, pues es ésta una de sus convicciones más acendradas y ella encuentra cauce mediante un estilo que le permite expresarla fervorosamente: la ‘paremia religiosa’. En las líneas siguientes no propongo explicar la experiencia de La Divinidad en Carlos Pellicer, sólo apunto algunas oraciones que se aproximan al Refranero y que se enmarcan por la religiosidad.

Ejemplos que ilustran mi propuesta sobran; hay algunos enunciados que acuden a *La Biblia* como fuente directa o a fórmulas lingüísticas que expresan la gratitud de nuestra poeta frente a la divinidad. La mayoría de ellos se encuentran en las *Cosillas para el nacimiento* pero hay muchos otros que también exhiben oraciones que van a nuestro paradigma. Si elaboráramos una taxonomía temática el resultado sería una lista donde los números abordarían aspectos como las palabras directas, la presencia divina, el amor y el perdón, la riqueza. En todos los casos además de ofrecernos comportamientos discursivos propios del Refranero –interés supremo en esta investigación– también podemos entrever la experiencia que Carlos Pellicer tenía de lo divino. Un primer ejemplo tiene como base las bienaventuranzas del Evangelio según San Mateo

Bienaventurados los que sufren
porque ellos serán consolados.
Y descendió de su trono de la montaña,
humilde, como el sol en el campo.
[...]
La túnica de Cristo estaba llena
de remiendos, y eran claras y fuertes sus manos.
[...]
Y Él lloró por nosotros, y nosotros
mudos como nuestras diosas trágicas,
una aurora gigante en el desierto

vimos en su mirada.
[...]
Sobre nuestros hombros colocó sus manos;
bienaventurados los que sufren, dijo,
porque ellos serán consolados.²⁸⁷

La estructura del enunciado «Bienaventurados los que sufren porque ellos serán consolados» inicia con un adjetivo en la prótasis y culmina con otro en la apódosis, una elaboración similar son otros versículos del pasaje bíblico que cito: «Bienaventurados los que tienen hambre y sed de justicia porque ellos serán saciados», «Bienaventurados los de limpio corazón porque ellos verán a Dios» e inclusive uno que está muy próximo al discurso de Pellicer «Bienaventurados los que lloran porque ellos recibirán consolación». Tanto en los sacros como en la composición pelliceriana se observan dos periodos con distinta función, mientras el primero enuncia a quién está dirigida la oración y establece condiciones el segundo de ellos anuncia la recompensa. Expresiones de este tipo han pasado al Refranero, solamente que con un tono muy poco solemne respecto a sus originales: «Bienaventurados los borrachos porque ellos verán a Dios dos veces» y «Bienaventurados los vikingos que sus cuernos son postizos». El funcionamiento parémico de la oración pelliceriana es declarativo y acompaña en el ámbito a las palabras de Cristo, es decir sí se inserta al poema aunque en estricto no se acompañe de una situación interlocutiva que lo requiera²⁸⁸.

²⁸⁷ I: 104-105.

²⁸⁸ En “Donde el aire es ligero y la visión sonora” una línea dice «Puestas para los últimos que serán los primeros» texto que también proviene del Evangelio según San Mateo. Como ya dije en una nota anterior el poema es un fragmento y no permite la integración de significado alguno. Otra oración que declara esta antítesis de lo inicial y lo postrero es «Decir por última vez –que siempre será primera–» en el <3º> de “A Juventino Rosas” (I: 404) para este caso se trata de una estrofa descriptiva de la música de Rosas y nuestro enunciado no observa comportamiento parémico. Incluso otro hemistiquio que no se desarrolla dentro del principio y el fin pero que gramaticalmente sí es semejante a todos nuestros ejemplos es «Gloriosa palma la que de los males del huracán se libre» dentro de “En medio de la dicha de mi vida” (I: 17-18).

Dentro de estas frases hechas en el discurso de la religión tenemos un gran número que se presentan tal cual y otras que le añaden a su cuerpo versos que rematan o abundan en el sentido del enunciado, por ejemplo las que aluden a la presencia de Cristo

Como perro sin dueño, a ver qué sale
y enlodado y hambriento y con alguna
sospecha de acercarme a la fortuna,
sin que nada se oponga o me acorrale;

ninguna soledad que a tanta iguale.
Arenales aislados por la luna,
una noche olvidada. Una por una
las arenas de un mar que el mal propale.

¿A dónde voy? ¿Será? ¿Por cuál camino?
¿entre tantas estrellas hay alguna
que brille para mí? Todo divino

se verá el horizonte y en mi boca
verbal y poderosa la fortuna
hará saltar el agua de la roca.²⁸⁹

«Como perro sin dueño, a ver qué sale» es una oración directa de «Como perro sin dueño» o «Solo como perro». En su momento comenté que no comulgo con la idea de que la poesía religiosa de Carlos Pellicer sea optimista, a mi parecer hay un tono desolado cuando el poeta ve de frente las manifestaciones divinas. Lo destacable en el verso que nos ocupa es que la manera de caracterizar al hombre, como un ser menesteroso y abandonado, es a partir de la comparación; de tal manera la expresión establece una analogía entre una situación y un enunciado ya hecho, además de utilizar una figura que por uso corriente se considera desafortunada como el perro: «Al perro más flaco hasta las pulgas lo abandonan». El soneto lleva a cabo el tratamiento de soledad que padece el hombre y el advenimiento de la sanación mediante la presencia de Dios, mientras esto no ocurra el poeta seguirá siendo el perro y la divinidad el dueño. No obstante el funcionamiento

²⁸⁹ II: 43.

parémico es similar al del las bienaventuranzas pues la declaración se inserta como un dicho exclamativo sin que lo llame una interlocución²⁹⁰.

Existen en Carlos Pellicer casos de paremia religiosa donde los versos en cuestión se anexan al discurso de sus títulos, por ejemplo «Con los ojos cerrados veo» del texto “Quiero verte en la sombra para que me ilumines”

Quiero verte en la sombra para que me ilumines.
Quiero manzanas de ocio para ponerme a trabajar.
Nunca te he buscado; siempre te he encontrado.
[...]
A todo digo que no, equivalente a sí.
[...]
Soy el árbol a solas; pero llegan los pájaros
[...]
Inclino al sueño la tangente oscura
y abro la puerta al vacío que tengo.

Con los ojos cerrados, veo.
Señor, tú me estás viendo.²⁹¹

Nuestra línea se basa en la expresión paremiológica «Hasta con los ojos cerrados». El sentido del refrán es que fácilmente se puede llevar a cabo algo pues la acción no presenta dificultad alguna y puede resolverse inclusive «Hasta con los ojos cerrados». En nuestro poema el dicho cierra la imploración de la presencia divina solicitada mediante algunas oposiciones semánticas; recurso tradicional que ya observamos en exámenes a Pellicer y que se afirma precisamente con la mención de la capacidad de ver sin abrir los ojos. En el texto pelliceriano nos damos cuenta que la divinidad es ubicua y tan piadosa que se puede hallar y gozar de ella incluso con ojos cerrados, sin complicaciones y sin esfuerzos

²⁹⁰ En estos endecasílabos se presentan dos enunciados cuyo asunto ya había cumplido un análisis paremiológico. El primero de ellos es «Ninguna soledad que a tanta iguale» revisada en oraciones de lo peor y lo ínfimo en “Romance de Fierro Malo”, el otro es «Hará saltar agua de la roca» declaración presente en “Las canciones de Peñíscola”. Esto quiere decir que algunas de las expresiones que Pellicer utiliza en sus composiciones no son apariciones aisladas y que de alguna u otra forma son constantes en su discurso. Remito a la página 250 y a 215-217 respectivamente para su relectura.

²⁹¹ II: 163.

desmesurados. Gramaticalmente el nexos que guarda la frase con el resto del poema es de remate discursivo y conclusión de la idea, es una manera breve de constatar la necesidad de ver a El Señor y la facilidad con la que Él puede aparecer²⁹².

Asimismo en el séptimo de los sonetos a Gabriela Mistral el encabalgamiento de los últimos versos presenta el dicho «Lo que pasa pasará sin pasar», reelaboración de afirmaciones como «Lo que está por pasar pasará», «Si ha de ser que truene de una vez» o «Si me han de matar mañana que me maten de una vez»

VII

Y ahora el corazón goza su pena.
Lo pediremos todo en voz muy baja.
Que cierren el jardín y la migaja
música del gorrión sea una azucena.

Han quedado unos pies sobre la arena
y se oye la caída de una paja.
Y el tiempo que sus árboles desgaja
tiene sobre los ojos la melena.

Mañana hay que bañarse y estar listo
para besar los pies de Jesu-Cristo
por si se detuviera en nuestra casa.

La pluma y el papel para un recado
por si algo se me olvida. Lo que pasa
pasará sin pasar. Ya estoy callado.²⁹³

El discurso del soneto propone alistarse para un evento que ha de ocurrir: besar los pies de Jesu-Cristo. Para ello deben disponerse algunos preparativos: cerrar el jardín, bañarse y

²⁹² Una de las formas de curar la soledad a través de Cristo es compartir su presencia mediante la lectura de Los Evangelios, tales son los casos de «El que frecuenta la lectura de sus palabras no podrá quejarse nunca de soledad» y «Fuera de las palabras de Cristo todo es el vacío, el abismo y la soledad» en el número <19> de *Cosillas para el nacimiento* (II: 266). En ambos casos se trata de oraciones que son líneas cuyo funcionamiento declarativo es similar al de los versos acompañantes, por lo que considero que son enunciados independientes.

²⁹³ II: 438-442.

acercar pluma y papel²⁹⁴. Sin embargo a pesar de que se prevenga el suceso «Lo que pasa pasará sin pasar», entendido como un evento que se verificará imperceptiblemente, así como en el primero de los ejemplos tradicionales y extendido por los dos restantes que pugnan la realización del suceso ante su inevitabilidad. Por lo que toca a la función del dicho dentro del soneto VII su aparición recoge las ideas planteadas en endecasílabos anteriores y de tal manera hablamos de una posición constatativa que lo hace parte indispensable para el discurso del título²⁹⁵.

Dentro de la poética religiosa de Carlos Pellicer, examinada desde la Paremia, existen dos preocupaciones encontradas: el amor y el perdón divino. Para el poeta encontrar el perdón divino se encamina a través del amor que profesa el Hombre. Un ejemplo claro de ello se encuentra en la declaración «Cuando un hombre perdona Cristo suspira» en el <8> de *Cosillas para el nacimiento*

[...]
Mientras tengas rencores,
amargura serás.
Para tener amores
hay que vivir en paz.

Amar es perdonar,
Cristo te mira.
Cuando un hombre perdona,
Cristo suspira.
[...]

Y la vida sin Cristo,
ya no es camino.
[...]

²⁹⁴ Otro lugar donde se abunda sobre la correspondencia de las cosas, en este caso de la pluma y papel es «La mano y el lápiz van sobre el papel» en “A la orilla esbelta” (II: 382-383). Como se vio más arriba el poema está construido a partir de declaraciones sueltas, por ello la oración de esta nota no cumple algún funcionamiento parémico.

²⁹⁵ A mi parecer el tópico del acaecimiento de las cosas también se ve reflejado en la oración de Pellicer «El drama de la vida se hizo para verse, no para ocultarse» afirmación inconexa de los versos en la <Segunda intención> de “Esquemas para una oda tropical” (I: 249-262) y que de igual forma se posiciona con verbos frente a lo inexorable: arriba, si pasará que pase.

Ninguna riqueza es tan grande;
ser alegre es amar a Cristo:
serás dueño del día.
[...] ²⁹⁶

Paremiológicamente el enunciado en cuestión solamente declara de forma paralela a los versos restantes, de tal manera es independiente; sin embargo reitera la idea propuesta por el primer verso de su estrofa «Amar es perdonar»; en este sentido el poema presenta una proposición homogénea a lo largo de su discurso, la del perdón mediante el amor. Además de los dichos referidos se encuentran otros que contribuyen a desarrollar la paremia religiosa de Carlos Pellicer. La estrofa inicial presenta dos de ellos «Mientras tengas rencores amargura serás» y «Para tener amores hay que vivir en paz». El primero es una oración condicional que se funda en el adverbio ‘mientras’ y es similar a enunciados como «Mientras haya municiones no se entregan posiciones», «Mientras haya vida hay esperanza» o «Mientras hay higos en la huerta hay amigos en la puerta»; al segundo refrán su carácter didáctico se apoya en voces como «Para hacer un lindo bizcocho hay que romper muchos huevos», «Para hacer el bien no hay que pedir permiso» o «Para curar el catarro no hay como el jarro» que incluso son semejantes en la preposición y el verbo en infinitivo. En conjunto este par de refranes crean el ámbito en el que se desenvuelve el poema, sin embargo el funcionamiento parémico es nulo por lo que es independiente a las intenciones discursivas del título ²⁹⁷.

De tal manera vemos que en uno de los aspectos centrales de la lírica pelliceriana, la religión, se ocupan algunos enunciados que remiten a la Paremia. Esto quiere decir que la

²⁹⁶ II: 249-250.

²⁹⁷ Por lo que toca a «Ninguna riqueza es tan grande: ser alegre es amar a Cristo» se dirige hacia el tópico de considerar una riqueza el amor a Cristo; esta idea también se manifiesta en otras composiciones, por ejemplo «¡Qué más riqueza quiero que ver el cielo!» (II: 242-243) y «¿Qué vamos a darle a este pobre Niño cuya riqueza se riega por el desierto» (II: 260-261) en el número <4> y <15> de *Cosillas para el nacimiento* respectivamente. En ambos casos las oraciones son independientes al título por lo que solamente apoyan las reflexiones del cuerpo del texto.

experiencia divina no se puede manifestar de forma absoluta sino que el poeta sólo sugiere mediante algunas palabras y el lector tiene que descifrar el mensaje. Para fines de esta investigación no es menester explicar el significado íntegro de Cristo en Pellicer, solamente me propuse mencionar algunos ejemplos que pueden observarse desde el examen paremiológico.

V. III Carlos Pellicer creador de refranes

Tal vez una pregunta justificada después de leer este largo análisis es si Carlos Pellicer ‘inventa’ algunos refranes. La respuesta debe partir de una revisión más general pues nuestro poeta recurre a un género milenario con un comportamiento singular. ¿Alguien puede crear un refrán? La respuesta es que lingüísticamente es posible pero entimemática y semánticamente resulta muy difícil. Como se vio en el segundo capítulo donde se explicaron los conceptos paremiológicos, el Refrán es la manifestación verbal de entimemas o sentidos paremiológicos, es decir que en el lenguaje humano existe una serie de significados universales que se manifiestan a través de construcciones lingüísticas propias de cada idioma. En su momento hablamos del refrán «Ojo por ojo, diente por diente», expresión atribuida a la cultura asirio babilonia que ha sobrevivido gracias a las adaptaciones vocales pero sobre todo a que su pertinencia está vigente. De tal manera las culturas han creado la frase que manifiesta el sentido paremiológico pero no ha inventado el significado del entimema, de ahí que las palabras de un refrán sí puedan ser elaboradas a partir de un sentido paremiológico ya forjado. Todo lo anterior trasladado a Pellicer aclara que el poeta ha buscado palabras de su gusto para manifestar significados ya existentes en el Refranero. No obstante creo que existen algunos ejemplos que podrían contemplarse desde la profunda manipulación del entimema y de ahí la expresión en palabras que no pueden ser reconocidas a simple vista como voces de la Paremia, tal es el caso de «Crea tu

propio ritmo y así crearás el mundo»²⁹⁸, «El agua de los cántaros sabe a pájaros»²⁹⁹, «Hay en las rocas bajas algo de oscuro y malo que ahuyenta los recuerdos y la melancolía»³⁰⁰, «Y el brillo de la angustia sobre el alma ha de tornarse un día en mirada divina y en gozo sin palabras»³⁰¹, «Porque como el maíz y como el árbol se siembra y sonríe y sombrea, también la palabra»³⁰², «Cubrir la tierra por beberse el cielo»³⁰³, «¡El mar que todo lo asea y todo lo esconde!»³⁰⁴, «Nadie conoce más allá de su frente»³⁰⁵, «Quien tenga corazón no lo tenga escondido»³⁰⁶ y «Está desencantado el mundo, mas con la Luna se vuelve a encantar»³⁰⁷. Igualmente algunas expresiones declarativas que si bien presentan cierta semejanza con las disposiciones gramaticales del Refranero el sentido paremiológico no es coincidente, por ejemplo «¡Ay, color, en qué colores te metes por la mañana!»³⁰⁸, «¡Ay, qué rocas tan altas las del silencio!» «¡Ay, qué estrellas tan claras las deste sueño!»³⁰⁹. Me parece que ninguno de estos enunciados puede compararse directamente con las voces frecuentes de la Pemia, por ello considero que pueden ser ejemplos eventuales de la génesis poética de refranes propios de Pellicer.

A manera de recapitulación podemos decir que una forma de revisar el refranero de Carlos Pellicer es partir de la agrupación temática o por corpus de composiciones. No obstante esta elección no ha sido generalizada en el examen global y sólo la he aplicado a casos específicos donde se presentan poemas que por su densidad de ejemplos o por la

²⁹⁸ En “Teoría” (II: 331-332).

²⁹⁹ En “Estudio” (I: 212-213).

³⁰⁰ En el <envío> de “Semana holandesa” (I: 178-179).

³⁰¹ En “Estudio” (I: 190-191).

³⁰² En “Poema en tiempo vegetal” (I: 391-393).

³⁰³ En el primero de “Otros sonetos” (II: 41).

³⁰⁴ En el noveno de “Sonetos Dolorosos” (II: 49).

³⁰⁵ En “Con palabras y fuego” (II: 96-103)

³⁰⁶ En el número <2> de *Cosillas para el nacimiento* (II: 239-240).

³⁰⁷ En “Políptico” (III: 413-414).

³⁰⁸ En “Romance de Tilantongo” (I: 341-349).

³⁰⁹ Ambas en el número <14> de *Cosillas para el nacimiento* (II: 257-259).

construcción característica de sus estrofas nos permite observarlos así. Es por ello que, por ejemplo, el análisis de la religión no se basta con la revisión exclusiva de sus versos que pertenecen al Refranero pero sí es una aportación. Asimismo para la comprensión de las poéticas de Pellicer es menester abordarlas desde varios puntos de vista, entre los cuales el de la Paremiología es sólo uno de ellos. El aspecto que me parece más interesante es el que concierne a la posibilidad de que Carlos Pellicer cree refranes. Como se desarrolló y se ilustró el acercamiento que mayormente se presenta en el poeta es el de la reelaboración seguido de la remisión directa. En este sentido puede discutirse justificadamente si los ejemplos que yo anoto como posibles invenciones realmente pertenecen al Refranero, sólo que su profunda manipulación los hace difícil de identificar. Con todo creo pertinente la elaboración de este segmento toda vez que ha separado aspectos muy específicos presentes en la obra pelliceriana. De igual forma las reflexiones de este número pueden integrarse a las consideraciones precedentes y seguramente encontrarán cabida si se elige seguir la explicación de un solo elemento o la agrupación de varios de ellos con la intención de conformar un paradigma.

VI. Conclusiones

Creo que este capítulo ha demostrado primeramente la existencia de un refranero de Carlos Pellicer. Sin duda todos los ejemplos presentados argumentan sólidamente que en verdad la lírica de nuestro autor utiliza la Paremia como una forma de expresar las ideas y preocupaciones que, desde otras perspectivas, se han puntualizado de forma acertada. En este sentido el examen paremiológico a Carlos Pellicer es sólo una manera más de comprender su producción, no obstante una manera novedosa y que revela aspectos que de otra manera han sido imposibles, como la entimemacidad, el nivel sonoro una eventual poética del lenguaje integral.

En el capítulo se sostuvo que el fenómeno paremiológico no es simple sino que se constituye por una gran variedad de géneros, funcionamientos, procesos y paradigmas que le permiten presentarse como un aspecto relevante para continuar la comprensión de la lírica pelliceriana. Así observamos que en líneas generales el corpus puede separarse en dichos y refranes a partir de las características gramaticales y discursivas de cada uno de ellos. Los dichos frecuentemente son declarativos y dados sus alcances en el argumento y discurso de los títulos que los contienen la mayoría de las veces se alejan contextualmente de la composición, aunque es cierto que hay casos representativos donde un dicho es indispensable para que el poema pueda existir. Es por ello que al corpus de frases hechas se agregan encabezados que no sólo se desempeñan como el mote de la composición sino que de alguna u otra forma laboran parémicamente; el mismo caso exhiben las frases hechas como remisión a autores que permiten la creación de un argumento o un ámbito donde un hecho cobra relevancia ya sea dentro de las estrofas o, como en algunos casos se advirtió, fuera de ellas e insertas en el referente histórico o el marco de su escritura. Por lo que toca a los refranes, Carlos Pellicer ha aprovechado de ellos todas sus cualidades y en algunos casos elabora poemas en torno a un sentido paremiológico dado como en el caso del “Estudio” dedicado a Carlos Chávez; en otros momentos el argumento y el discurso de un título se sostiene en los pilares de refranes que es indispensable descifrar para comprender el significado de los versos.

En cuanto al funcionamiento de las expresiones revisadas vemos que el más habitual es la constatación, es decir oraciones que se encuentran luego de la exposición de ideas dispuestas de manera interlocutiva y que por lo tanto solicitan la asistencia de un enunciado que juzgue entimemáticamente el discurso; no obstante hay casos excepcionales donde operan otras labores características del Refranero. En este sentido me parece que

ignorar el desciframiento de versos específicos para continuar la lectura lineal de algunos poemas es desistir de su interpretación cabal, pues dada la concisión de algunos refranes insertos, exigen que antes de proseguir se realice una reflexión parcial que permita la consecución del significado.

Respecto a los procesos que Carlos Pellicer dedica a los enunciados de la Paremia me parece de sumo interés e importancia detenerse en la reelaboración del Refranero pues es en ese momento donde se contempla en plenitud el manejo consciente de las capacidades discursivas que el género ofrece al lenguaje. Al encontrarnos un refrán directo lo que presenciamos es una cita textual de la voz en la letra, sin embargo cuando la expresión es indirecta, es decir adecuada, nos enteramos que nuestro poeta conoce el sentido paremiológico y de ahí lo reviste con palabras propias de su estilo y adaptadas al ámbito lingüístico que exige su composición. El paradigma que ostenta el título en cuestión solicita una oración entimemática, sin embargo ésta debe coincidir en material verbal a lo que exponen sus versos; de otra manera no hablaríamos de funcionamientos paremiológicos sino de inserciones toscas que únicamente nos permitirían signar el lugar donde aparecen sin la posibilidad de explicarlas como un fenómeno de discursividad. Es así que la reelaboración de dichos y refranes constituye la labor más importante de la presencia del Refranero en la obra poética de Carlos Pellicer.

Finalmente la posibilidad de revisar algunos paradigmas temáticos a partir de la agrupación de oraciones convergentes nos habla de la consistencia que presenta el recurso del entimema para aspectos específicos, como la muerte, la religión y el agua. Éstos son elementos indiscutibles dentro de la poética pelliceriana, de ahí la relevancia de poder observarlos desde una nueva perspectiva que la crítica ha ignorado. En la medida que se considere que Pellicer por principio poético no manifiesta todo su ideario en sus versos

pues él no es un poeta descriptivo sino sugerente, podremos abordar composiciones que en apariencia resultan crípticas dada la variedad de ideas vertidas en un solo texto. Para ello contribuye la Paremiología toda vez que sus propuestas teóricas dan pie a la explicación de oraciones específicas que en nuestro poeta son medulares y cuyo desciframiento es la oportunidad de integrar las varias lecturas que a un título se hacen.

Por último quiero destacar que las propuestas que expongo en este capítulo no excluyen a las restantes, únicamente apoyan desde otro lugar la explicación, por el momento, de la poesía pelliceriana; posteriormente deberá incluirse la prosa. Como mencioné en varias ocasiones el análisis paremiológico es un acercamiento parcial a Carlos Pellicer de características orales cuyo corpus es vasto y desatendido.

Alfarero en buena arcilla buen suspiro ha de guardar. Carlos Pellicer y la Paremiología.

I. Conclusiones

La obra de Carlos Pellicer fue comentada incluso antes de la publicación de sus versos en libro. Inicialmente las consideraciones sobre la producción del poeta se constituyeron por reflexiones personales y éstas se sucedieron hasta finales de la década de los sesenta cuando la academia decidió abordar la interpretación integral de lo que hasta ese momento era su lírica completa. El resultado fructificó en definiciones de los temas pellicerianos, en recursos estilísticos y en la búsqueda de una posible poética; los autores de ese periodo partían de lugares diferentes sin embargo convergían en el mismo propósito: la explicación de la Obra de Carlos Pellicer. A raíz de la muerte del poeta se generaron numerosos artículos y exámenes globales que actualizaron las palabras previas y asimismo dieron nuevo rumbo a las observaciones iniciales. Los trabajos de mayor valía me parece que son las recopilaciones de las Jornadas pellicerianas, no obstante la presentación de tesis de grado, el intento por reunir su prosa y las versiones electrónicas de algunos títulos tienen el mérito de difundir a un autor que por las características de su creación aún ofrece enigmas para descifrar y elementos que de extrapolarse contribuirían a la comprensión de la literatura mexicana que coincidió en fechas a la vida de Pellicer.

El Refranero como género textual ha merecido acercamientos que se proponen consignar las voces pero también existen otros cuyo objetivo es el estudio puntual de su comportamiento. En el ámbito mexicano sólo hasta fechas recientes la preocupación por distinguir la Paremia mexicana de las restantes hablas hispanas ha cobrado forma y de ahí que Herón Pérez Martínez publique constantemente investigaciones que abonan a tal propósito. El Refrán es un nombre que reciben todas aquellas oraciones caracterizadas por

el entimema, lapidarietà y concisi3n; virtudes que en conjunto nos permiten comprender naturaleza, vinculaci3n y discursividad como un veh3culo lingüístico necesario para crear núcleos de significado que enuncien ‘más en menos palabras’. Por otra parte el Refrán es un fenómeno de la lengua, en este sentido no importa si ella es oral y escrita. De ahí que sea completamente válido analizar un refranero creado desde la escritura a partir de remisiones a la voz, como en este caso se hizo para Carlos Pellicer. Los procesos de adaptaci3n y recreaci3n que observa el Refranero vocal son los mismos que se verifican en la letra; así se puede hacer un examen paremiológico a otros poetas o autores de prosa o dramáticos, pero también a cualquier manifestaci3n lingüística que en su discurso presente elementos de lapidarietà y entimema: la publicidad, las arengas políticas, la traducci3n, etc. De tal forma toda la revisi3n conceptual del capítulo dos siempre fue pensada en funci3n de poder aplicarla a la comprensi3n de Pellicer desde el punto de vista paremiológico, sin embargo, reitero, todas esas categorías pueden utilizarse para descifrar a poetas distintos, o textos cuya índole no pertenezcan a la literatura de creaci3n.

El corpus lírico de Carlos Pellicer se ha analizados desde muchos puntos de vista, no obstante entre ellos un número menor lo constituyen los trabajos que develan su estilo, su ‘forma de decir las cosas’. Sostuve a lo largo del apartado correspondiente que el Refranero está presente en los versos de nuestro autor no solamente como referencias directas sino como un recurso que provee cierta discursividad que otros géneros no la aportan. En este sentido la localizaci3n de cada uno de los textos de la Paremia está plenamente justificada por el funcionamiento que en el título observa. Ya dijimos que el vínculo más usual es la constataci3n, sin embargo se recurre en contadas ocasiones a la declaraci3n, el didactismo, la parénesis, el consejo o la exhortaci3n. De ahí que me parezca

Rescatable la reelaboración que Carlos Pellicer hace de los refranes pues es en esos momentos donde se observa el manejo virtuoso de las capacidades del género y las formas en que éste se inserta como elemento indispensablemente discursivo, construcción gramatical o entidad que en sus líneas manifiesta algún sentido paremiológico. De igual forma podemos observar que el refranero pelliceriano puede observarse a partir de temas singulares o paradigmas que laboran en un solo poema; esto es posible dada la variedad de operaciones parémicas que se presentan en su obra lírica, quizá en momentos posteriores pueda aplicarse a la producción en prosa.

Finalmente esta investigación deja algunas tareas pendientes, una de ellas es la ineludible necesidad de conocer toda la obra que nuestro poeta escribió, entre ella su prosa pero también sus trabajos que apuntaban a la representación escénica. Asimismo lo propuesto en el examen deja como inquietudes posteriores la elucidación más profunda del estilo pelliceriano, la explicación de una 'poética del lenguaje' y la interpretación de algunos poemas a partir de núcleos discursivos y no de lecturas lineales. Como último quiero nuevamente dejar en claro que mi intención suprema es dilucidar dónde y de qué maneras puede entenderse al autor como un poeta oral más que un poeta folclórico, así esta tesis sólo es un aspecto de ello y espero que continúe hacia otras direcciones pues porque ora sí como dijo Carlos Pellicer «Yo describía en dísticos vulgares ciertas cosas muy poco singulares».

Bibliohemerografía

Directa

- PELLICER Cámara, Carlos. (1962). *Material poético (1918-1961)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- ----- . (1965). *Simón Bolívar*. México: Secretaría de Educación Pública.
- ----- . (1981). *Obras. Poesía*. Ed. de Luis Mario Schneider. México: Fondo de Cultura Económica.
- ----- . (1987a). *Cuaderno de viaje*. México: Ediciones del Equilibrista.
- ----- . (1987b). *Esquemas para una oda tropical [a cuatro voces]*. Edición crítica con reproducciones facsimilares y versiones trilingües. Comparada y anotada por Samuel Gordon. México: Gobierno del Estado de Tabasco, Instituto de Cultura de Tabasco.
- ----- . (1989). *El canto del Usumacinta. Poema por Carlos Pellicer. Con un facsimil del manuscrito original*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural.
- ----- . (1996). *Poesía Completa*. 3 Tomos. Edición de Luis Mario Schneider y Carlos Pellicer López. México: Universidad Nacional Autónoma de México; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Ediciones del equilibrista. (Biblioteca Carlos Pellicer).
- ----- . (2004). *Espiga de junio*. Antología de Yvette Jiménez de Báez. México: Fondo de Cultura Económica.

Semi-directa

- SHERIDAN, Guillermo. (1980). “Dos héroes de Pellicer”. En *La letra y la imagen. Semanario cultural de El Universal*. Año 1, no. 44, domingo 27 de julio, 5.
- ----- . (1993). Edición. *José Gorostiza, Carlos Pellicer. Correspondencia 1918-1928*. México: Ediciones del Equilibrista.
- PELLICER López, Carlos. (2006). *Colores con brisa*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ZAITZEFF, Serge I. (1997). Edición. *Carlos Pellicer / Alfonso Reyes. Correspondencia 1925 – 1959*. México: Ediciones del equilibrista, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Indirecta

- ACOPA, Luis Alberto, et. al. (2007). *Lo que diga el poeta: apreciando a Carlos Pellicer*. México: Centro Cultural Villahermosa.
- ACOSTA, Marco Antonio. (1972). “Antología de Carlos Pellicer”. En *Boletín Bibliográfico de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público*. Marzo, 20-21.
- ----- . (1979). “Antología de Carlos Pellicer”. En *La poesía de Carlos Pellicer: Interpretaciones críticas*. Edición de Edward Mullen. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 191-197.
- ----- . (1990). “Elegía a nadie”. En *Mirando el río de aquellas tardes. Estudio sobre Carlos Pellicer. Primeras jornadas internacionales Carlos Pellicer. Villahermosa, Tabasco, 13-16 de febrero de 1989. Memoria*. Compilación e introducción de Samuel Gordon. México: Gobierno del Estado de Tabasco, Instituto de Cultura de Tabasco, 181-185.

- ----- (1997). “Antología de Carlos Pellicer”. En *El prisma de Carlos Pellicer: algunas aproximaciones críticas sobre la obra de Carlos Pellicer*. Coordinación de Othón Lara Barba. México: Instituto Michoacano de Cultura, 39-42.
- ALBALA, Eliana. (1990). “Carlos Pellicer: una ventana ni cerrada ni abierta”. En *Mirando el río de aquellas tardes. Estudio sobre Carlos Pellicer. Primeras jornadas internacionales Carlos Pellicer. Villahermosa, Tabasco, 13-16 de febrero de 1989. Memoria*. Compilación e introducción de Samuel Gordon. México: Gobierno del Estado de Tabasco, Instituto de Cultura de Tabasco, 239-249.
- AMOR Y VÁZQUEZ, José. (2005). “Signos dancísticos en la poesía de Carlos Pellicer”. En *Tópicos y trópicos pellicerianos. Estudios sobre la vida y obra de Carlos Pellicer*. Compilación de Samuel Gordon y Fernando Rodríguez. México: Hora y Veinte, 187-198.
- BARJAU, Luis. (1992). “Las odas tropicales de Pellicer”. En *Estudios de literatura mexicana: Segundas Jornadas Internacionales Carlos Pellicer sobre literatura tabasqueña*. Edición de Samuel Gordon y Francisco Peralta Burelo. México: Gobierno del Estado de Tabasco, Instituto de Cultura de Tabasco, 43-49.
- BONIFAZ Nuño, Rubén. (2001). *Tristeza de amor en Carlos Pellicer*. México: Universidad Nacional Autónoma de México; Coordinación de Humanidades, Programa Editorial.
- CABRERA Jasso, Ciprián. (1992). “Pellicer y la idea del abismo”. En *Estudios de literatura mexicana: Segundas Jornadas Internacionales Carlos Pellicer sobre literatura tabasqueña*. Edición de Samuel Gordon y Francisco Peralta Burelo. México: Gobierno del Estado de Tabasco, Instituto de Cultura de Tabasco, 59-62.
- CHISALITA Oros, Ruxandra Irina. (1990). “Carlos Pellicer: la insistencia de la mirada”. En *Mirando el río de aquellas tardes. Estudio sobre Carlos Pellicer. Primeras jornadas internacionales Carlos Pellicer. Villahermosa, Tabasco, 13-16 de febrero de 1989. Memoria*. Compilación e introducción de Samuel Gordon. México: Gobierno del Estado de Tabasco, Instituto de Cultura de Tabasco, 277-300.
- ----- (1993). *La mirada y la melancolía: elementos para una poética de la fluidez*. México: Universidad Nacional Autónoma de México; Coordinación de Humanidades, Dirección General de Publicaciones.
- ----- (2004). *El pensamiento poético de Carlos Pellicer*. Tesis para obtener el título de Maestra en Letras Iberoamericanas. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y letras.
- CHUMACERO, Alí. (1987). *Los momentos críticos*. Selección, prólogo y bibliografía de Miguel Ángel López. México: Fondo de Cultura Económica. (Letras mexicanas)
- ESCALANTE, Evodio. (2002). “Una obra maestra «desconocida» de Carlos Pellicer. Los sonetos de *Hora de junio*”. En *Literatura Mexicana*. 13, no. 2, 129-148.
- ESPAÑA, Javier. (1997). “Pellicer y las poéticas de su generación”. En *Los frutos de la voz: ensayos sobre la obra de Carlos Pellicer*. Edición de Javier España, et. al. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 13-34.
- FLORES González, Alejandra. (1999). *Sistema de multimedia para la obra poética de Carlos Pellicer*. Tesis para obtener el título de Ingeniera en computación. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ingeniería.
- FRÍAS López, Aurora. (2006). “Quirarte publicará inéditos sobre Pellicer”. En *Tabasco hoy* [en línea]. 13 de junio de 2006. [Fecha de consulta: 27 marzo 2007]. Disponible en <http://www.tabascohoy.com/nota.php?id_notas=108245>.

- GAMBOA, Rubén Antonio. (1967). *La poesía de Carlos Pellicer búsqueda de la consubstancialidad*. Tesis de doctorado. USA: Tulane University.
- ----- (1981). "Carlos Pellicer: Arte poética". En *Kañina: Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*. 5, no. 2, julio-diciembre, 69-78.
- GARCÍA Ruíz, Teodosio. (1997). "Literatura y educación". En *Los frutos de la voz: ensayos sobre la obra de Carlos Pellicer*. Edición de Javier España, et. al. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 106-116.
- GARCÍA Detjen, Lácides. (1990). "En torno a «Esquemas para una oda tropical»". En *Mirando el río de aquellas tardes. Estudio sobre Carlos Pellicer. Primeras jornadas internacionales Carlos Pellicer. Villahermosa, Tabasco, 13-16 de febrero de 1989. Memoria*. Compilación e introducción de Samuel Gordon. México: Gobierno del Estado de Tabasco, Instituto de Cultura de Tabasco, 111-120.
- GARCÍA Marruz, Fina. (1992). "Cantata a dos voces. En torno a la *Oda tropical* de Carlos Pellicer y *Muerte sin fin* de José Gorostiza". En *Estudios de literatura mexicana: Segundas jornadas internacionales Carlos Pellicer sobre literatura tabasqueña*. Edición de Samuel Gordon y Francisco Burelo Peralta. México: Gobierno del Estado de Tabasco, Instituto de Cultura de Tabasco, 65-94.
- ----- (2005). "Cantata a dos voces. En torno a la *Oda tropical* de Carlos Pellicer y *Muerte sin fin* de José Gorostiza". En *Tópicos y trópicos pellicerianos. Estudios sobre la vida y obra de Carlos Pellicer*. Compilación de Samuel Gordon y Fernando Rodríguez. México: Hora y Veinte, 81-112.
- GONZÁLEZ Acosta, Alejandro. (1990). "Neoplatonismo y Eucaristía en «Práctica de vuelo»". En *Mirando el río de aquellas tardes. Estudio sobre Carlos Pellicer. Primeras jornadas internacionales Carlos Pellicer. Villahermosa, Tabasco, 13-16 de febrero de 1989. Memoria*. Compilación e introducción de Samuel Gordon. México: Gobierno del Estado de Tabasco, Instituto de Cultura de Tabasco, 121-177.
- GONZÁLEZ Chávez, Guadalupe y Laura Esmeralda Valle Chávez. (2001). *La imagen del cuerpo en Carlos Pellicer (ensayo fotográfico)*. Tesis para obtener el título de Licenciada en Ciencias de la Comunicación. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas.
- GORDON Listokin, Samuel. (1990). Compilación e introducción. *Mirando el río de aquellas tardes. Estudio sobre Carlos Pellicer. Primeras jornadas internacionales Carlos Pellicer. Villahermosa, Tabasco, 13-16 de febrero de 1989. Memoria*. México: Gobierno del Estado de Tabasco, Instituto de Cultura de Tabasco.
- ----- (1997). *Carlos Pellicer. Breve biografía literaria*. México: Ediciones del equilibrista, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- ----- (2004). *La fortuna crítica de Carlos Pellicer: recepción internacional de su obra 1919-1977*. México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Letras.
- ----- (2005). "Poesía y música en Carlos Pellicer". En *Tópicos y trópicos pellicerianos. Estudios sobre la vida y obra de Carlos Pellicer*. Compilación de Samuel Gordon y Fernando Rodríguez. México: Hora y Veinte, 199-214.
- GORDON, Samuel y Fernando Rodríguez. (2005). Compilación. *Tópicos y trópicos pellicerianos. Estudios sobre la vida y obra de Carlos Pellicer*. México: Hora y Veinte.
- GORDON, Samuel y Francisco Peralta Burelo. (1992). Edición. *Estudios de literatura mexicana: Segundas Jornadas Internacionales Carlos Pellicer sobre literatura tabasqueña*. México: Gobierno del Estado de Tabasco, Instituto de Cultura de Tabasco.

- GUILLÉN, Fedro. (1980). “Pellicer, ayudante del sol”. En *Cuadernos americanos*. 233, 196-238.
- GUTIÉRREZ López, León Guillermo. (2005). *La divina sangre de la herida. Poesía religiosa de Carlos Pellicer*. Tesis para obtener el grado de Doctor en Letras Iberoamericanas. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras.
- ----- . (2007). *Fervor desde el trópico*. México: Centro Cultural Villahermosa, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco.
- JIMÉNEZ de Báez, Yvette. (1992). “Carlos Pellicer, contemporáneo”. En *Reflexiones lingüísticas y literarias: Literatura, II*. Edición de Rafael Olea Franco, et. al. México: Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México, 269-299.
- LARA Barba, Othón. (1997). “Reincidencias en la poesía de Carlos Pellicer”. En *El prisma de Carlos Pellicer: algunas aproximaciones críticas sobre la obra de Carlos Pellicer*. Coordinación de Othón Lara Barba. México: Instituto Michoacano de Cultura, 43-53.
- LÓPEZ Sánchez, Alejandra. (2003). *La actitud recreadora en el proceso de iconización del poema*. Tesis para obtener el título de Licenciada en Comunicación Audiovisual. México: Universidad del Claustro de Sor Juana.
- MAGAÑA, Francisco. (1997). “El incendio del vuelo”. En *Los frutos de la voz: ensayos sobre la obra de Carlos Pellicer*. Edición de Javier España, et. al. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 59-71.
- MANSOUR, Mónica. (1972). “Otra dimensión de nuestra poesía”. En *La Palabra y el Hombre: Revista de la Universidad Veracruzana*. 2, 33-39.
- ----- . (1992). “Carlos Pellicer y José Gorostiza: la poesía y la creación del mundo”. En *Estudios de literatura mexicana: Segundas jornadas internacionales Carlos Pellicer sobre literatura tabasqueña*. Edición de Samuel Gordon y Francisco Burelo Peralta. México: Gobierno del Estado de Tabasco, Instituto de Cultura de Tabasco, 95-106.
- MARQUINES, Jeremías. (1997). “La devoción inversa: Pellicer y López Velarde”. En *Los frutos de la voz: ensayos sobre la obra de Carlos Pellicer*. Edición de Javier España, et. al. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 95-104.
- MARTIN, Marie Colette. (1992). *Le fleur et le chant ou le dynamisme du langage poétique d'un contemporain Carlos Pellicer: essai de lecture psychoanalytique et sociocritique*. Tesis de doctorado. Francia: Université Paul Valéry.
- MELNYKOVICH, George O. (1973). *Reality and expression in the Poetry of Carlos Pellicer*. Tesis de doctorado. USA: University of Pittsburgh.
- ----- . (1975). “La metáfora tensiva en Carlos Pellicer”. En *Otros mundos otros fuegos: Fantasía y realismo mágico en Iberoamérica*. Edición de Donald. A. Yates. USA: Michigan State University; Latin American Studies Center, East Lansing, 423-427.
- MELNYKOVICH, George O. y Pedro de Andrea. (1969). “Carlos Pellicer, aportación bibliográfica”. En *Revista de la Comunidad Latinoamericana de Escritores*. 4, 8-26.
- MISTRAL, Gabriela. (1927). “Un poeta nuevo de América: Carlos Pellicer Cámara”. En *Repertorio americano*. Octubre, 373.
- ----- . (1979). “Un poeta muerto [nuevo] de América: Carlos Pellicer Cámara”. En *La poesía de Carlos Pellicer: Interpretaciones críticas*. Edición de Edward Mullen. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 118-122.

- ----- (1997). "Un poeta muerto [nuevo] de América: Carlos Pellicer Cámara". En *El prisma de Carlos Pellicer: algunas aproximaciones críticas sobre la obra de Carlos Pellicer*. Coordinación de Othón Lara Barba. México: Instituto Michoacano de Cultura, 31-33.
- MONSIVÁIS, Carlos. (2003). *Las tradiciones de la imagen*. México: Instituto Tecnológico de Estudios Superiores Monterrey, Fondo de Cultura Económica.
- ----- (2006). "Carlos Pellicer: notas, claves, silencios, alteraciones". En *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. 422, febrero de 2006, 27-30.
- MORETTA, Eugene. (1995). "Carlos Pellicer y la poesía de compromiso social". En *Studies in honor of Frank Dauster*. USA: Rutgers University, 87-103.
- MÚGICA, Cristina. (1990). "Pensar como poetizar". En *Mirando el río de aquellas tardes. Estudio sobre Carlos Pellicer. Primeras jornadas internacionales Carlos Pellicer. Villahermosa, Tabasco, 13-16 de febrero de 1989. Memoria*. Compilación e introducción de Samuel Gordon. México: Gobierno del Estado de Tabasco, Instituto de Cultura de Tabasco, 94-109.
- MULLEN, Edward. (1972). "The Primera antología poética of Carlos Pellicer". En *Inter-American Review of Bibliography*. 32, 268-274.
- ----- (1979). "The early poetry of Carlos Pellicer". En *Revista de Estudios Hispánicos*. 13, 29-44.
- OSTROSKY, Jennie. (2005). "Erotismo y transubstanciación en la poesía de Carlos Pellicer". En *Tópicos y trópicos pellicerianos. Estudios sobre la vida y obra de Carlos Pellicer*. Compilación de Samuel Gordon y Fernando Rodríguez. México: Hora y Veinte, 239-251.
- PABÓN, Francisco. (1969). *Gravitación de lo indígena en la poesía de Carlos Pellicer*. Tesis de doctorado. USA: Rutgers University.
- PALMA, Marcela. (1990). "Ausencia presente / presencia ausente". En *Mirando el río de aquellas tardes. Estudio sobre Carlos Pellicer. Primeras jornadas internacionales Carlos Pellicer. Villahermosa, Tabasco, 13-16 de febrero de 1989. Memoria*. Compilación e introducción de Samuel Gordon. México: Gobierno del Estado de Tabasco, Instituto de Cultura de Tabasco, 227-236.
- PELLICER López, Juan. (2000). "La «Hora de junio» de Carlos Pellicer: Notas, claves y alteraciones de una crisis". En *Revista Iberoamericana*. 66, no. 192, julio-septiembre, 481-500.
- PONCE de Hurtado, María Teresa. (1970). *El ruiseñor lleno de muerte: aproximación a Carlos Pellicer*. México: Meridiano.
- PRATS Sariol, José. (1990a). "Villahermosa de palabras: Pellicer-Becerra". En *Mirando el río de aquellas tardes. Estudio sobre Carlos Pellicer. Primeras jornadas internacionales Carlos Pellicer. Villahermosa, Tabasco, 13-16 de febrero de 1989. Memoria*. Compilación e introducción de Samuel Gordon. México: Gobierno del Estado de Tabasco, Instituto de Cultura de Tabasco, 189-197.
- ----- (1990b). *Pellicer río de voces*. México: Gobierno del Estado de Tabasco, Instituto de Cultura de Tabasco.
- PRIEGO Martínez, Jorge. (2007). Antología. *Tabasco en la poesía de Carlos Pellicer*. México: Instituto de Cultura de Tabasco, Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Tabasco.

- REISS, Frank. (1979). “*Piedra de Sacrificios: la huella de Vasconcelos en la poesía de Pellicer*”. En *La poesía de Carlos Pellicer: Interpretaciones críticas*. Edición de Edward Mullen. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 76-88.
- REVERTE Bernal, Concepción. “La poesía heroica de Carlos Pellicer”. En *Anales de literatura hispanoamericana*. 16, 1987, 67,80.
- RÍUS, Luis. (1962). “El *Material poético (1918-1961)* de Carlos Pellicer”. En *Cuadernos Americanos*. Septiembre-octubre, 239-270.
- ----- (1979). “El *Material poético (1918-1961)* de Carlos Pellicer”. En *La poesía de Carlos Pellicer: Interpretaciones críticas*. Edición de Edward Mullen. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 134-177.
- RIVERA-RODAS, Oscar. (1989). “Meta poética vanguardista en Pellicer”. En *Texto Crítico*. 15, no. 40-41, enero-diciembre, 53-67.
- ROGGIANO, Alfredo A. (1992). “La poesía de Carlos Pellicer”. En *Estudios de literatura mexicana: Segundas jornadas internacionales Carlos Pellicer sobre literatura tabasqueña*. Edición de Samuel Gordon y Francisco Burelo Peralta. México: Gobierno del Estado de Tabasco, Instituto de Cultura de Tabasco, 28.
- ----- (2005). “La poesía de Carlos Pellicer”. En *Tópicos y trópicos pellicerianos. Estudios sobre la vida y obra de Carlos Pellicer*. Compilación de Samuel Gordon y Fernando Rodríguez. México: Hora y Veinte, 53-72.
- RUÍZ Abreu, Álvaro. (2007). *Pellicer, poética de la luz*. México: Gobierno del Estado de Tabasco.
- SÁNCHEZ Sánchez, Sofía. (2002). «*Colores en el mar y otros poemas*» de Carlos Pellicer en edición crítica hipertextual. Tesis para obtener el título de Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras.
- SCHLAK, Carolyn Brandt. (1967). *The Poetry of Carlos Pellicer*. Tesis de doctorado. USA: University of Colorado.
- TARACENA, Bertha. (2005). “Pellicer y la plástica”. En *Tópicos y trópicos pellicerianos. Estudios sobre la vida y obra de Carlos Pellicer*. Compilación de Samuel Gordon y Fernando Rodríguez. México: Hora y Veinte, 215-228.
- TEITELBAUM, Esther. (1975). *América en la poesía de Carlos Pellicer*. Tesis de doctorado. USA: Columbia University.
- TOLEDO, Víctor. (2003). “La música oculta en el Discurso de las flores de Carlos Pellicer”. En *Graffylia*. 1, no. 1, 93-101.
- ZAID, Gabriel. (1989). “Siete poemas de Carlos Pellicer”. En *Revista Iberoamericana*. 55, no. 148-149, julio-diciembre, 1099-1118.
- ----- (1997). *Tres poetas católicos*. México: Océano.
- ----- (2001). “Los años de aprendizaje de Carlos Pellicer”. En *Letras Libres*. 3, no. 31, julio, 18-20.

Adicional

- ARISTÓTELES. (1990). *Poética*. Introducción, traducción y notas de Quintín Racionero. España: Editorial Gredos. (Biblioteca clásica Gredos, 142)
- BAJTÍN, Mijail Mijailovich. (1992). *Estética de la creación verbal*. Traducción de Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI editores. (Lingüística y teoría literaria)

- BARTHES, Roland. (1970). *Elementos de semiología*. Traducción de Alberto Méndez. Madrid: Alberto Corazón.
- CORSI, Elisabetta. (2001). *Grandes obras de la literatura china*. México: Universidad Nacional Autónoma de México; Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, Coordinación de Humanidades. (Aprender a aprender)
- DARÍO, Rubén. (1987). *Azul. El salmo de la pluma. Cantos de vida y esperanza. Otros poemas*. Edición de Antonio Oliver Belmás. México: Porrúa. (Sepan cuantos, 42)
- DÍAZ Roig, Mercedes. (1976). *El Romancero y la lírica popular moderna*. México: El Colegio de México.
- DON JUAN MANUEL. (1993). *El Conde Lucanor*. Edición de Alfonso I. Sotelo. México: REI. (Letras Hispánicas, 53)
- GARIBAY K, Ángel María. (2000). *Panorama literario de los pueblos nahuas*. México: Porrúa. (Sepan cuantos, 22)
- GOROSTIZA, José. (1971). *Poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- JUNG, Karl Gustav. (1983). “Psicología y poesía”. En *Filosofía de la ciencia literaria*. Traducción de Carlos Silva. México: Fondo de Cultura Económica, 335-352.
- LLANOS, Raúl, Gabriela Romero y Ángel Bolaños. (2008). “Suspensión provisional a Vips no es revés a ley antitabaco, confirman”. En *La Jornada*. Viernes 1 de febrero,
- MENÉNDEZ Pidal, Ramón. (1908). *Romancero Hispánico (Hispano-Portugués, Americano y Sefardí)*. Tomo I. Madrid: Espasa-Calpe.
- PARRA, Carmen. (1997). *Horas de Junio*. México: Taller de Emilio Payán.
- PÉREZ Martínez, Herón. (1988). *Por el refranero mexicano*. México: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- ----- (1994). *Refrán viejo nunca miente. Refranero mexicano*. México: El Colegio de Michoacán.
- ----- (1996). *El hablar lapidario. Ensayo de paremiología mexicana*. México: El Colegio de Michoacán.
- ----- (2002). *Los refranes del hablar mexicano en el siglo XX*. México: El Colegio de Michoacán, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- ----- (2005). *Refranero mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PLATÓN. (1998). *Diálogos*. Edición de Francisco Larroyo. México: Porrúa. (Sepan cuantos, 13)
- SAMANIEGO, Félix María. (2001). *Fábulas*. Edición de Ernesto Jareño. Madrid: Castalia.
- SIENKIEWICZ, Henryk. (2005). *Quo Vadis?*. Traducción de Ruth Hoenigsfeld. España: El País.
- THEMA Equipo Editorial. (2002). *Mesopotamia. Primeras civilizaciones históricas*. Madrid: Ediciones Rueda.

Conceptos

- Acústica (o)*; 110, 112.
Adagio (s); 76, 79, 118.
Adaptación; 76, 89, 90, 122, 158, 168, 170, 171, 178, 181, 275, 295.
Adecuación; 84, 88, 122, 158, 177, 180, 181, 214, 243 – 245.
Adivinanza, adivinancero; 57, 61, 68 – 70.
Adjetivo, adjetivación; 92, 93, 99, 113, 131, 133, 158, 162, 167, 168, 170, 189, 228, 240, 259, 270, 276, 282.
Adverbio, adverbiales; 93, 96, 99, 270, 287.
Adversación; 92.
Advertencia; 115, 119, 210, 254.
Afirmar, afirmación (es); 107, 125, 133, 136, 153, 155, 156, 161, 163, 164, 167, 172, 175, 179, 188, 201, 203, 211, 217, 219, 223, 236, 237, 239, 250, 254, 268, 284, 285.
Aforismo (s), aforísticas; 3, 76, 79, 83, 118, 119.
Ajustes; 181.
Alejandrinos; 242.
Ámbito; 79, 81, 83, 87 - 89, 113, 119, 121, 123, 130, 136, 138, 142, 150, 161, 164, 168, 171, 174, 179, 182, 184, 197, 200, 207, 210, 213, 245, 251, 256, 262, 263, 274, 282, 287, 291, 292, 294.
Anáfora; 46.
Analogía; 29, 139, 150, 202, 283.
Ancilar; 61, 111, 177, 194, 198, 206, 228, 240, 274.
Anfibraco; 28.
Animista; 42.
Antitética; 150, 269.
Anuncios; 134.
Apelativos; 115.
Apertura; 111, 192, 195, 196, 205, 207, 222, 272.
Aplicación específica; 109, 168.
Aplicación general; 109, 110, 168.
Apodícticos; 83.
Apódoxis; 3, 95 - 101, 103, 104, 119, 150, 166, 175, 177, 188, 194, 195, 220, 221, 229, 230, 253, 254, 261, 274, 275, 282.
Apotegma (s); 76, 79, 118.
Arquetípico (s); 22, 107.
Aseveración (es); 85, 116, 136, 149, 157, 205, 209, 226, 250, 263.
Asonancia, asonante (ado); 56, 103.
Autónoma (s), autonomía; 80, 125, 214, 223.
Barroco (s); 83, 43.
Bibliografía [crítica, investigación]; 40, 74.
Bimembre (s); 83, 95, 119, 102, 118, 144, 148, 154, 182 – 84, 228, 244.
Binaria (os), binomio, binomial; 56, 81, 96, 97, 102, 103, 125, 153.
Bipartita (o); 96, 147, 150, 229.
Bucólica; 28.
Cadencia; 47, 125, 181, 272.
Calaveras literarias; 266, 272.
Canción; 27, 32, 62, 84, 104, 211, 239, 254, 257.
Canto; 13, 15, 24, 37, 50, 66, 69, 84, 160, 181, 205, 211, 215, 229, 254, 269, 297.
Cantor; 18, 20, 21, 160, 205.
Circunstancial; 83, 95, 210.
Cita textual; 122.
Clasificación; 18, 67, 93, 94, 136, 179, 183, 243.
Comparativa; 152, 203, 229, 259.
Conativa (o); 114, 135.
Concisa (os), concisión; 76, 77, 78, 81, 82, 83, 116, 121, 139, 153, 190, 197, 221, 292, 295.
Conclusión, conclusiva; 18, 77, 78, 86, 88, 89, 96, 98, 116, 120, 123, 190, 196, 197, 205, 285.
Concreción; 118, 272.
Condensada; 90, 221.
Condicional; 115, 116, 123, 194, 269, 287.
Confrontación; 148.
Connotar, connotativa; 17, 78, 179.
Consejo (s); 76, 82, 113, 118, 119, 122, 195, 197, 242, 295.
Conservación; 181, 252.
Consonancia, consonante; 103, 110.
Constatación (es), constatativa (s), constatativo (s), constatativamente; 3, 68, 91, 113, 116 – 118, 122, 125, 126 – 128, 130 – 132, 136, 138 – 143, 146 – 149, 153, 158 – 163, 165, 166, 168 – 170, 177, 179, 183, 184, 186, 190 – 192, 199, 201 – 203, 205, 208, 209, 210, 212, 213, 219, 223, 243, 245, 249 – 252, 255, 262, 277, 286, 291, 295.
Construcciones, construye; 16, 24, 30, 46, 53, 54, 63, 91 – 93, 96, 129, 138, 191, 249, 250, 288.
Consustancialidad; 19, 22, 42, 73.
Contemplación; 12, 19.
Contexto (s), contextual (es), contextualización; 4, 50, 78, 80, 82, 84, 86 – 89, 91, 102, 116, 118, 119, 121, 123, 126, 127, 133, 136, 138, 140 – 142, 146, 155, 156, 161, 167, 169, 173, 174, 175, 178, 182, 183, 186, 191, 205, 209, 212, 214, 222, 224, 227, 228, 233, 235, 237, 238, 243 – 245, 256, 261, 280.
Contrastes, contrastivo; 81, 100, 194.
Conversacional; 187, 190.
Copla (s); 57, 58, 62, 65, 66, 70, 104, 111, 178, 214, 216, 217, 266, 279, 280.
Copulativa; 92.
Coral; 48, 220.
Creacionismo, creacionista; 25, 29, 32, 34, 72, 150.
Cuartetas, (os); 61, 105, 108, 109, 155, 156, 161, 177, 190, 222, 227, 239, 254.

Cuento; 63, 89, 226.
Dactílico; 28.
Decasílabo; 28.
Declaración (es), declarativa (s), declarativo (s); 3, 68, 76, 77, 91, 111, 113, 116 – 118, 120, 122, 123, 125 – 127, 132, 133, 135 – 142, 144, 149, 150, 151, 154, 157, 158, 161, 164, 165, 171, 174, 179, 183, 188, 192, 196, 197, 201, 205, 209, 212, 213, 214, 218, 219, 236, 239, 243 – 245, 247, 255, 261 – 263, 265, 266, 268 – 270, 272, 275, 282, 284 – 286, 289, 291, 295.
Desinencia; 100.
Despedida; 198, 204, 205.
Diálogo; 88, 117, 129, 164, 179, 182, 253.
Dicho [género paremiológico]; 122, 125, 126, 136, 139, 154, 179, 184, 216, 242, 247.
Didáctica (s), didáctico (s), didactismo; 4, 49, 67, 77, 81, 90, 91, 113, 115, 117, 118, 194 – 196, 221, 287, 295.
Didascalía; 197, 245.
Directa (s), directo (s); 26, 126, 127, 136, 140, 144, 154, 155, 182 – 184, 187, 223, 269, 273, 281, 292, 295, 304.
Discografía; 40.
Discurso (s), discursiva (os), discursividad, discursivamente; 2 – 5, 18, 43, 46, 53, 56, 57, 62 – 65, 70, 75 – 78, 81, 83 – 86, 88, 89, 91, 96, 97, 102, 103, 105 – 107, 112, 113, 116 – 119, 122, 123, 125 – 128, 132, 133, 138 – 140, 142, 143, 147, 151 – 153, 156, 159, 162, 164, 169, 171, 175, 178 – 180, 182 – 184, 186 – 191, 195 – 199, 201, 206, 208 – 210, 212, 213, 217, 223 – 225, 228 – 232, 236, 243, 246, 247, 250 – 254, 262, 263, 266, 268, 269, 270, 273, 274, 279, 281 – 285, 287, 291, 292, 295, 296.
Dístico (s); 105, 108, 135, 139, 152, 162, 170, 175, 177, 198, 201, 211, 214, 217, 221, 223, 228, 235, 236, 239, 240, 250, 251, 253, 255 – 257, 260, 262, 263, 269, 296.
Distribución; 147, 240.
Doble (s); 2, 6, 126, 144, 153, 154, 178, 180, 304.
Dual; 94, 95, 96, 97, 98, 102, 105, 144, 200.
Ekphrasis; 51.
Emblema; 83.
Emisor; 87.
Encabezado (s), cabecera, capitel; 124, 125, 126, 128, 132, 133, 134, 135, 211, 212, 291, 304.
Encomiástico, encomio (s); 41, 167, 180, 204, 206, 222, 279.
Endecasílabo (s); 27, 45, 141, 146, 157, 160, 161, 190, 199, 241, 274, 284, 286.
Enigma (s); 24, 53, 294.
Enjuician (tes); 76, 128, 251.
Enseñanza; 78, 82, 90, 205.
Entimema (s), entimemática (s), entimemático (s); entimemacidad; 3, 5, 77, 83 – 89, 117 – 119, 121, 127, 130, 132, 136, 140, 146, 154, 158, 180, 187, 192, 198, 209, 210, 212, 214, 217, 233, 246, 251, 253, 269, 271, 280, 288, 290 – 292, 295.
Entonación, entonar; 86, 112, 150, 234.
Enumeración; 16, 18, 160, 166, 184, 186.
Enunciación, enunciador, enunciante; 3, 77, 78, 83, 86, 87, 100, 119, 122, 130, 135, 139, 165, 187, 200, 203, 221, 254, 268, 271, 279.
Equivalente (s); 16, 105, 106, 107, 108, 146, 189, 272, 284.
Escritura; 3, 8, 17, 23, 127, 136, 141, 142, 148, 179, 186, 191, 222, 234, 291, 295.
Escucha; 31, 47, 113, 115, 119, 180, 221, 248, 249, 252, 254.
Esquema; 2, 111, 125, 166.
Estética (o); 8, 12, 23, 25, 27, 29, 32, 38, 42, 45, 56, 150, 158, 170, 180, 191, 264, 275.
Estilo (s), estilística (os), estilísticamente; 1, 2, 5, 9, 12, 16, 18, 23, 32, 39, 44, 56, 62, 63, 70, 72, 97, 116, 122, 153, 170, 184, 191, 264, 272, 275, 281, 292, 294 – 296.
Estrofa (s); 10, 32, 37, 46, 52, 58, 62, 66, 69, 79, 87, 104, 105, 110 – 112, 130, 131, 134, 135, 139, 144, 146 – 148, 155, 157, 158, 164, 169, 174, 178, 180, 183, 185, 191, 194, 198, 202, 206, 208, 214 – 217, 219, 223, 224, 233, 234, 236, 240, 243, 244, 246, 249, 250, 251, 253, 266, 272 – 274, 280, 282, 287, 290, 291.
Estructura (s), estructural (es); 23, 42, 60, 62, 69, 76, 81, 83, 86, 91, 92, 95, 96, 97, 98, 100, 101, 102, 103, 107, 115, 118, 125, 126, 127, 130, 133, 136, 138, 140, 144, 149, 153, 154, 155, 157, 158, 159, 166, 170, 171, 172, 175, 178, 182, 183, 184, 187, 190, 192, 193, 197, 198, 200, 201, 213, 203, 206, 207, 209, 212, 214, 217, 219, 220, 222, 223, 225, 229, 231, 243, 252, 254, 255, 256, 266, 278, 280, 282, 304.
Estructura gramatical; 76, 81, 83, 100, 154, 170, 171, 182, 203, 214, 222, 225, 252, 256.
Eucaristía; 42.
Exclamaciones, exclamativa (os); 83, 115, 122, 125, 126, 127, 181, 182, 214, 215, 243, 272, 274, 284.
Exemplo; 90.
Exhortación (es), exhortativa (s), exhortativo (s); 4, 43, 68, 80, 76, 91, 113, 115, 117, 118, 136, 138, 140, 179, 214, 243, 245, 295.
Exotismo; 27.
Exposición; 46, 51, 60, 61, 75, 91, 135, 146, 160, 185, 190, 272, 291.
Expresión (es) [paremiológicas]; 4, 5, 10, 12, 14, 19, 33, 76 – 84, 86, 91, 93, 95, 117 – 119, 121, 123 – 127, 134 – 136, 138 – 142, 144 – 150, 155, 157 – 159, 161, 163 – 167, 171 – 174, 178 – 180, 183, 189 – 192, 194, 197, 198, 201, 203, 207, 209, 211, 213, 214, 216, 218, 222, 224, 226 – 228, 232,

233, 235, 241, 242, 245, 246, 249, 251, 253, 254, 260, 264 – 266, 267, 269, 270, 271, 273, 274, 278, 280, 283, 284, 288, 289, 291, 292.

Extralingüística; 106.

Fábula (s); 77, 78, 90.

Folclórica, (os), folklóricas; 3, 26, 56, 84, 119, 124, 144, 296.

Fonética (o); 47, 184, 210

Fónico; 101, 104, 272.

Forma del Refrán; 95, 115, 191.

Fórmulas, formulismo; 6, 56, 64, 80, 82, 96, 192, 205, 249, 281.

Fotografía, fotográfico; 2, 51, 299.

Frase adverbial; 133, 253.

Frase célebre (s); 76, 79, 118, 122, 125, 126, 128, 130, 278, 233.

Frase hecha; 148, 152, 157, 164, 175, 178, 217, 274.

Función (es); 4, 18, 21, 22, 33, 53, 62, 63, 65, 66, 69, 73, 80, 83, 84, 88, 89, 91, 96, 102, 112, 113, 114, 117, 119, 123, 125, 140, 147, 150, 160, 167, 171, 175, 177, 181, 188, 190, 191, 201, 203, 208, 214, 219, 240, 256, 263, 269, 272, 274, 277, 282, 286, 295

Funcionamiento; 3, 5, 40, 57, 68, 82, 84, 91, 111, 113, 118, 121, 123, 124, 126, 127, 130, 131, 136, 138, 142, 143, 149, 151, 161, 164, 171, 173, 175, 178, 179, 181, 182, 183, 184, 186, 194, 196, 201, 204, 207, 210, 211, 216, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 230, 233, 235, 236, 238, 240, 245, 250, 251, 253, 254, 261, 268, 269, 271, 272, 274, 277, 278, 282, 283, 285, 286, 287, 291, 295

Futurismo; 32.

Género (s); 5, 8, 68, 71, 75, 76, 81, 82, 83, 86, 87, 91, 94, 95, 97, 102, 126, 127, 144, 151, 153, 179, 180, 182, 184, 205, 206, 246, 288, 291, 292, 294, 295, 296, 304.

Gerundio; 93.

Gnomemático; 86, 87.

Gran Realidad; 24.

Hablante (s); 78, 106, 107, 110, 121, 124

Hagiográfico; 192, 204.

Haikú; 32, 56, 255.

Hemistiquio (s); 81, 83, 95, 102, 103, 112, 178, 180, 199, 247, 250, 256, 259, 282.

Hipertextual; 2, 50, 302.

Histórico (s); 39, 42, 49, 58, 127, 136, 141, 143, 156, 179, 291.

Horas canónicas; 42.

Icnocuícatl; 6, 23, 24.

Iconografía, iconográfico, iconología; 9, 40, 119.

Idioma; 30, 107, 210, 288.

Imagen (es); 9, 10, 12, 17, 19, 22, 29, 44, 45, 56, 129, 135, 137, 144, 148, 150, 152, 167, 172, 191, 202, 253, 299, 301.

Imperativo; 43, 113.

Impersonal; 138, 249, 251.

Íncipit; 93, 138.

Inconexa (s); 132, 250, 263, 181, 208, 270, 275, 286.

Independencia; 63, 107, 213, 223, 244, 262.

Independiente (s); 39, 84, 96, 103, 106, 114, 124 – 127, 146, 154, 155, 171 – 173, 175, 180, 183, 198, 207, 213, 214, 216, 217, 222, 224, 225, 229, 230, 234, 235, 237, 242, 243, 262, 263, 268, 280, 285, 287, 304.

Indicativo; 93.

Indígena, indigenismo, indigenista; 8, 22 – 24, 36, 38, 63, 72.

Indirecta (s), indirecto (s); 122, 126, 127, 146, 158, 159, 167, 171, 172, 175, 178, 181, 183, 192, 193, 200, 201, 206, 209, 212 – 214, 219, 224, 230, 235 – 237, 240, 243, 292.

Inferencia (s); 84, 86, 87.

Infinitivo; 93, 145, 147, 287.

Inserción (es); 70, 81, 82, 86, 89, 91, 98, 103, 109, 119, 122, 127, 129, 132 – 134, 136, 140, 142, 143, 164, 171, 172, 178, 181, 182, 184, 198, 199, 206, 230 – 232, 237, 238, 241, 243, 244, 262, 263, 271, 292.

Intercambio; 131, 149, 161, 213, 230, 240, 245.

Interjección, interjectiva (os); 94, 128, 136, 243;

Interlocución (es), interlocutiva (as); 4, 78, 86, 88, 113, 115, 116, 117, 253, 282, 284, 291,

Interlocutor; 88, 113, 115, 129, 179, 275.

Interpretación; 3, 21, 51, 78, 89, 113, 129, 136, 188, 224, 235, 250, 251, 255, 257, 259, 265, 292, 294, 296.

Interrogativos; 115.

Invención; 58.

Jornadas Pellicerianas; 2, 4, 41, 46, 55, 74.

Juicio; 20, 41, 161, 172, 186, 190, 206, 212, 217, 250, 254, 255, 291.

La Llorona; 112.

Láminas; 135.

Lapidaria (s), lapidario (s); 3, 5, 75, 76, 77, 79, 81, 82, 86, 89, 94, 97, 118, 119, 121, 122, 186.

Lector; 11, 13, 17, 18, 40, 47, 75, 86, 94, 152, 153, 171, 179, 208, 210, 253, 255, 272, 275, 288

Lectura; 13, 21, 26, 46, 47, 55, 57, 72, 79, 84, 122, 134, 164, 186, 188, 190, 218, 228, 245, 250, 253, 255, 280, 285, 292.

Lema; 83, 130, 131.

Lengua; 2, 56, 62, 75, 76, 81 – 83, 89, 104 – 108, 111, 118, 119, 121, 173, 191, 248, 249, 252, 295.

Lenguaje; 2, 5, 21, 23, 44, 72, 114, 135, 150, 168, 170, 288, 290, 292, 296.

Letra; 24, 135, 141, 143, 171, 172, 181, 191, 233, 237, 292, 295.

Letrero (s); 128, 134, 135, 178, 275.

Ley, 79, 86, 89, 113, 303.

Limología; 62.

Lipología; 62, 71.
Macroestructuras; 180.
Mandatos; 76, 118, 209.
Manipulación; 127, 153, 184, 288, 290.
Manuscritos; 2, 13, 50, 71.
Materialización; 16, 17, 264.
Máxima (s); 3, 76, 77, 78, 85, 86, 90, 118.
Maya; 146, 154.
Mayéutica; 260.
Mecanuscritos; 2, 50, 71.
Melodía, melódica (os); 59, 112, 125, 171, 178, 180, 271, 272, 280.
Membrete; 126, 133.
Memoria, memorización; 76, 82, 96, 118, 162, 254.
Mensaje; 21, 72, 77, 106 – 108, 112, 151, 152, 217, 226, 253, 288.
Metáfora tensiva; 32 33, 34, 264.
Metáfora; 33, 34, 117, 139, 164, 232, 264.
Metonimia; 99, 157, 273.
Metro (s); 27, 102, 103, 110, 118, 125, 139, 167, 304.
Microestructuras; 97.
Misa; 42.
Misterio; 8, 24, 93, 156, 189, 276.
Mística (o); 20, 43, 46, 51, 53.
Mixteca; 64, 69.
Modernismo; 25, 27, 28, 29, 32, 55.
Modernista; 25, 27, 28, 72.
Modificación (es); 84, 97, 159, 175; 181, 244.
Modificado (s); 126, 158, 235
Modismos; 121.
Moraleja; 78, 90.
Morfología; 81, 95.
Morfológicas (os); 6, 91.
Morfosintáctica (s); 91, 119.
Motivo (s); 24, 41, 45, 54, 81, 98, 100, 123, 125, 133, 135, 138, 139, 146, 158, 159, 164, 180, 194, 199, 200, 239, 208, 212, 224, 246, 253, 266, 278, 280, 281.
Muralistas; 7.
Museográfica; 8, 9.
Música; 2, 23, 46, 47, 64, 73, 159, 174, 229, 264, 266, 270, 272, 273, 282, 285, 299, 302.
Musicales; 42, 47, 74.
Musicalidad; 8, 55.
Nacimiento; 57, 135.
Nacionalistas; 7.
Náhuatl; 23, 24.
Narración; 63, 90, 249, 254.
Navidad; 216.
Nemotécnica (os); 63, 96.
Nexo causal; 92.
Nexo interlocutivo; 67.
Nexo; 67, 92, 152, 254, 273, 274, 285.
Nodos; 152.
Nominativa (os); 92, 136.
Noticia (s); 135, 170, 178, 184, 260.
Novenario; 52.
Núcleo; 121, 175, 192, 210, 217, 251, 271, 272, 279.
Octosílabo (s); 45, 56, 57, 111.
Oposición (es); 34, 97, 151, 225, 232, 240, 253, 261, 269, 284.
Oración (es); 3, 5, 41, 52, 77 – 79, 82, 86, 88, 96, 112, 121 – 126, 128, 131 – 133, 136, 137, 139, 145, 149, 150 – 152, 154, 155, 157, 159, 160 – 162, 164, 166, 167, 169, 171, 173, 174, 175, 178 – 183, 186 – 188, 191, 192, 196, 198, 200, 203, 205 – 217, 219, 223 – 227, 229, 230, 233, 235 – 237, 241 – 243, 250 – 252, 254, 255, 257, 260 – 263, 267, 269 – 272, 275 – 278, 281 – 287, 291, 292, 294.
Oral (es); 3, 5, 6, 17, 74, 84, 118, 122, 124, 131, 135, 171, 178, 180, 183, 186, 187, 190 – 192, 205, 215, 233, 235, 237, 241, 252, 272, 280, 293, 295, 296.
Ornamental; 132, 262.
Oxímoron; 43.
Paisaje (ismo); 8, 10, 12, 13, 18, 19, 20, 23, 24, 39, 44, 65, 71, 163, 167, 170, 171, 189, 222, 251, 259, 278, 280.
Panteísmo; 42.
Par; 12, 48 – 50, 63, 87, 95, 102, 104, 105, 110, 117, 123, 131, 132, 140, 154, 162, 167, 170, 174, 179, 189, 192, 195, 198, 212, 214, 218, 225, 228, 252, 258, 262, 272, 274, 278, 280, 287.
Paradigma (s), paradigmático; 3, 27, 97, 108, 109, 110, 146, 154, 174, 186, 192, 193, 216, 234, 243, 246, 260, 266, 281, 290, 291, 292, 296.
Parásito; 86, 88, 91, 118.
Pareado (s); 27, 90, 105, 156, 177, 199, 217, 223, 225, 250, 235, 241, 255, 261, 262, 269, 270, 273, 277.
Paremia; 5, 59, 75, 91, 94, 102, 112, 119, 122, 124, 125, 132, 136, 139, 142 – 144, 149, 151, 152, 154, 157, 158, 161, 170, 171, 175, 178, 180 – 183, 188, 192, 193, 206, 213, 221, 228, 247, 253, 255, 263, 264, 276, 281, 284, 286 – 288, 290, 292, 294, 295.
Parémica (os); 3, 67, 75, 103, 105, 117, 118, 124, 127, 130, 132, 135, 136, 140, 142, 143, 154, 155, 157, 160, 165, 175, 177 – 179, 182, 183, 188, 192, 196, 198, 201, 204, 207, 210, 212 – 214, 216, 223, 224, 228, 229, 233, 236 – 238, 240, 244, 250, 251, 254, 262, 263, 267 – 269, 271, 274, 277, 280, 282, 284, 286, 287, 296.
Parémicamente; 132, 140, 171, 178, 187, 205, 207, 214, 216, 231, 235, 244, 250, 266, 270, 272, 280, 291.
Paremiología; 1, 3, 5, 59, 62, 75, 76, 82, 94, 95, 119, 122, 123, 124, 134, 136, 140, 154, 158, 175,

178, 180, 182, 184, 198, 242, 249, 264, 266, 275, 277, 290, 293, 294.

Paremiológica (os); 2, 4, 5, 75, 76, 80, 82, 90, 101, 106, 107, 108, 110 – 112, 118, 119, 121 – 123, 126, 127, 131 – 133, 135, 136, 138 – 142, 145, 147, 149, 150 – 153, 158, 159, 161, 162, 164, 166, 171 – 174, 179, 181, 182, 184, 186, 187, 188, 190, 191, 195 – 199, 201, 203, 206 – 208, 211 – 214, 216, 219, 221, 223, 224, 226 – 228, 231 – 233, 235, 236, 238, 241, 242, 246, 250, 251, 254, 256 – 261, 263, 264, 269, 273 – 275, 278 – 281, 284, 288, 290 – 293, 295, 296.

Paremiológicamente; 2, 143, 162, 204, 205, 212, 219, 225, 255, 277, 280.

Parénesis; 114, 115, 118, 190, 206, 216, 244, 245, 295.

Parenética (os); 4, 67, 91, 113, 114, 117, 210.

Parnasianismo; 32.

Paronimia; 119.

Partituras; 40, 48.

Performativos; 115.

Periodísticos; 9, 40.

Periodo (s); 34, 42, 55, 77, 81, 95, 96, 98 – 100, 103, 123, 125, 126, 150, 154, 166, 175, 188, 194, 226, 228, 261, 280, 282, 294.

Piedad; 52.

Pies rítmicos; 45.

Pintura; 9, 19, 55, 189.

Piropo; 173.

Plástica; 8, 9, 28, 302.

Plasticidad; 10, 19.

Plegaria; 43, 51, 273.

Poética (s); 1, 3, 5, 9, 11 – 14, 18, 19, 21 – 23, 27, 32, 41, 42, 44, 47, 48, 53 – 55, 62, 63, 70, 72, 74, 122, 123, 129, 135, 140, 150, 170, 181, 189, 191, 202, 209, 210, 259, 264, 280, 286, 289, 290, 292, 294, 296, 298, 299.

Poético; 10, 13, 21, 39, 40, 43, 44, 52, 53, 56, 139, 148, 189, 206, 292, 298.

Popular; 2, 38, 39, 56, 57, 84, 119, 124.

Precolombina; 8, 23.

Prehispánica (o); 23, 24, 73, 254.

Premisa (s); 85, 86, 89, 221.

Proposición; 83, 95, 119, 157, 287.

Prosa; 8, 46, 56, 71, 174, 293, 294, 295, 296.

Prótasis; 3, 95 – 101, 103, 104, 119, 150, 166, 175, 177, 188, 194, 210, 211, 220, 221, 228, 233, 253, 254, 261, 274, 282.

Proverbiales; 3, 80.

Proverbio (s); 3, 76, 77, 118.

Provincia; 193, 196 – 198.

Psicoanálisis; 53.

Psicolingüística; 107.

Psicología; 22, 303.

Publicidad; 3, 119, 187, 295.

Receptor; 87, 114, 155, 254.

Reconexión; 246.

Recreación; 8, 76, 175, 177, 217, 295.

Redondilla; 274.

Reelaboración; 27, 84, 118, 122, 124, 126, 127, 131, 157, 162, 169, 171, 175, 177, 178, 180, 181, 188, 191, 201, 208, 210, 212, 213, 216, 218, 230, 237, 244, 252, 254, 263, 274, 275, 285, 290, 292, 296.

Referencia, referencialidad; 4, 9, 12, 24, 55, 79, 82, 106, 116, 124, 126, 136, 139, 141, 154, 187, 194, 210, 243, 250, 260, 274.

Refrán (es); 2 – 5, 57, 59, 60, 67, 70, 75, 76, 80 – 108, 110, 112 – 119, 121 – 125, 153, 164, 168, 169, 171, 174, 175, 177, 178, 182 – 184, 186 – 191 – 203, 205 – 221, 223 – 232, 234 – 244, 246, 247, 249, 250 – 252, 255, 259, 263, 274 – 277, 279, 280, 284, 287, 288, 290 – 292, 296.

Refranero; 2, 3, 5, 6, 59, 67, 70, 75, 76, 80 – 83, 91, 93, 94, 102, 105, 114, 118, 119, 121, 122, 124, 126, 132, 136, 140, 143, 149 – 151, 153, 154, 157 – 159, 162, 167, 168, 170, 171, 174, 177, 179 – 181, 183, 184, 186, 188, 190 – 192, 196, 202, 204, 206, 208, 210, 212 – 214, 216, 221, 222, 225, 227, 228, 232, 233, 235, 239, 244 – 246, 249, 251, 255 – 257, 260, 262, 264, 265, 270, 272, 273, 275 – 278, 280 – 282, 288 – 292, 294 – 296.

Reinvención; 150.

Religión; 14, 18, 24, 42 – 44, 49, 52, 53, 72, 264, 283, 287, 290, 292.

Religiosa (os); 1, 9, 21, 43, 45, 49, 51, 52, 58, 246, 273, 280, 281, 283, 284, 286, 287.

Religiosidad; 51 – 54, 73, 281.

Remisión (es); 6, 10, 119, 146, 167, 179, 237, 290, 291, 295.

Repetición; 66, 84, 139, 212, 271.

Repeticiones sintácticas; 63.

Retórica (os); 5, 20, 33, 56, 62, 68, 71, 84, 151, 153, 156, 157, 167, 170, 268, 270.

Retransmisión; 97.

Retruécano; 154.

Rima (as); 47, 57, 66, 83, 95, 102, 103, 104, 109, 110, 118, 119, 125, 184, 206, 228, 262, 273, 274.

Rítmica (os); 55, 56, 62, 73, 103, 111, 112, 119, 136, 157, 181, 212, 240, 272.

Ritmo; 28, 36, 45, 46, 56, 70, 102, 103, 104, 109, 110, 125, 130, 184, 222, 289.

Rito; 51

Ritual; 23, 267.

Romance (s); 6, 26, 56, 57, 58, 62 – 64, 68 – 70, 198, 208, 209, 246, 247, 249, 253 – 255, 263, 284, 289, 304.

Romancero; 63, 70, 124, 205.

Romántico; 19.

Rótulo (s); 134, 135.

Sanción; 101, 117, 179.

Sanciona (n), sancionar; 76, 81, 116, 164, 117, 125, 130, 160, 161, 209, 212, 214, 266, 273.
Sarcasmo; 160, 166.
Secuencia; 98, 100, 102, 152, 175.
Semántica (os); 67, 81, 82, 86, 106, 112, 114, 122, 123, 140, 182, 186, 198, 206, 213, 216, 237, 244, 255, 265, 274.
Semánticamente; 83, 104, 112, 238, 288.
Semejanza; 136, 177, 203, 234, 237, 241, 258, 263, 277, 289.
Sentencia (s); 59, 76, 79, 86, 97, 118, 153, 188, 191, 196, 275.
Sentenciosa (os); 76, 78, 79, 81 – 83, 86, 119.
Sentido paremiológico; 106, 107, 139, 158, 171, 175, 188, 191, 217, 223, 252, 257, 259, 288.
Sentido; 1, 8, 12, 15, 18, 22 – 24, 26, 39, 42, 47, 73, 75, 76, 78, 80, 82, 84 – 90, 102, 105 – 113, 119, 121, 123, 126, 128, 131 – 133, 136, 139, 142, 145, 147, 149, 152, 156, 158 – 164, 171 – 174, 179, 181, 186 – 188, 190, 192, 194 – 196, 199 – 201, 205 – 208, 211, 212, 214 – 217, 221, 223, 224, 226 – 228, 230 – 232, 235, 236, 238, 242, 245, 249 – 251, 254, 257 – 259, 263, 272 – 274, 277, 280, 283, 284, 287 – 292, 295, 296.
Seriación; 114.
Seudoapodictica; 83.
Significación; 98, 106, 178.
Significado (s); 4, 17, 33, 77, 78, 81, 83, 86 – 89, 91, 99, 101, 102, 105 – 108, 112, 113, 121, 123, 125, 132, 133, 138, 151, 153, 155, 164, 171, 174, 177, 179 – 184, 186 – 188, 191, 206, 212, 213, 216, 219, 236, 244, 252 – 254, 256, 259, 263, 273, 275, 282, 288, 291, 292, 295.
Signo; 172, 180.
Silogismo (s); 77, 84, 85, 86, 89.
Simbiosis; 39, 150.
Simétrico; 97, 144.
Símil; 80, 151.
Sinécdoque; 129, 155.
Sinestesia; 29.
Sinónimo; 101.
Sintáctica (os); 65, 75, 80, 113, 125, 163, 182, 190, 198, 228.
Sintagmática; 43, 250.
Síntesis; 90, 178.
Situación extraverbal; 86.
Situaciones comunicativas; 181.
Situaciones extralingüísticas; 179.
Sonata; 46.
Soneterio; 27, 42, 54, 240.
Soneto (s); 42, 46, 48, 54, 141, 144 – 147, 151, 155, 156, 189, 190, 194, 199, 211, 237, 242, 269, 272, 278, 283, 285, 289, 298.
Sonido estupendo; 83, 272.
Sonora (os); 21, 28, 46, 47, 70, 83, 101, 103, 116, 125, 127, 157, 166, 171, 175, 180, 189, 218, 237, 241, 243, 244, 246, 253, 273, 280, 290.
Subjuntivo; 93, 257.
Substancia; 22, 43.
Sugerencia; 16, 17, 113, 171, 264.
Suite sinfónica; 48.
Surrealismo, 32.
Sustantivo (s); 16, 17, 61, 92, 99, 131, 133, 148; 149, 159, 166, 167, 174, 206, 216, 220, 260, 262.
Tajante; 76, 117.
Taxonomía; 57, 82, 92, 94, 136, 281.
Técnica; 16, 17, 19, 33, 240.
Tema (s); 14, 18, 24, 27, 32, 39, 52, 56, 72, 85, 110, 149, 191, 216, 225, 231, 234, 235, 244, 245, 257, 262, 264, 266, 272, 281, 294, 296.
Temática (os); 9, 14, 18, 19, 22, 24, 34, 39, 42, 43, 51, 54, 55, 71, 89, 109, 129, 133, 135, 139, 158, 159, 179, 192, 212, 213, 216, 218, 230, 231, 233, 244, 264, 265, 271 – 273, 275, 280, 281, 289, 292.
Teofánica; 51.
Teológico; 42.
Teoría Literaria; 3, 75.
Terceto; 173, 188, 237, 249, 269, 274.
Textual; 3, 5, 12, 50, 59, 75, 80 – 82, 86, 94, 97, 99, 102, 106, 107, 118, 119, 122, 139, 153, 179, 182, 292, 294.
Tirada (s); 54, 58, 112, 140, 135, 171, 208, 218, 216, 222, 237, 243, 252, 272, 274.
Título; 3, 11, 13, 19, 34, 40, 41, 45, 49, 50, 54, 123, 127, 128, 130, 132, 136, 140, 143, 144, 146, 147, 150, 153, 158, 165, 167, 169, 170, 173, 175, 179, 183, 187, 189, 190, 197, 201, 205, 208, 210, 211, 214, 215, 216, 218, 222, 224, 225, 227, 243, 244, 246, 256, 262, 263, 265 – 272, 274, 277, 280, 286, 287, 291 – 293, 295, 298.
Tópico (s); 14, 18, 24, 34, 45, 71, 76, 137, 149, 151, 159, 167, 198, 217, 234, 254, 262, 265, 266, 271, 275, 286, 287.
Toponímico; 277 – 279.
Totémica; 23.
Trabalenguas; 57, 60, 69, 70.
Tradición; 6, 39, 54, 62, 123, 124, 131, 136, 140, 151, 155, 157, 159, 167, 170, 189, 191, 203, 223, 237, 242, 252, 261.
Tradicional (es); 2, 5, 55 – 57, 62, 70, 71, 74, 76, 83, 84, 118, 124, 135, 144, 147, 155, 162, 164, 168, 170, 172, 174, 188, 190, 194, 200, 208, 210, 211, 214, 216, 217, 220, 225, 228, 234, 236, 238 – 240, 243, 249, 251, 253, 254, 257, 259, 261, 263, 265, 272 – 274, 276, 280, 284, 286, 304.
Traducción; 34, 72, 94, 119, 295.
Traductor de la voz; 18.
Transcontextualización; 82.
Transcribir; 135.
Transfiguración; 23.

Transmisión; 17, 22, 43, 82, 84, 96, 118, 124, 150, 151, 181.
Transmutarse; 43.
Transubstanciación; 43.
Transubstancialidad; 42, 73.
Trocaico; 125.
Unidad; 53, 65, 71, 112, 125, 139, 156, 175, 181, 217, 280.
Unimembre (s); 125, 127, 212, 182, 201, 244.
Universales; 85, 107, 221, 288.
Universalizante (s); 80, 83, 95, 97.
Universo; 18, 21, 22, 24, 39, 49, 72, 87, 150, 230.
Vanguardia híbrida; 26.
Vanguardias; 32, 72.
Vara; 139.
Variación; 178, 190, 211.
Variantes; 13, 76, 84.
Verbal (es); 43, 135, 171, 181, 225, 226, 251, 253, 283, 288, 292, 302.
Verbo (s); 21, 61, 80, 91 – 93, 96 – 98, 99, 101, 115, 138, 149, 160, 166, 170, 194, 216, 223, 225, 228, 239, 249, 251, 253, 270, 286, 287.

Veredicto; 113.
Versiones; 50, 74, 90, 122, 126, 183, 206, 273, 294, 297.
Verso escrito; 17.
Versos ancilares; 66.
Versos de transición; 64.
Video; 2, 51.
Vínculo (s); 4, 22, 32, 124, 136, 155, 158, 163, 166, 173, 182, 198, 204, 207 – 209, 223, 250, 256, 264, 295.
Vocal (es); 6, 84, 101, 170, 178, 189, 206, 209, 210, 226, 234, 240, 252, 258, 277, 288, 295.
Voces; 11, 13, 21, 22, 65, 80, 122, 126, 131, 132, 136, 137, 154, 158, 160, 181, 214, 215, 225, 250, 256, 270, 279, 287, 288, 294, 297, 299.
Voz; 11, 13, 18, 20, 21, 32, 35, 36, 46, 47, 49, 58, 59, 64, 70, 77, 89, 130, 134, 135, 142, 143, 150, 151, 155, 157, 159, 162, 164, 165, 169, 172, 174, 179, 186, 189, 191, 200, 204, 205, 207, 209, 214, 218, 227, 228, 233, 234, 236, 237, 241, 245, 254, 258, 262, 271, 273, 280, 285, 292, 295, 298.

Temas y tópicos

Agua; 11, 20, 30, 31, 45, 52, 67 – 69, 80, 93, 95, 97 – 99, 102, 107, 117, 130, 138, 139, 148, 151, 154, 159, 162, 166, 172, 203, 208, 209, 215, 216, 218, 220, 222, 230, 234, 236, 244, 251, 259, 262–264, 268, 273, 276, 279, 280, 283, 284, 289, 292.
América, americana (o), americanismo; 11 – 14, 20, 22 – 25, 27, 31, 34 – 39, 42, 44, 45, 49, 53, 56, 63, 72, 73, 147, 202, 275, 276, 300 – 302.
Amor; 14, 19, 20, 21, 24, 25, 38, 43, 44, 54, 65, 72, 112, 131, 135, 147, 148, 174, 176, 177, 203, 220, 222, 227, 232, 240, 250, 260, 262, 265, 280, 281, 286, 287, 298.
Ateneo; 39.
Azteca; 32, 202.
Biografía, biográficas; 8, 9, 46, 49, 50, 53, 71, 221, 276, 299.
Bolivarismo, bolivariana; 7, 54, 63, 276.
Católica (o), catolicismo; 51, 53.
CD-ROM; 50.
Colección Archivos; 50.
Color; 41, 45, 52, 109, 133, 158, 167 – 170, 185, 218, 224, 238, 260, 271, 289.
Contemporáneos; 7, 10, 15, 16, 39, 71.
Cristiana (os); 42, 43, 51 – 53.
Cristo; 17, 35, 51, 108, 135, 199, 280, 281, 282, 283, 285 – 288.
Crítica textual; 72.
Danza; 23, 46, 47, 114, 115, 154, 215, 298.
Dios; 15, 18, 20, 22, 38, 42, 51, 52, 63, 79, 80, 93, 106, 110, 137, 141, 189, 199, 201, 209, 227, 238, 272, 282, 283.

Divinidad, divina, divino (s); 14, 20, 21, 31, 32, 42 – 44, 46, 51, 52, 72, 151, 190, 203, 233, 234, 243, 250, 276, 281, 283, 284, 286, 288, 289.
Ecdótica; 2, 71.
Encuentro Iberoamericano de Poesía Carlos Pellicer Cámara; 55.
Erotismo; 43, 72.
Franciscano; 51, 53.
Freudiano; 53.
Gay, homoerotismo, homosexual; 54, 73.
Gráfica; 8, 51, 147, 189.
Grecolatina (os), grecorromana; 26, 27, 130, 131, 142.
Hermeneuta; 22.
Jesucristo; 38, 51.
La Creación; 15, 18, 19, 21, 23, 43, 52, 72, 134, 150, 170, 191, 210.
Mar; 10, 11, 30 – 32, 35, 37, 47, 53, 58 – 60, 66, 136, 138, 139, 187, 193, 207 – 209, 214 – 216, 218, 220, 224, 227, 236, 239, 243, 251, 260, 271, 276 – 279, 283, 289.
México; 10, 23, 36, 50, 73, 135, 143, 159, 250, 254.
Muerte; 1, 36, 38, 40, 41, 65, 72, 143, 159, 161, 165, 187, 188, 233, 246, 250, 255, 258, 264 – 272, 275 – 277, 292, 294, 301, 305.
Naturaleza; 16, 72.
Niño Jesús; 52, 222.
Oro; 31, 64, 68, 155 – 157, 166, 210, 233, 247, 249, 252, 254, 276, 277.
Revista Contemporáneos; 26.

Senador; 7.
Señor; 38, 64, 148, 199, 249, 284, 285.
Servicio eucarístico; 42.
Sol; 9, 26, 28, 31, 45, 47, 59, 61, 68, 88, 128, 129, 132, 135, 146, 151, 164, 171, 185, 189, 193, 202,

207, 208, 216, 222, 231, 236, 238, 242, 243, 247, 249, 256, 278, 281, 300
Vasconcelismo; 12, 29.
Vegetación; 20, 170.

Nombres propios

Acapulco; 34.
Alejandro Magno; 128 – 130.
Anáhuac; 32.
Arreola, Juan José; 141.
Artigas, José Gervasio; 35, 36.
Atenas; 26, 128, 129.
Barthes, Roland; 86.
Batista, Fulgencio; 38.
Beatriz; 142.
Becerra, José Carlos; 29, 301.
Bergson, Henri; 33, 34.
Biblioteca Nacional; 2, 13, 71.
Bizancio; 143.
Bolívar, Simón; 11, 20, 36, 63, 235, 264, 276, 277, 297.
Bonaparte, Napoleón; 63, 128, 129.
Brasil; 252.
Buenos Aires; 135.
Cámara de Pellicer, Deifilia; 7, 220, 221.
Cananea; 38.
Carpentier, Alejo; 23.
Castillo Armas, Carlos; 38.
Cezzane, Paul; 23.
Chávez, Carlos; 7, 47, 48, 87, 184, 291.
Chichén-Itzá; 26.
Chopin, Frederic; 47, 64.
Ciudad de México; 7, 277.
Cleopatra; 60, 142.
Confucio; 77.
Constantinopla; 128.
Copacabana; 31.
Corcovado; 31.
Cosío Villegas, Daniel; 7.
Coto, Juan; 162.
Cuauhtémoc; 20, 25, 32, 67.
Cuautla; 34.
Cuzco; 25.
Darío, Rubén; 29, 156, 157, 233.
Dávila, Guillermo; 189, 190.
Delibes, Leo; 47.
Díaz Mirón, Salvador; 7, 10, 29, 224.
Diógenes; 128, 129.
Dirección General de Servicios de Cómputo Académico; 50.
Dos Bocas; 278.
Egipto; 143, 156, 165.
Ejército Constitucionalista; 7.
El Cairo; 165.

Eliot, T. S.; 26.
Eloy, Andrés; 277.
Escalante, Evodio; 54.
Escuela Nacional Preparatoria; 7.
Esfinge; 165.
España; 63.
Estrada, Julio; 48.
Evangelio según San Mateo; 281, 282.
Federación Oficial de Estudiantes de México; 7.
Flores; 128.
Francia; 129, 156, 300.
Frontera; 278.
García Lorca, Federico; 26, 29, 72.
Ginés Vázquez de Mercado; 63, 247, 248, 251, 252, 254, 255.
Gómez de la Serna, Ramón; 3.
González de Mendoza, José María; 60, 255.
Gorostiza, José; 11, 26, 29, 72.
Grecia; 26.
Grieg, Edvard; 47.
Guatemala; 38.
Guerra Civil; 7.
Haftmann, Werner; 23.
Heidegger, Martin; 46.
Henríquez Ureña, Pedro; 11.
Ibarra, Federico; 48.
Ifícates; 85.
Iguazú; 12.
Ilustración; 77.
Juárez, Benito; 36.
Jung, Karl Gustav; 22.
Justiniano; 143.
Juvenal; 131.
Kahlo, Frida; 7, 144, 145, 147, 153.
Kandinsky, Wassily; 23.
Kazantzakis, Nikos; 29, 49.
La Biblia, bíblico; 21, 185, 281, 282.
La Habana; 142.
La Venta; 8.
Leduc, Renato; 3.
Levy-Bruhl, Lucien; 23.
López Mateos, Adolfo; 279.
López Velarde, Ramón; 29, 148, 149, 151 – 153.
Lugones, Leopoldo; 29.
Luigini; 47.
Madrid; 7.
Martí, José; 20, 144, 146 – 148, 153.
Martínez Kleiser, Luis; 83.

Massenet, Jules; 47.
Mickiewicz, Adam; 161.
Montevideo; 36.
Morelos, José María; 34, 35.
Mosquera, Joaquín; 63, 64.
Nerón; 27.
Netzahualcóyotl; 198, 199.
Neumann, Víctor; 151, 194, 272.
New York; 128.
Nietzsche, Friedrich; 3.
*Niños Héroe*s; 36.
Novo, Salvador; 7, 26.
Oaxaca; 63, 208.
Olmedo, Dolores; 138.
Ortíz de Montellano, Bernardo; 7, 26.
Osiris; 28.
Padre Nuestro; 273.
Partenón; 26.
Patiño, Joel; 173.
Paz, Octavio; 33, 272.
Pellicer, Pilar; 51.
Pérez Jiménez, Marcos Evangelista; 38.
Píndaro; 131.
Platón; 260.
Polo Sur; 30, 135.
Ponce, Manuel M.; 48.
Posadas, José Guadalupe; 264, 266, 270, 272, 273, 274.
Pound, Ezra; 26.
Revolución Mexicana; 38, 39.
Revueltas, Silvestre; 7, 48.
Reyes, Alfonso; 1, 8, 55, 57, 58, 297.
Río de Janeiro; 31, 252.
Rodó, José Enrique; 20.
Rojas Pinilla, Gustavo; 38.
Roma; 60, 142, 143.
Rousseau, Jean Jacques; 77, 78.
Ruiz, Gabriel; 47.
Samaniego, Felix María; 77 – 79.
San Francisco de Asís; 15.
Santa Lucía; 192.
Santos Chocano, José; 7, 29.
Sienkiewicz, Henryk; 27.
Silva, Pablo; 48.
Somoza, Anastasio; 38.
Tabasco; 1, 4, 7, 9, 48, 51, 55, 66, 67, 204, 205, 246, 277 – 280, 297 – 302, 305.
Tablada, Juan José; 1, 7, 10, 56.
Tenoxtitlán; 25.
Teodora; 60, 142.
Teotihuacán; 249, 254.
Tepoztlán; 34.
Tetzcutzingo; 199.
Tibol, Raquel; 71.
Torres Bodet, Jaime; 7.
Trujillo, Rafael Leónidas; 38.
Universidad Juárez Autónoma de Tabasco; 55.
Universidad Nacional Autónoma de México; 13, 206, 207.
Usumacinta; 37, 71.
Uxmal; 151, 249, 254.
Valencia, Tórtola; 46.
Vasconcelos, José; 1, 7, 8, 11, 12, 13, 15, 20, 165, 166.
Vázquez de Mercado, Ginés; 250, 252, 255.
Velasco, José María; 13.
Venecia; 128.
Villahermosa; 1, 2, 297.
Villaurrutia, Xavier; 29.
Virgen de la Soledad; 148.
Virgilio; 29.
Westheim, Paul; 23.
Xochimilco; 27.
Yucatán; 26, 249.

Autores

Acopa, Luis Alberto; 9.
Acosta, Marco Antonio; 13, 29, 42, 52.
Albala, Eliana; 29, 32.
Amor y Vázquez, José; 46.
Aristóteles; 77, 84, 85, 86.
Bajtín, Mijail; 86.
Barjau, Luis; 46, 298.
Barrios, Martín; 51.
Bataille, Georges; 43.
Bonifaz Nuño, Rubén; 54.
Bousono, Carlos; 16, 17.
Cabrera Jasso, Ciprián; 29, 49.
Chisalita, Ruxandra; 44, 45, 53, 54.
Chumacero, Alí; 16.
Colette Martin, Marie; 32.
Corsi, Elisabetta; 77.
Díaz Roig, Mercedes; 84, 124.
Flores González, Alejandra; 50.
Gamboa, Rubén Antonio; 19, 20, 21, 22, 24, 41, 42, 52, 56.
García Detjen, Lácides; 42.
García Marruz, Fina; 11, 29, 41, 49, 72, 73.
García Ruiz, Teodosio; 49.
García Ruíz, Teodosio; 73.
Garibay, Ángel María; 24.
González Acosta, Alejandro; 42, 52.
González Chávez, Guadalupe; 50.
Gordon, Samuel; 6, 8, 10, 13, 40, 46, 49, 54.
España, Javier; 32, 49.
Granados, Enrique; 47.
Guillén, Fedro; 41.
Gutiérrez López, León Guillermo; 9, 51, 52.

Jiménez de Báez, Yvette; 56, 57.
Jiménez de Báez; 56.
Jménez, Aarón; 48.
Lara Barba, Othón; 41.
Llanos, Raúl; 89.
López Sánchez, Alejandra; 51.
Magaña, Francisco; 49.
Mansour, Mónica; 11, 38, 39, 73.
Marquines, Jeremías; 29.
Melnykovich, George; 15, 16, 25, 27, 29 – 34, 40.
Menéndez Pidal, Ramón; 84.
Mistral, Gabriela; 13, 199.
Monsiváis, Carlos; 28, 55.
Moretta, Eugene; 39.
Música, Cristina; 41.
Mullen, Edward; 13, 41.
Ostrosky, Jennie; 43, 44.
Pabón, Francisco; 23, 24, 38, 48, 73.
Palma, Marcela; 29.
Pappe, Silvia; 54.
Paredes Zepeda, Alberto; 54.
Parra, Carmen; 51.
Pellicer López, Carlos; 48, 51, 297.
Pellicer López, Juan; 54.
Pérez Martínez, Herón; 5, 38, 75 – 77, 79, 84 – 86, 94, 95, 106, 113, 115, 119, 122, 125.

Ponce de Hurtado, María Teresa; 40, 47, 56.
Prats Sariol, José; 29, 45, 52.
Priego Martínez, Jorge; 9.
Quetzalcóatl; 20, 23, 63, 276.
Quirarte, Vicente; 71.
Racionero, Quintín; 84, 302.
Reiss, Frank; 13.
Reverte Bernal, Concepción; 131.
Ríus, Luis; 13.
Rivera-Rodas, Oscar; 32.
Rodríguez, Fernando; 49, 298, 299, 301, 302.
Roggiano, Alfredo; 28.
Ruiz Abreu, Álvaro; 9.
Sánchez Sánchez, Sofía; 50.
Schlak, Carolyn; 13 – 20, 24, 52, 56.
Schneider, Luis Mario; 41, 48, 50.
Sheridan, Guillermo; 11.
Taracena, Bertha; 9.
Tate, Allen; 33, 34.
Teitelbaum, Esther; 29, 34, 37, 39, 40, 56, 73.
Toledo, Víctor; 46.
Valle Chávez, Laura Esmeralda; 51.
Zaid, Gabriel; 13, 32, 49, 51, 56, 255.
Zaitzeff, Serge; 8.

Obras de autor

¿Quo vadis?; 27.
Análisis estructural del relato; 86.
Apología de Sócrates; 260.
Aura; 48.
Código de Hammurabi; 80.
Conde Lucanor; 90.
Diálogos; 260, 303.

Fábula XII; 77.
Medea; 85.
Muerte sin fin; 11.
Pedro Páramo; 48.
Romance de José Conde; 26.
Sobre las olas; 230.
Vespertina y Matinal; 48.

Títulos de Carlos Pellicer

6, 7 poemas; 233.
Colores en el mar; 2, 10, 49, 50, 71, 174, 302.
Cosillas para el nacimiento; 6, 58, 135, 151, 154, 240, 250, 269, 281, 286, 287, 289.
Cuaderno de viaje. (Poemas inéditos escritos en Europa entre 1925 y 1928); 128.
Exágonos; 48, 233.
Hora de Junio; 48, 54.
Hora y 20; 172.

Material poético; 7, 13, 14, 23, 34, 141, 297, 302.
Obras; 1, 41, 48.
Piedra de sacrificios. Poema iberoamericano; 6, 11 – 13, 23, 32, 38, 47, 57, 60 – 62, 142, 162, 187, 242.
Poesía completa; 1, 10, 13, 27, 34, 41, 48, 128.
Práctica de vuelo; 14, 42, 46, 49, 51, 299.
Reincidencias; 41, 300.

Poemas de Carlos Pellicer

13 de agosto, ruina de Tenochtitlán; 66.
20 de noviembre; 250.
A Bolívar; 11.
A Carlos Chávez Ramírez; 47.
A Frida enviándole un anillo adornado con el cero maya; 144.

A Juárez, 36.
A Juventino Rosas; 69, 229, 230, 282.
A la orilla esbelta; 246, 247, 255, 260, 262, 263, 286, 305.
A mamacita; 222.
A Rufino Tamayo; 189, 204.

Abriendo; 147, 187, 189, 267.
Ante la fuerza elástica de las olas enormes; 207.
Anuncio; 135.
Aquella noche el mundo satisfizo a los hombres; 61.
Balada trágica del corazón; 201, 202.
Canción de otoño en primavera; 233.
Canto por un recuerdo griego; 149, 216.
Chopin; 47.
Como trágica víspera fue la tarde; 216.
Con palabras y fuego; 67, 154, 210, 262, 270, 289.
Confesión; 231.
Consolación; 47.
Crepúsculo venezolano; 61, 277.
Cuando te pones triste; 212.
Cuando te pongas triste; 210, 211.
Cuatro cantos en mi tierra; 48, 246, 262, 263, 268, 305.
Cuauhtémoc (drama); 2, 50, 72.
Cuauhtémoc (lírica); 32.
Cuéntame tu sueño; 226.
Dame, oh bosque...; 47.
De "Rimas de ofrenda"; 66.
Deseos; 45.
Dicha de haberte besado; 65.
Diciendo; 258.
Discurso a Cananea; 37, 38.
Discurso por el Instituto; 192, 204, 205, 206, 207, 245, 255.
Discurso por las flores; 46, 51.
Divagación del puerto; 278.
Donde el aire es ligero y la visión sonora; 59, 273, 282.
Dos estudios de jardinería; 47.
Dúos marinos; 218, 219, 260.
El arte en el siglo XX; 156.
El canto del Usamacinta; 13, 37, 46, 50, 254, 297.
El día que cumplí tres mil años; 280.
El sol! El sol! El sol!...; 47.
Elegía Apasionada; 165, 167.
Elegía ditirámica; 276.
Elegía marina; 58.
Elegía; 58, 62, 149, 227, 228, 242, 250, 254, 276, 277, 297.
En Atenas; 26.
En el jardín de la tristeza; 162, 163, 164.
En la tardecita; 57, 58, 63, 64.
En medio de la dicha de mi vida; 151, 196, 282.
En París ni siquiera hay olas; 128, 130, 134.
Es claro; 60, 264.
Esquemas para una oda tropical; 2, 13, 17, 41, 46, 48, 50, 68, 71, 73, 74, 135, 151, 154, 200, 210, 258, 286, 297, 299.
Estrofa a Adam Mickiewicz; 161, 162.
Estrofas de campo y lluvia; 173, 174.
Estudio; 11, 47, 60, 87, 164, 172, 173, 184, 185, 200, 246, 247, 255, 258, 263, 278, 289, 291, 297, 298, 299, 301, 304.
Estudios venecianos; 202, 260.
Eternidad; 233.
Fecunda elegía; 35, 210.
Festín..., su majestad; 64.
Flor en la luz; 207.
Flora solar; 189.
Fragmentos; 227.
Grupos de palomas; 222, 223, 243.
Himno de la Universidad Nacional Autónoma de México; 206.
Historia; 17, 20, 24, 39, 72.
Homenaje a Amado Nervo; 164.
Hora de junio; 21, 54, 73, 132, 135, 273.
Horas de junio; 51, 176.
Huir hacia la luz; 238; 239.
La Bayadera; 47.
La carta a la muerte; 265.
La danza de las rosas; 47, 154.
La danza del incienso; 47.
La danza; 47.
La gitana; 47.
La hora de David; 204.
La oda a Díaz Mirón; 224.
La serpiente; 47.
La voz; 274.
Las canciones de Peñíscola; 68, 214 – 217, 223, 243, 284.
Las estrofas a José Martí; 144.
Las sevillanas. Massenet; 47.
Laudanza de la provincia; 67, 192 – 194, 196 – 199, 201, 212, 244.
Letra para una canción; 47.
Líneas para un retrato y sus consecuencias; 208.
Lutos por Antonia Mercé; 47.
Marcha fúnebre; 47.
Melodía en fa; 176.
Memorias de la Casa del viento; 59, 138, 140, 156, 208.
No sé por qué pasó; 59, 138.
Nocturno a mi madre; 220 – 222.
Nocturno de Constantinopla; 15.
Nocturno del mar amor; 260.
Nocturno Sevillano; 57, 58; 63.
Nocturno XVI; 151, 196, 216.
Nocturno; 15, 57, 58, 63, 151, 196, 216, 220 – 222, 239, 260, 268, 269.
Nocturnos; 162, 163, 164.
Noticias sobre Netzahualcóyotl y algunos sentimientos; 198.
Oda al sol de París; 135.
Oda de junio. Estadio nacional; 128, 130, 131.
Palabras y música en honor de Posadas; 264, 266, 270, 272, 273, 274.

París, canción de primavera; 27, 62.
Partir de cero; 128, 132, 134, 135.
Pausas I; 11.
Pequeña música escondida; 174.
Poema de la escuela; 240.
Poema elemental; 22, 230.
Poema en dos imágenes; 144, 148, 150, 167.
Poema en tiempo vegetal; 250, 289.
Poema pródigo; 159, 160.
Poema; 261.
Polar; 28.
Políptico; 289.
Por qué te pones triste; 211, 212.
Práctica de vuelo: Regina Coeli; 51.
Preludio de la danza del abanico. Edvard Harerup Grieg; 47.
Puerto de dos bahías colosales; 277, 278.
Recinto; 20, 54, 55.
Recuerdo de los Andes; 235.
Recuerdos de Iza; 56, 60, 246, 247, 255, 256, 263.
Regina Coeli; 154.
Retórica del paisaje; 167.
Reyes magos; 57.
Romance Crepuscular; 57, 58.
Romance de Fierro Malo; 57, 63, 64, 68, 254.
Romance de Pativilca; 56, 57, 63.
Romance de Tilantongo; 6, 57, 58, 63, 64, 69, 208, 209, 289.
Romance; 57.
Saludemos al mar de perpetuo entusiasmo; 10.
Sarape de Saltillo; 158, 159.
Se narra la Batalla de Junín. 6 de agosto de 1824; 57, 63, 64.
Semana holandesa; 47, 135, 289.
Señas para un retrato; 192, 200, 212, 244.
Septiembre; 36, 302
Si tú me quisieras; 194.
Siete sonetos para Gabriela Mistral; 199.
Sinfonía de septiembre; 47.
Sonetos de esperanza; 52
Sonetos dolorosos; 262, 269, 289.
Sonetos nocturnos; 269.
Sonetos romanos; 27.
Suite brasilera. Otros poemas; 252.
Suite brasilera. Poemas aéreos; 29 – 31, 215, 222, 251.
Súplica; 52, 222
Surgente fin; 19, 151, 234, 235.
Talle y sabor; 176.
Tema para un nocturno; 270.
Tempestad y calma en honor de Morelos; 34, 154.
Tenía que nublarse; 137, 138, 140.
Todo de nada; 154.
Tristeza; 54, 61, 163.
Unos sonetos dedicados a Germán Arciniegas; 155, 156, 237.
Variaciones sobre un tema de viaje; 235.
Vespertina; 237.
Yo compraría tus ojos; 58.

Paremia y voces de Carlos Pellicer

¡Ay qué noche tan linda...!; 136.
¡Ay, color, en qué colores te metes por la mañana!; 289.
¡Ay, poesía, que te vienes a bañar sin saber lo que es el mar!; 215.
¡Ay, qué estrellas tan claras las deste sueño!; 289.
¡Ay, qué rocas tan altas las del silencio!; 289.
¡Como estas noches hemos visto tantas!; 158, 162, 164.
¡El mar que todo lo aseca y todo lo esconde!; 289.
¡Justísimo sudor de no hacer nada!; 158 - 160.
¡Qué gusto de sentirme suela de tus zapatos!; 146, 147.
¡Qué más riqueza quiero que ver el cielo!; 287.
¡Si es más el ruido que las nueces!; 88, 186.
¿Cuándo caerá la chispa que necesito para quemarme?; 231, 232.
¿La estrella que va a llegar es la misma que pasó?; 173.
¿Para qué el adjetivo si las cosas todas, claras, se ven por cuatro lados?; 170.
¿Para qué el adjetivo si las cosas todas, claras, se ven por cuatro lados?; 158, 167, 170.
¿Para qué tanto sol si mis ojos no ven?; 59, 171.
¿Por qué te pones triste si la tarde es tan bella?; 212.
¿Qué vamos a darle a este pobre Niño cuya riqueza se riega por el desierto?; 287.
¿Volvería a comprarlos el que ya los conoce?; 218, 219.
“No me quites el sol que es lo único que no puedes darme”; 128, 129, 132.
“Que en cuerpo hermoso reinará noble alma”; 128, 130 – 132.
A quien ande por el mundo que la venga a ver; 217.
Abrir la ventana para que entre la luz, cerrar la puerta a la traición que de todo lo malo será siempre lo peor; 250.
Además, en Abril, hay más forma que idea; 241.
Ahí nomás; 214.
Alfarero en buena arcilla buen suspiro ha de guardar; 353.
Amar es perdonar; 286, 287.
Amor es barro y odio es de diamante; 239.
Amor único, primero e inmortal; 174.

Aquí fácilmente la verdad es mentira y por lo mismo todo está inventado con lo que a usted le dé la gana; 172.
Aquí no suceden cosas de mayor trascendencia que las rosas; 60, 256.
Así es la vida; 134.
Atardecía en Xalisco y él ya alcanzaba la aurora; 249, 251.
Avaricias y larguezas arruinaron la ciudad. Ruina del amor, tristezas. Ruina del dolor, bondad; 250.
Bajo la máscara del oro se pudre el rostro del Genio; 276.
Bienaventurados los que sufren porque ellos serán consolados; 282.
Cada mujer tiene una rosa y cada rosa una mujer; 154.
Carne joven y podrida va a quemarse y a ser flor; 228.
Cero a la izquierda, nada; 123, 144, 145.
Como amenaza lluvia se ha vuelto morena la tarde que era rubia; 257.
Como perro sin dueño, a ver qué sale; 283.
Como Santa Lucía, llevaba yo los ojos en las manos para ver de tocar lo que veía; 203.
Como yo no tenía manos no lo pude sepultar; 277.
Con la vida en un hilo, de bejuco a bejuco; 273.
Con los ojos cerrados veo; 284.
Contra el odio el amor; 240.
Crea tu propio ritmo y así crearás el mundo; 289.
Creeríase que la población después de recorrer el valle perdió la razón y se trazó una sola calle; 257.
Cuando a un hombre le sigue un pueblo entero, es porque el corazón en las manos lleva; 210.
Cuando la pobreza se ha quedado a vivir en nuestra casa, mi madre le ha hecho honores de princesa real; 220, 221.
Cuando las hojas caen hay la filosofía. Cuando las cosas ríen todo es grito, alegría; 241.
Cuando me llega el ruido de hachazos de la palabra Izankanak me abunda el alma hasta salirme a los ojos y oigo el plumaje golpe de un águila herida por el huracán; 254, 257.
Cuando te pongas triste que nadie lo adivine; 211.
Cuando un hombre perdona Cristo suspira; 286.
Cuántas puertas se cierran para dejarme abrir una ventana; 201, 245.
Cubrir la tierra por beberse el cielo; 289.
Cuerpo chico, y es tanto lo que cabe; 194.
Cuídate del agua que al cinto te da que de la profunda más fácil saldrás; 216, 244.
De mucha labia es la gente porteña; 277.
De toda la sed del hombre ninguna como la sed que da el oro; 249.
De todos los crímenes la traición es el más horrendo; 250.

Decimos que el teléfono está descompuesto. Es que no hay comunicación; 152.
Decir por última vez —que siempre será primera—; 282.
Desconfíe de las imitaciones; 135.
Desde la sierra hasta el mar todo tabasqueño mío trabaja y sabe cantar; 279.
Desnuda será tan bella que no ha de verla ni la luz; 175.
Divina juventud, corona de oro; 233, 234.
Dórame con tu sol junto a los trigos, mécame con tus frutos femeninos, revíveme después con tus intactos vinos; 164.
El agua de los cántaros sabe a pájaros; 289.
El agua está en mi tierra, como el cielo, por todas partes; 263.
El amarillo junto al azul no cuesta caro: un charco de cielo y un ganso; 259.
El amarillo seco se encamina; 168, 169.
El Atlántico, que no ha acabado de llegar a Río de Janeiro, le ha puesto al Brasil un collar encantado; 252.
El bosque es una construcción tan antigua como la aurora pero la circulación de sus personajes es siempre nueva como una gota de agua; 154.
El bosque se nutre de las hojas caídas pero nosotros no debemos vivir de nuestros muertos; 270.
El cuerpo hermoso quiere el infinito y ya no la belleza; 132.
El día ha comenzado a marchitarse para no pertenecer a nadie; 258.
El drama de la vida se hizo para verse, no para ocultarse; 286.
El Embajador más poderoso ha sido siempre el de la trácala; 277.
El paisaje es a veces de bolsillo con todo y horas; 259.
El pan nuestro de cada día; 273, 274.
El que a Tabasco se arrima y entre tanta agua se ve, no sabe —porque lo sé— dulce de naranja y lima lo que es aquí la mujer; 279.
El que de Roma va pierde su Roma; 60, 142, 143.
El que es buen hijo luego del padre es tutelar; 204, 205, 213, 245.
El rojo en los azules se desprende; 260.
El teléfono está descompuesto; 151.
El tiempo es oro y el tiempo, sólo el tiempo es lo único cierto; 155, 156, 157.
El verde cae en la trampa de los grises; 167, 169.
En lo que cabe, estoy ya ni más joven ni más viejo; 123, 141, 143, 149.
En los ríos nunca hay perlas. Sólo en el mar; 216.
En otro tiempo yo fui novio oficial; 198.
En palabras de amor se va la hermosa vida junto a la espina y a la rosa; 176.

En que lo que brille y suene, por la plata ha de ser bueno; 249, 250.
En Veracruz hay muchos tiburones que comen yanquis con frecuencia; 278.
Entre azul y buenas noches; 260.
Entre estudiantes caribes te veas; 155.
Es meterse en camisa de once varas; 59, 136, 138 – 140.
Es tan pobre, que toda su riqueza es de olvido; 70, 229.
Esa ventana es un agujero discreto o indiscreto; 172, 173.
Espera siempre algo de lo que nunca esperes; 189, 190.
Está desencantado el mundo, mas con la Luna se vuelve a encantar; 289.
Esta pelea resulta como cuando la nieve quiere enfriar la lava; 207, 208.
Estas tierras son del Sol y en ellas anda sólo el Sol sus soledades como si fueran su casa; 208.
Esto que pudo ser y es casi nada; 141, 143.
Estos ojos no son tal: ¡que a un poco de tierra húmeda lo quieran llamar cristal!; 174.
Estoy como una fiesta a la que aún no llega el festejado; 208.
Estoy en Siria. Lo sé por los ojos que veo puestos a la brisa; 278.
Estoy, solamente, estoy, nada más; 215.
Eternamente he de amar a la vida a pesar de la muerte que me aguarda; 269.
Fuera de las palabras de Cristo todo es el vacío, el abismo y la soledad; 285.
Gloriosa palma la que de los males del huracán se libre; 282.
Hará saltar agua de la roca; 284.
Hay azules que se caen de morados; 60, 259.
Hay en las rocas bajas algo de oscuro y malo que ahuyenta los recuerdos y la melancolía; 289.
Hay más laguna que luna en la noche que es tan clara; 262.
Hay pájaros que huyen de las flores por no quedarse como ellas; 258.
Hay personas que cierran los ojos cuando creen que están diciendo la verdad porque les ciega su prestancia; 262.
Hoy se venden recuerdos y se compran olvidos; 135.
Ignorar siempre de lo que sabe es el destino humano; 262.
La ambición sin medida va a parar a la guerra; 250.
La ambición y la tristeza viven juntas, duermen juntas; 249, 250.
La cordillera sube hasta las nieves; 169.
La envidia y el rencor construyen las tinieblas y la soledad; 251.

La inevitablemente blanca sabe su perfección; 223.
La mano y el lápiz van sobre el papel; 286.
La nada es cosa seria; 132, 133, 136.
La que se sabe tornasol afina las ruedas luminosas de su cuello; 223.
La risa es buena como la fruta robada; 236.
La sal huele a azúcar en manos mojadas; 218, 219.
La tierra vive a merced del agua que suba o baje; 262.
La vida de esa vida nos mantiene jóvenes; 154.
La voz a nado sube a su deseo; 218.
La voz de callar nos dé fuerza para oír el llamado oportuno; 209.
Las cortinas suaves se inflan fácilmente con la brisa; 237.
Lo cortés no quita lo valiente; 196 – 198, 244.
Lo que hay que ver es todo; 189.
Lo que me importa el mundo desde la sombra eléctrica del aeroplano; 222.
Lo que muere y lo que vive; 268.
Lo que pasa pasará sin pasar; 285, 286.
Lo que pido es porque creo que me pertenece; 200, 245.
Lo que se dice con los ojos la noche solamente lo descifra; 226.
Los arroyos saltaban para llegar más pronto; hasta las mismas piedras querían caminar; 216.
Los indios hablan de noche como quien come una yuca; los españoles de día como quien habla y escucha; 249.
Los pueblos azules de Siria donde no hay más que miradas y sonrisas; 278.
Los toros intrépidos y las vacas pintadas soplan corneta o cornetín; 235, 236.
Los verdaderos ángeles no tienen alas; 174.
Más agua que tierra. Aguaje para prolongar la sed; 262.
Me habló del desierto como si él hubiera colaborado en hacerlo; 158, 167.
Mi pueblo que, aun cuando es pequeño, ha sufrido mayores desengaños; 196, 197, 199, 245.
Mientras tengas rencores amargura serás; 287.
Mírate tú primero antes que el día te robe el tiempo de la luz que tienes; 207.
Moneda 12: se regalan noches de luna con equipo completo; 135.
Mucho sé de nada, algo sé de todo. El amor acude a la cita solo; 260.
Nada es tan profundo como la muerte! Nada es tan divino como la muerte!; 250.
Nadie conoce más allá de su frente; 289.
Ninguna riqueza es tan grande: ser alegre es amar a Cristo; 287.

Ninguna soledad como la mía. Lo tuve todo y no me queda nada; 176.
Ninguna soledad que a tanta iguale; 284.
No sé qué tiene el idioma cuando los héroes hablan; 210.
No te lucen las Rosas, ya no estás para eso; 265, 266.
No te quedará ni la camisa; 155.
Nunca sabe uno, en realidad, por qué suceden las cosas; 136, 137.
Octubre es silencioso, Abril es bullanguero; 241.
Ojos para mirar lo no mirado; oídos para oír lo nunca oído; 154.
Palmeras y tamarindos: aquí los traje y aquí los tengo; 176.
Para cada cosa y para cada quien existe un nombre; 150.
Para dolores el río. Para el río los dolores; 154.
Para saber sonreír, primero hay que saber llorar; 196.
Para tener amores hay que vivir en paz; 287.
Partir de cero; 132, 135.
Pasan por la acera lo mismo el cura, que la vaca y que la luz postrera; 257.
Perdonar es matar a la muerte y es nacer de una flor y de un canto; 269.
Pero ahora déjame con mi tragedia ridícula de ahorcado a medias; 162.
Pero han entrado tantos y nunca ven el fin...; 158, 163, 164.
Pie que sangra en el pasado da en canción; 254.
Piensa a caballo y no duerme y lo que sueña amontona; 249, 251.
Por cada estrella que cintila en el monte se zambulle en el golfo un largo tumbo; 225.
Por causa de esa herida nadie muere; 158, 161.
Por descender de todo lo pequeño te pido en grande lo que no conquistó; 199.
Porque como el maíz y como el árbol se siembra y sonrío y sombrea, también la palabra; 289.
Porque esto de vivir junto a la Muerte, aunque nos la comamos con azúcar, sabe a tiempo perdido, a azul silvestre; 267.
Porque la flor más alta dance y ría el viento entre los árboles se mueve; 196.
Porque la sed y el hambre habita siempre nuestras bocas; 250.
Porque lo azul de la mar es la distancia del cielo; 260.
Porque para cada cosa y para cada quien existe un nombre; 150, 152.
Puestas para los últimos que serán los primeros; 282.
Que aún hay rosas que hallar en el jardín; 164.
Que en tu casa saben que el rojo se hace de amarillo; 224, 226.

Que entre pluma y espuma certeza no se sabe; 216.
Que la muerte ya no me encontrará; 271.
Que la noche está siempre junto al día; 123, 150, 152.
Que los crepúsculos duran más que las auroras; 201, 202.
Que los viajes ilustran; 148, 149, 152.
Que no haya “discursos” perfectos sino actos perfectos; 187.
Que no se cierre la herida que por su boca se sabe la llegada y la partida; 262.
Que ve nacer la aurora antes que el agua mar; 251.
Quédate con nosotros Niño Jesús mientras al pecho de mi madre vuelve a la salud; 222.
Quien destronó a la Gloria para suplirla puede juntar todos los siglos para exprimir el Bien; 235.
Quien ha visto a Tabasco desde Palenque ha dejado una raya del agua; 280.
Quien no quiera creer no crea; 249, 254.
Quien pretenda poner en tu boca la avidez de una sola opinión bien recuerde que el cieno le toca no pie y mano, también corazón; 207.
Quien quiera estar más cerca de sí mismo, viva en ciudad pequeña; 194, 196, 197, 245.
Quien tenga corazón no lo tenga escondido; 289.
Quienes me ven no saben lo que el olor esconde ni el robo de tristeza que tengo que ocultar; 238, 239.
Quiero verte en la sombra para que me ilumines; 59, 171, 284.
Rebozo de los hombres, tentación de las mujeres; 158, 159.
Sabe lo que es Poema. Y de la Poesía ¿nunca sabrá? ¿Ya sabe y no sabe qué sabe?; 262.
Saber que uno no sabe es comenzar a saber; 261.
Se ven hilos de luz caminando en las hojas tan gratuitamente que les cuesta trabajo caminar; 154.
Se venden colores para todos los amores; 135.
Si al tocar la puerta veo que nadie sale, camino un poco más y pido la limosna que me corresponde; 200, 245.
Si es de un jalón que venga el mar; 136.
Si es más el ruido que las nueces; 6, 184, 186.
Si estoy soñando nadie me despierte. Un ansia de vivir en plena muerte; 269.
Si la muerte soy yo, sin ella vivo ¿por qué hablar de la muerte a cada paso?; 269.
Si le duele tome aspirina; 128, 134.
Si me dices con quién andas yo te diré con quién voy; 275.
Si moriremos sólo Dios lo sabe; 272.
Si nosotros también damos la muerte; 269.

Si tú me quisieras con una mirada mi vida tuvieras; 194.
Si yo tengo a mi madre, qué me importa que el mundo sea peor de lo que es; 222.
Sin el rocío las rosas no sonrieran. La tierra no podría fecundarse sin el río; 216.
Sobre el labio de orilla bulliciosa ha de caer un día la voz de una palabra portentosa; 200.
Sólo Cristo es la paz porque Él es sólo amor; 135.
Surge la muerte llena de vida; 187, 267.
Tacto para tocar lo no tocado; olfato para oler lo nunca olido; 154.
Tan bajas están las nubes que es la oportunidad de conocer a los ángeles; 173.
Tengo veintitrés años y creo que el Mundo tiene la misma edad que yo; 174.
Tiempo soy, tiempo último y primero, el tiempo que no muere y que no mata, templado de cenit y lucero; 269.
Todavía no te he visto, pero jamás podré olvidarte; 154.
Todo el cielo es el sol; 189.
Toque Ud. la puerta con la mano y échela abajo si nadie contesta; 134.
Tráeme en el ojo una estrella pero líbrala de las puestas de sol; 242.
Tuvo la lengua plateada y era su caballo nuevo; 249, 252.
Un cantar me despliega una sonrisa y me hunde en un suspiro; 257.
Un suspiro en la tarde siempre aclara ese otro atardecer que nos separa; 154.
Una gota de agua salvó la última espiga del sembrado; 230.

Uno dice la palabra poesía y no sabe lo que dice; 210.
Unos ojos me sonríen sobre un cuerpo prohibido; 164.
Viajábamos en tercera porque no había cuarta; 158, 165, 166.
Vivir con pocas palabras; pero en cada palabra tener una tempestad; 154.
Y a mí qué, que me lleve. Que si conmigo se atreve ya veremos quién soy yo; 270.
Y con el alma en un hilo; 266, 272, 273.
Y de pan y agua sólo vive; 274.
Y el brillo de la angustia sobre el alma ha de tornarse un día en mirada divina; 289.
Y el mar sacaba la espuma de donde no la había; 215, 216.
Y el riachuelo que corre como un caballo arrastra las gallinas en Febrero y Mayo; 257.
Y hacemos en otoño primavera; 198, 244.
Y quien amó en silencio la juventud eterna hoy bebe a flor del agua la inmensa luz fraterna; 234.
Y vista Santa Lucía, ya no hay nada que ver ni de noche ni de día,... y se lo dice Carlos Pellicer; 204.
Ya no importa el color, sino lo claro; 158, 167 – 169.
Yo describía en dísticos vulgares ciertas cosas muy poco singulares; 296.
Yo sólo sé que no sé nada; 260, 261.
Yo soy un hombre pequeño, nacido como pocos, para disfrutar de las cosas grandes; 199.
Yo ya no estoy para decir “te quiero” y mucho menos que alguien me lo diga; 265.

Paremia y voces orales

!Adentro ratones que todo lo blanco es harina!; 189.
!Ah qué rechinar de puertas, hasta parece carpintería!; 94.
"¡Ay cielos con qué dolor!" Dijo una garza morena. Hay muertos que no hacen ruido y son mayores sus penas; 104, 106, 108, 111.
¡Agua se me hace la boca de verlas tan coloradas!; 94.
¡Atáscate ora que hay lodo!; 94.
¡Ay pero qué borracho vengo!; 136.
¡Ay qué buena está mi ahijada! ¿Para qué la habré bautizado?; 94.
¡Ay qué pena más grande!; 136.
¡Ay qué pesado!; 136.
¡Ay san Judas Tadeo no sé qué tienen mis ojos que puros pendejos ve!; 210.
¡Ay, de mí, llorona!; 112.

¡Cuánto me gusta lo negro aunque me espante el difunto!; 94.
¡Échate ese trompo a la uña mientras yo te bailo el otro!; 94.
¡Nomás no me echen tanto frijol porque me da trabajo rejuntarlos!; 94.
¡Qué bonito es lo bonito, lástima que sea pecado!; 94.
¡Qué bonito es no hacer nada y después de no hacer nada descansar!; 160.
¡Qué importa que el bronce gima al son de la campanada si una lengua desatada hasta las piedras lastima!; 104, 105, 108.
¡Qué rara es la vida!; 274.
¡Que venga la pelona al cabo ni me ha de aguantar, está re huesuda!; 270.
¿A quién le dan pan que llore?; 94.
¿A quién se le ocurre pedir caridad de lo que por derecho es suyo?; 200.

¿Con qué ojos divina tuerta?; 203.
¿Es un vaso medio lleno o medio vacío?; 172.
¿Para qué le buscas ruido al chicharrón?; 170.
¿Para qué le buscas tres pies al gato sabiendo que tiene cuatro?; 170.
¿Para qué tanto brinco estando el suelo tan parejo?; 170.
¿Qué estará pasando en el cielo que hasta los ángeles se están saliendo?; 174.
“¡Ay, ay, ay!” dijo una fea “¿Por qué a mí no me querrán?”; 106, 108.
“Arando”, dijo el mosco sobre el buey; 93.
A buen entendedor pocas palabras; 226.
A buena confesión mala penitencia; 228.
A cualquier taco le llaman cena; 174.
A donde fueres, haz lo que vieres (Al lugar que fueres haz lo que vieres); 115, 194.
A falta de pan, tortillas; 108.
A mocedad sin vicio y de buena pasada, larga vejez y descansada; 234.
A nadie le amarga un dulce aunque tenga otro en la boca; 95 – 97, 99, 108.
A quien tiene abejas nunca le falta un buen postre en la mesa; 228.
A todo hay que llamarlo por su nombre; 150.
Abrazos y besos no hacen chiquillos pero son un buen principio; 106.
Abrazos y besos no hacen chiquillos, pero allanan el camino; 106.
Abril lluvioso hace a mayo hermoso; 241.
Abril trae flores y mayo se lleva los honores; 241.
Acabándose el dinero se termina la amistad; 106, 108, 111.
Aceituna: una oro, dos plata, la tercera mata; 166.
Agarren a sus gallinas que mi gallo anda suelto; 116.
Ahogarse en un vaso de agua; 162.
Al nopal nada más lo visitan cuando tiene tunas; 241.
Al pan, pan y al vino, vino; 150.
Al perro más flaco hasta las pulgas lo abandonan; 283.
Algo es algo; 107.
Allá tú si me crees o no; 254.
Amigo verdadero no va contra tu honra ni contra tu dinero; 174.
Amor y odio son como el fuego que no se apaga; 232.
Antes de decir otro cojo es mírate tú los pies; 206.
Antes de intentar cambiar el mundo da tres vueltas por tu propia casa; 206.
Apenas cierra Dios una puerta, y ya tiene una ventana abierta; 201.
Apenas oyen tronar y ya quieren calabacitas; 93.
Aprendiz de todo, maestro de nada; 261.

Aquí el más tonto hace relojes; 236.
Aquí hasta el más chimuelo masca tuercas; 93.
Aquí también hace aire y uno que otro ventarrón; 196.
Aún no ensillamos y ya cabalgamos; 252.
Aunque salga de manos asquerosas el dinero siempre huele a rosas; 250.
Aunque seas sabio y viejo, no desdeñes un consejo; 108.
Bailar con la más fea; 93.
Batea chueco y corre para tercera; 166.
Besos y arrumacos no hacen chiquillos pero allanan el camino; 95, 97, 106, 107.
Bien sabe la chica en dónde le pica; 223.
Bienaventurados los borrachos porque ellos verán a Dios dos veces; 282.
Bienaventurados los vikingos que sus cuernos son postizos; 282.
Brincos dieras y cómo te pusieras; 93.
Bueno es raspar pero no acabarse los magueyes; 93.
Buscas trabajo rogando a Dios no encontrarlo; 93.
Cada cual en su madriguera sabe más que el que viene de fuera; 224.
Cada cual sabe de la pata que cojea; 224.
Cada loco con su tema y cada lobo por su senda; 257.
Cada uno en su casa es rey; 209.
Camarón que se duerme se lo lleva la corriente; 257.
Cantando victoria; 89.
Cero a la izquierda; 123, 144 – 146, 148.
Chica centella gran fuego engendra; 231.
Chispa pequeña enciende un gran monte de leña; 231.
Chivo brincado, chivo pagado; 92.
Como el meteorito: de cerro pero delicado; 93.
Como el niño Dios no se dan en todos lados unos nacen con estrella y otros estrellados; 110.
Como la mamá del muerto: chille y chille para no dar café; 93.
Como la noche al día, sigue el pesar a la alegría; 150.
Como perro de carnicería; 80.
Como perro sin dueño; 283.
Como tú he visto muchos; 162.
Con dinero, aunque borrico, ¡qué buena persona el chico!; 250.
Con los pelos de la burra en la mano; 177.
Con paciencia y una varita hasta las de arriba se alcanzan; 116.
Con palabras solas nadie pone olla; 177.
Con poco viento cae en el suelo torre sin cimientito; 237.
Con qué poco pinole te da tos; 162, 175.

Cortar una flor de tu jardín; 164.
Cristo es amor; 135.
Cuando abril se marcha lloviendo mayo viene riendo; 241.
Cuando alguien se hace el loco ni quien lo saque de ahí; 257.
Cuando el tecolote canta el indio muere; 103.
Cuando esté tendido que se oiga la banda, música norteña y mariachis también; que traigan cartones llenos de cerveza y échennme la tierra que me vio nacer; 159.
Cuando la miseria llegue a tu casa, ofrécele asiento; 220.
Cuando los labios callan los ojos hablan; 226.
Cuando seas yunque, aguanta; cuando mazo, golpea; 116.
Cuando te toca te toca; 272.
Cuando tengas miedo que no se vean tus pantalones; 211.
Cuando una puerta se cierra otra se abre; 200.
Cuando yo tenía dinero me llamaban don Tomás, ahora que no lo tengo me dicen Tomás, nomás; 104, 106, 108, 111.
Cuanto más pequeño es el bosque, más grande parece la liebre; 174.
Cuanto más se duerme más se quiere; 132.
Cuanto más tienes más quieres; 132.
Cuerpo de tentación, cara de arrepentimiento; 164.
Cuídate de los vivos que los muertos nomás espantan; 115, 216.
Cuídate del perro que no ladre porque del que ladre todo lo sabrás; 216.
Cuídenme de mis amigos que de mis enemigos me cuidó yo; 216.
Dame consejos sanos y dinero para ejecutarlos; 242.
Dar el consejo y el remedio: favor completo; 242.
De amores el primero, de lunas las de enero; 174.
De buena madre buen hijo y de buena pipa buen vino; 205.
Dé la leche la vaca, aunque respingue; 105, 108, 111.
De la noche a la mañana pierde la oveja su lana; 150.
De la noche a la mañana; 150, 201, 212, 245.
De lo bueno poco; 194.
De los dos no se hace uno; 216.
De que Dios dice a fregar, del cielo caen escobetas; 93.
De que los hay los hay, el problema es dar con ellos; 93.
De retozos salen los mocosos; 106.
Del odio al amor hay solo un paso; 240.
Del plato a la boca se cae la sopa; 151.

Desde lejos se conoce al pájaro que es calandria; 93.
Desde que se inventaron los pretextos se acabaron los pendejos; 93.
Desflorar el jardín; 164.
Después de cada misterio hay que echar un cuetito; 93.
Después de probar lo bueno ya lo regular empacha; 117.
Detrás de la pelota viene el niño; 106.
Dime con quién andas y si está bueno me lo mandas; 275.
Dime con quién andas y te diré quién eres; 274.
Dios hizo el besar y el Diablo lo demás; 106.
Dios sabe por qué hace las cosas; 137.
Divide y vencerás; 113.
Donde hubo fuego cenizas quedan; 232.
Donde las dan también las toman; 93.
Donde quiera lavo y plancho, y en cualquier mecate tiendo; 104.
Dormí en la sala porque el perro ya se había acomodado; 166.
El agua me oxida y si algún día me aniquila yo quiero que me entierren en la tierra del tequila; 159.
El amor llega solo; 261.
El amor primero es el único verdadero; 174.
El amor que ha sido brasa de repente vuelve a arder; 232.
El amor y el odio son las dos caras de la misma moneda; 240.
El beso lo inventó Dios y el Diablo lo que viene en pos; 106.
El buen hijo a su casa vuelve; 205.
El buen saber es callar hasta ser tiempo de hablar; 210.
El comal le dijo a la olla; 122, 216.
El hijo de tu hija tu nieto será, el hijo de tu hijo ¿será o no será?; 103.
El hombre es fuego, la mujer estopa; viene el Diablo y les sopla; 106, 232.
El juego, la mujer y el vino sacan al hombre de tino; 164.
El niño llorón y la china que lo pellizca; 238.
El oro hace poderoso pero no dichoso; 277.
El pez por la boca muere; 187, 188.
El que a buen árbol se arrima buena sombra le cobija; 228.
El que algo quiere algo le cuesta; 219.
El que aprende a usar un martillo todos los problemas le parecen clavos; 174.
El que da el camino es porque ya lo andó; 116.
El que está en pie que no se caiga; 90.
El que la pide la canta y el que se ríe se lleva; 80.
El que mucho se despide pocas ganas tiene de irse; 80.

El que no ha usado huaraches hasta las correas le sacan sangre; 103.
El que no ha visto, que vea; y el que ya vio, que compare; 217.
El que quiera azul celeste que le cueste; 194.
El que quiere besar busca la boca; 219.
El que quiere la col quiere las hojas de alrededor; 132.
El que sabe las tañe; 217.
El que sabe sabe; 217.
El que se fue a La Villa perdió su silla; 143.
El que se fue a Sevilla perdió su silla; 143.
El que tiene hambre al fogón le atiza; 219.
El rebozo: tentación de los hombres, confidente de las mujeres; 159.
El silencio es más dicente que una palabra imprudente; 226.
El tiempo perdido los ángeles lloran; 198.
El tío presume al sobrino como si él lo hubiera parido; 167.
En caliente ni se siente; 139.
En el cochino todo es negocio y en el negocio todo es cochino; 117.
En el modo de agarrar el taco se conoce al que es tragón; 263.
En el modo de barrer se conoce si es limpia una mujer; 263.
En este mundo nada es verdad y nada es mentira, todo depende del cristal con que se mira; 172.
En manos de los pendejos ni la pólvora prende; 218.
En mi casa y en mis anchuras y tres pedos para el señor cura; 209.
Entre abogados te veas; 155.
Entre amigos te veas; 155.
Entre libros te veas; 155.
Es bonito el encaje pero no tan ancho; 116.
Es como ponerse con Sansón a las patadas; 207.
Es como querer tapar el sol con un dedo; 207.
Es de lumbre y todavía le echas fuego; 238.
Es más el ruido que las nueces; 87 – 89.
Es más ruido que nueces; 89.
Es robado pero sin violencia; 122.
Es tan pobre que sólo tiene dinero; 230.
Eso fue como el teléfono descompuesto; 151.
Espera siempre algo de lo que no esperes; 190.
Estar como la corcholata: en el suelo o pegada a la botella; 80.
Estás como los del teléfono descompuesto; 151.
Guardas bien y no sabes para quién; 215.
Hablas de cenar como si ya hubiéramos comido; 167.
Hacer de tripas corazón; 198.
Hasta con los ojos cerrados; 284.
Hasta el más capón se los hecha al hombro; 236.
Hasta el más chimuelo masca tuercas; 236.

Hasta el santo desconfía cuando la limosna es muy grande; 94.
Hasta entre perros hay razas; 105, 108, 110.
Hasta para pedir limosna hace falta capital; 94.
Hay casas que ni jumean y por dentro están que arden; 106, 108.
Hay gente que es bien mula y se cree caballito de hacienda; 92.
Hay más días que longanizas; 262.
Hay más santos que nichos; 263.
Hay más tiempo que vida; 262.
Hay que comer del ala para luego comer de la pechuga; 92.
Hay que dejar a los muertos en paz y a los vivos con sus ilusiones; 92.
Hay que estar cerca del que paga y lejos del que manda; 92.
Hay que estirar los pies nomás hasta donde llegue la cobija; 91.
Hay quien mucho cacarea y no ha puesto nunca un huevo; 91.
Hay quien prende lumbre y luego no la sabe apagar; 92.
Hay tiempos de pedir limosna y otros de pedir caridad; 92.
Hay tiempos de tronar cuetes y otros de juntar varitas; 121.
Hay veces que nada el pato y otras que ni agua toma; 117.
Hay veces que por un peso no se acompleta un tostón; 231.
Hay veces que un ocotito es culpa de que no haya lumbre; 92.
Hay veces que un ocotito provoca una quemazón; 231.
Hermana saltada, hermana quedada; 92.
Hijo eres, padre serás; cual hicieres, tal habrás; 228.
Jugando jugando nace un chiquillo llorando; 106.
La ausencia es al amor lo que al fuego el aire: que apaga al pequeño y aviva al grande; 232.
La calaca me pela los dientes!; 270.
La cama, el fuego y el amor, nunca te dirán vete a tu labor; 232.
La cosa de vivir es cosa rara; 266, 274.
La diferencia entre Dios y los médicos es que Dios no se siente médico; 79.
La fama propia depende de la ajena; 263.
La fruta madura se cae sola; 260.
La jaula aunque sea de oro no deja de ser prisión; 277.
La lengua de un mal amigo corta más que un chuchillo; 105, 108, 111.
La muerte es la más violenta forma de la vida; 268.

La muerte lo mismo come cordero como carnero; 258.
La muerte se lleva igual al párvulo que al viejo; 258.
La mujer y la ensalada, sin aderezo no son nada; 108.
La palabra es plata y el silencio es oro; 210.
La primera con agua, la segunda sin agua y la tercera como agua; 166.
La que de amarillo se viste a su hermosura se atiende; 223.
La que quiere ser buena no se lo quita la vihuela; 92.
La que se sabe acomodar a cualquiera le da la entrada; 223.
La sed por el oro socava el decoro; 250.
La tierra es de quien la trabaja; 79.
La vida es cosa rara; 274.
Las cosas caen por su propio peso; 260.
Las cosas pasan por algo; 137.
Las cosas raras son las más caras; 92.
Las mañanitas de abril son muy dulces de dormir y las de mayo no tienen fin ni cabo; 241.
Le gusta más lo ajeno que lo propio; 237.
Lo ajeno más que lo propio parece bueno; 236.
Lo mismo hay de aquí pa'llá que de allá pa'cá; 121.
Lo prometido es deuda si el que promete se acuerda; 92.
Lo que de noche se hace de día se ve; 92.
Lo que es parejo no es chipotudo; 116, 117.
Lo que está por pasar pasará; 285.
Lo que me incomoda no me agrada y lo que no me parece bien tampoco me gusta; 251.
Lo que natura non da Salamanca non presta; 79, 215.
Lo robado no luce pero alimenta; 236.
Lo robado no luce pero mantiene; 116.
Los amigos van y vienen, los enemigos se acumulan; 252.
Los árboles del monte tienen su separación, unos nacen para santos y otros para carbón; 104, 105, 108 – 110.
Los borrachos y los niños siempre dicen la verdad; 123.
Los necios hacen la fiesta y los listos la celebran; 253.
Los padres a brazadas y los hijos a pulgadas; 253.
Madre que consiente engorda una serpiente; 92.
Más claro ni el agua; 93.
Más cornadas da el hambre; 108.
Más feliz y sin prisa vive quien no tiene ni camisa; 156.
Más padeció Cristo por nosotros; 108.
Más pronto cae un hablador que un cojo; 260.
Más se perdió en el Diluvio y no era nuestro; 108.
Más vale algo que nada; 108.
Más vale paso que dure y no trote que canse; 194.
Más vale Tianguistengo que Tianguistuve; 93.
Me clavó el puñal pero se lo ensangrenté; 107.
Me he de comer esa tuna; 104.
Me pagan el mínimo porque no se puede menos; 166.
Menos bla bla y más glu glu; 187.
Menos plática y más acción; 187.
México lindo y querido si muero lejos de ti que digan que estoy dormido y que me traigan aquí; 159.
Mientras hay higos en la huerta hay amigos en la puerta; 287.
Mientras haya municiones no se entregan posiciones; 287.
Mientras haya vida hay esperanza; 287.
Mientras más botones más ojales; 93.
Mucha espuma y poco chocolate; 186.
Mucha paja y poco grano; 186.
Mucho hablar, mucho reír: locura van a sentir; 93.
Mucho peine y poco pelo; 186.
Muerto el ahijado se termina el compadrazgo; 241.
Músico pagado toca mal son; 79.
Muy redondo para huevo; 104.
Nada tan caro como el capricho; 93.
Nadie sabe cómo está el fondo de la olla sólo el cucharón; 224.
Ni lava ni presta la batea; 251.
Ni más joven ni más viejo; 142.
Ni más ni menos; 142.
Ni más rico ni más pobre; 142.
Ni modo de irlas a ver cuando las andan cuidando; 93.
Ni muy muy, ni tan tan; 142.
Ni picha, ni cache, ni deja batear; 251.
Ni tanto que queme al santo ni poco que no lo alumbre; 114.
No chilles, nomás acuérdate; 254.
No confunda la amistad con el negocio; 79.
No dejes camino por vereda; 90.
No dejes lo bueno por lo hermoso ni lo cierto por dudoso; 90.
No era nada lo del ojo y lo llevaba en la mano; 203.
No eres más bruto porque no eres más grande; 166.
No es para tanto; 175.
No hay loco que trague lumbre por más perdido que esté; 117.
No hay mal que no tenga su peor; 107.

No hay que pandearse aunque llueva de ladito; 92.
No hay quien quiera la justicia para su casa; 92.
No le busques ruido al chicharrón; 114, 115.
No le verás ni el polvo; 177.
No llegarle ni a la suela de los zapatos; 147.
No lloro pero me acuerdo; 249, 254.
No me entierren en sagrado; 159.
No me lo pagó pero qué caro se lo di; 95 – 97, 100, 107.
No me quites el sol que es lo único que no puedes darme; 128, 129, 132.
No porque me veas de huaraches creas que no sepo caminar; 197.
No porque me veas mala torcida vayas a juzgar que soy mala reata; 197.
No prendas el boyler si no te vas a meter a bañar; 114.
No rebuznan nomás porque no saben la tonada; 166.
No sabes lo que dices; 210.
No se puede sacar agua a las piedras; 215, 216.
No te fijas en las que no vinieron sino en las que están llegando; 114.
No te fijas en las que se van sino en las que están llegando; 212.
No te hagas amiguero cuando estás en posibilidad porque acabándose el dinero se termina la amistad; 111.
No te metas a la danza si no sabes tocar sonaja; 215.
No te metas donde salir no puedas; 215.
No todo lo que brilla es oro; 277.
Nomás de verte ya me cansé; 160.
Nomás el que carga el cajón sabe lo que pesa el muerto; 93.
Nomás oigo relinchar y me acuerdo de mis caballos; 254.
Nomás sabes andar y ya quieres correr; 252.
Nunca tomes lo que no es tuyo, pero si te dan agarra; 116.
O jugamos parejo o me llevo mi baraja; 94.
O me entierran pronto o les apesto el pueblo; 94.
Ojo por ojo, diente por diente; 288.
Pa'l santo que es y los milagros que hace, con cualquier veladora; 94.
Para cada quien su cada cual; 150.
Para curar el catarro no hay como el jarro; 287.
Para hacer el bien no hay que pedir permiso; 287.
Para hacer un lindo bizcocho hay que romper muchos huevos; 287.
Para que la cuña apriete tiene que ser del mismo palo; 113.
Para todos hay como no arrebatan; 94.
Pasando del tostón lo que venga es ganancia; 93.
Pedirle peras al olmo; 215.
Pelado que encumbra no deja de ser pelado; 92.
Peor es chile y agua lejos; 95, 97.
Peor es lo roto que lo descosido; 107.
Peor es no hacer nada; 107, 121.
Perder hasta la camisa; 155.
Perro, perico y poblano no lo agarres con la mano mejor con un palito porque es animal maldito; 278.
Piensa mal y acertarás; 113.
Pisarle las flores a tu jardín; 164.
Poderoso caballero es don dinero; 277.
Por cada indio que se va llegan otros más; 225.
Por cada tonto que se muere nacen otros dos; 225.
Por el humo se sabe dónde está el fuego; 263.
Por el tufo se sabe del que duerme; 94.
Por la mujer y el vino yerra el hombre su camino; 164.
Por muy oscura que esté la noche siempre ha de amanecer; 150.
Por una te entra y por la otra te sale; 94.
Predicar en el desierto; 93.
Pueblo chico: infierno grande; 117.
Qué bonita piedrecita; 104.
Qué le hace los tronidos; 111.
Que te compre quien no te conozca; 219.
Quedarse sin camisa; 156.
Querer es poder; 194.
Quien bien está no se mude que aunque sude bien le irá; 90.
Quien bien se siede non se lieve; 90.
Quien buen norte tiene seguro va y seguro viene; 228.
Quien da el consejo da el tostón; 242.
Quien ha probado un buen pez quiere comerlo otra vez; 280.
Quien halla a tiempo la sisa, no se queda sin camisa; 156.
Quien quiera comerse la nuez que empiece a romper la cáscara; 194.
Quien quiera vivir en paz que se prepare a pelear; 194.
Quien quiera vivir sano, coma poco y cene temprano; 194.
Quien tenga buen asiento, no haga movimiento; 90.
Quien tiene din tiene el don; 106, 108, 111.
Quien tiene techo de cristal no avienta piedras al de su vecino; 206.
Quisieras que esas pulgas brincaran en tu petate; 93.
Recaudo hace cocina y no Catalina; 92.
Regalado pero aprovechado; 92.
Rey en mi casa soy y a donde no me llaman no voy; 209.
Rigo es amor; 135.

Se quedó con el perico pero le cagó la estaca; 107.
Ser como el chile verde: picante pero sabroso; 80.
Ser un cero a la izquierda; 145.
Servicio de tercera; 166.
Si alguien te dice burro no le hagas caso, pero si son más de dos entonces ve comprando los aparejos; 94.
Si ha de ser que truene de una vez; 285.
Si ladran los perros, Sancho, es señal de que vamos andando; 80.
Si lo bueno es breve entonces dos veces bueno; 194.
Si lo de afuera se ve lo de adentro se adivina; 211.
Si lo tuyo es el rocanrol, pues dale duro y que te bendiga Dios; 80.
Si me han de matar mañana que me maten de una vez; 285.
Si no lo quiere Pedro ni Juan; 103.
Si no me crees, pues no me creas; 254.
Si no puedes con el enemigo únete a él; 258.
Si no quieres ruidos no crías puercos; 113.
Si no te las dan es porque no las sabes pedir; 94.
Si no traes sonaja no te metas a la danza; 114.
Si quieres llenar tu plato échale un ojo a la olla; 113.
Si tuviera parque no estaría usted aquí; 79.
Solamente se odia lo querido; 240.
Solo como perro; 283.
Sólo Dios sabe cuándo nos toca; 272.
Tabaco, vino y mujer echan al hombre a perder; 164.

También de no hacer nada se cansa uno; 160.
Te haces un castillo y lo tiras de un patín; 93.
Teléfono descompuesto; 151, 154.
Tiempo pasado con pena recordado; 254.
Tiempo pasado traído a la memoria da más pena que gloria; 254.
Tiempos pasados siempre fueron mejores; 198.
Todavía ni pintas y ya te quieres manchar; 93.
Todavía no tienes la vaca y ya andas repartiendo la leche; 252.
Todo cabe en un jarrito sabiéndolo acomodar; 259.
Todo lo ajeno sabe más bueno; 93.
Todo se lo debo a mi manager y a la Virgencita de Guadalupe; 79.
Un trabajo bien hecho nunca será caro; 260.
Una boca para hablar una vez, dos orejas para oír dos veces; 210.
Una golondrina no hace verano; 161.
Una no es ninguna; 161.
Una sola abeja no hace colmena; 161.
Unos nacen con estrella y otros estrellados; 105, 108 – 110.
Unos nacen para santos y otros para ser carbón; 105, 109.
Usted nunca diga que no aunque se llene de hijos; 93.
Vale más el collar que la perra; 93.
Ya no estoy para esos trotes; 265.
Ya no importa lo duro sino lo tupido; 168.
Ya no soy ni la mitad de lo que era; 177, 265.
Ya no ven lo duro sino lo tupido; 168.

Paremia culta

Bienaventurados los de limpio corazón porque ellos verán a Dios; 282.
Bienaventurados los que lloran porque ellos recibirán consolación; 282.
Bienaventurados los que tienen hambre y sed de justicia porque ellos serán saciados; 282.
El más sabio entre vosotros es aquel que reconoce como Sócrates que su sabiduría no es nada; 260.
El vecino ático, vecino incansable; 85.
Juventud, divino tesoro, ¡ya te vas para no volver!; 233, 243.

Lo que no quieres que se haga a ti, no lo hagas a los demás; 77.
Mens sana in corpore sano; 131.
Pues además de la indolencia que entonces les achacan, cosechan envidia hostil de los ciudadanos; nunca debe, aquél que por naturaleza es un hombre sensato, instruir a sus hijos excesivamente en la sabiduría; 85.
Siempre es más valioso tener el respeto que la admiración de las personas; 77.

Fórmulas de la Paremia

¿Para qué?; 171.
Adverbio + adjetivo; 93.
Art. + sust. + verbo [frase adverbial]; 253.
Como; 80, 93, 203.
De toda [...] ninguna como [...]; 250.
Desde; 93.

El que; 80.
Entre [...] te veas; 155.
Es como [...]; 207, 208.
Estar como; 80.
Hablar como; 167.
Hasta; 93.

Hay algunos; 92.
Hay los que; 92.
Hay muchos; 92.
Hay que; 91.
Hay quien; 91.
Hay quienes; 92.
Hay veces que; 92, 117, 231.
Hay; 91.
La que [...]; 222.
La que + verbo + verbo + complemento directo;
223.
Más; 93.
No hay que; 91.

No hay quien; 92.
Nombre + adjetivo; 92.
Nombre + verbo; 92.
Nombre o adjetivo + que; 92.
*O[...]*o; 94.
Para; 94.
Por cada [...] + verbo; 225.
Por; 94.
Pronombre + adjetivo; 61.
Que; 92.
Ser como; 80.
Si; 94.

Índice de contenido

“Alfarero en buena arcilla buen suspiro ha de guardar”. Carlos Pellicer y la Paremiología

I. Introducción	1
-----------------	---

Capítulo 1: Estado actual de las investigaciones a la Obra de Carlos Pellicer

I. Introducción	7
II. Estimaciones tempranas	10
III. Pellicer y la Academia	13
IV. Homenaje a Carlos Pellicer	41
V. Estudios Pellicerianos durante la última década	50
VI. Hacia un nuevo campo de estudio: Carlos Pellicer y la literatura tradicional	55
VII. Conclusiones	71

Capítulo 2: El Refrán como género textual

I. Introducción	75
II. Los textos lapidarios	76
III. El Refrán	81
III. I Definición	82
III. II Formas determinadas del Refrán	91
III. III Forma dual del Refrán	95
III. IV Estructura del Refrán	97
III. V Ritmo y metro del Refrán	102
III. VI Funciones del Refrán	113
IV Conclusiones	118

Capítulo 3: El Refranero de Carlos Pellicer

I. Introducción	121
II. Los textos de la tradición mexicana	124
III. Las frases célebres, Los encabezados, Los dichos	125
III. I Las frases célebres	128
III. II Los encabezados	132
III. III Dichos directos estructurales	136
III. III. I Dichos directos estructurales fuera del poema	141
III. III. II Dichos directos estructurales como unidades dobles	144
III. IV Dichos directos independientes	154
III. V Dichos indirectos estructurales	158
III. VI Dichos indirectos independientes	171
III. VI. I Dichos indirectos independientes que reelaboran un periodo	175
IV. Los refranes	182
IV. I Refranes directos estructurales	184
IV. II Refranes indirectos estructurales	192
IV. III Refranes indirectos independientes	213
V. Casos específicos	245
V. I Los poemas	246
V. I. I “Romance de Fierro Malo”	247
V. I. II “Recuerdos de Iza. Un pueblecito de los Andes”	255
V. I. III “Estudio”	258
V. I. IV “A la orilla esbelta”	260
V. I. V “Cuatro cantos en mi tierra”	262
V. II Los temas	264
V. II. I Refranero de la muerte	264

V. II. I. I Refranero bolivariano	275
V. II. II Refranero de Tabasco	277
V. II. III Refranero religioso	280
V. III Carlos Pellicer creador de refranes	288
VI. Conclusiones	290

“Alfarero en buena arcilla buen suspiro ha de guardar”. Carlos Pellicer y la Paremiología

I. Conclusiones	294
-----------------	-----

Bibliohemerografía

Directa	297
Semi-directa	297
Indirecta	297
Adicional	302

Índices

Índice de Conceptos	304
Índice de Temas y tópicos	310
Índice de Nombres propios	311
Índice de Autores	312
Índice de Obras de autor	313
Índice de Títulos de Carlos Pellicer	313
Índice de Poemas de Carlos Pellicer	313
Índice de Paremia y voces de Carlos Pellicer	315
Índice de Paremia y voces orales	319
Índice de Paremia culta	325
Índice de Fórmulas de la Paremia	325
Índice de contenido	327



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE EXAMEN DE GRADO

No. 00095

Matrícula: 205180433

ALFARERO EN BUENA ARCIILLA
BUEN SUSPIRO HA DE GUARDAR.
CARLOS PELLICER Y LA
PAREMIOLOGIA

En México, D.F., se presentaron a las 10:00 horas del día 28 del mes de mayo del año 2010 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DR. EVODIO ESCALANTE BETANCOURT
DR. VICENTE FRANCISCO TORRES MEDINA
DRA. ARALIA LOPEZ GONZALEZ



JOSE LUIS GUTIERREZ ROCHA
ALUMNO

Bajo la Presidencia del primero y con carácter de Secretaria la última, se reunieron para proceder al Examen de Grado cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

MAESTRO EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: JOSE LUIS GUTIERREZ ROCHA

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

Aprobar

REVISÓ
[Signature]
LIC. JULIO CESAR DE LARA SASSI
DIRECTOR DE SISTEMAS ESCOLARES

Acto continuo, el presidente del jurado comunicó al interesado el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue leída la protesta.

DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CSH
[Signature]
DR. JOSE OCTAVIO NATERAS DOMINGUEZ

PRESIDENTE
[Signature]
DR. EVODIO ESCALANTE BETANCOURT

VOCAL
[Signature]
DR. VICENTE FRANCISCO TORRES MEDINA

SECRETARIA
[Signature]
DRA. ARALIA LOPEZ GONZALEZ