

LUIS ANTONIO VÁSQUEZ HEREDIA*

Los motivos y las formas en *Río* de José Luis Rivas

Motives and poetic forms
in *Río* of José Luis Rivas

Resumen

La vida cotidiana y el paisaje del lugar de nacimiento dejan en José Luis Rivas un cúmulo vivencias y recuerdos que se convierten años más tarde en los materiales de sus propuestas poéticas. En este ensayo se analiza cómo los motivos principales de *Río* –la madre, la infancia-adolescencia y el río– tejen redes significativas a través de variadas formas poéticas para conformar una obra con gran unidad de sentido.

Palabras clave: motivos, forma poéticas, madre, río, infancia-adolescencia

Abstract

Cotidian life and the landscape of the birth's place of José Luis Rivas leaves in his memory an accumulation of experiences and regards that later became in materials of his poetic proposals. In this essay it is analyzed how *Río's* principal motives –his mother-his childhood and the river– hatches meaningful nets trough many poetic structures to build a poetic work with a strong sense of meaning.

Keywords: motives, poetic forms, mother, river, childhood-adolescence

Fuentes Humanísticas > Año 28 > Número 54 > I Semestre > enero-junio 2017 > pp. 105-129
Fecha de recepción 30/11/15 > Fecha de aceptación 24/04/16
lavasquezh@gmail.com

* Universidad Veracruzana.

Para Martha

Una de las grandes manías de mi infancia consistía en seguir todos los caminos posibles para cumplir un mandado, hacerlos de una manera paralela al río, así lo tenía a la vista. En ocasiones la atracción era tal que entraba al río a sacar ostiones o acamayayas, y el río pasó a ser una obsesión...

J.L.R.¹

Nacido en Tuxpan, Veracruz, José Luis Rivas vivió en su pequeño pueblo hasta los diecisiete años aproximadamente. La vida cotidiana de su ciudad natal, la familia, las cuitas de los amigos, los personajes del pueblo, los juegos infantiles, el paisaje ribereño y de la costa centro-norte del Golfo de México y los inicios de la sexualidad, dejan en la memoria de Rivas un cúmulo vivencias y recuerdos que se convierten años más tarde en los materiales de sus propuestas poéticas. El poeta las reelabora a través de los cuarenta y siete poemas de *Río*, noveno poemario del tuxpeño por el que se le otorgó el Premio Ramón López Velarde por obra inédita en 1996. La primera edición de *Río* fue publicada en 1998 por el Fondo de Cultura Económica. En 2006, Rivas lo incluye con algunas variantes en la recopilación *Ante un cálido norte*. Este estudio se basa en la versión publicada en esa recopilación.² En este ensayo me propon-

go examinar cómo los motivos principales del poemario —la madre, la infancia-adolescencia y el río— tejen redes significativas a través de variadas formas poéticas para conformar una obra con gran unidad de sentido.

Río se divide en dos partes: la primera contiene los poemas I al XLIV; la segunda, los poemas XLV al XLVII. Ninguno tiene título y se numeran en romanos. Dedicado a Octavio Paz, *Río* da inicio con dos epígrafes. El primero es un fragmento largo de "El descenso" (*The descent*) de William Carlos Williams. El segundo epígrafe es un fragmento de "Ensueño" (*Song*) de Pierre Jean Jouve, poema que inicia la serie de *Las bodas* (*Les No-ces*), escrita entre 1925 y 1931. El fragmento de Williams hace referencia a la memoria y la recreación de los recuerdos, mientras que el de Jean Jouve tiene que ver con la sensualidad femenina y la sexualidad; con ambos epígrafes y el título del poemario, el poeta anuncia ya al lector los motivos de su obra.

Los motivos³

El *río*. Provoca el recuerdo en el yo poético y genera narraciones de la niñez y del

¹ R. Mendoza, *Una temporada de paraíso. En la compañía de José Luis Rivas*, p. 175.

² A la fecha José Luis Rivas ha escrito doce poemarios; en *Raz de marea* (1993) recopila los poemas y obras publicados en el periodo 1975-1992, en *Ante un cálido norte* (2006) los del periodo 1992-2002. En 2004 publica *Un navío un amor*, y en 2005, *Pájaros*.

³ Parto de las definiciones de tema y motivo propuestas por Miguel A. Márquez: *tema*: "Propongo que reservemos tema como el término menos determinado y lo utilicemos para designar cualquier materia literaria más o menos amplia, y más o menos general." *Motivo*: "...debemos considerar el motivo literario como materia que se repite o está presente en el desarrollo de una obra literaria. A este rasgo cuantitativo podemos añadir otro cualitativo: el motivo sería el tema que, repetido a lo largo de un *corpus* literario, resulta decisivo para su comprensión." Miguel A. Márquez, "Tema, motivo y tópicos. Una propuesta terminológica", *Exemplaria* 6, pp. 251 y 255.

pueblo. Da título al poemario y recorre toda la obra.

La *madre*. Aunque el motivo se presenta solamente en seis ocasiones (poemas I, IX, X, XIII, XV Y XLVII), posee suma importancia al ser una de las tres voces principales en *Río*. Portadora de memoria, trae al poeta recuerdos de muerte, de la familia, de los días de fiesta, entre otros.

La *infancia-adolescencia*. El motivo más recurrente. También transita toda la obra y se identifica claramente en treinta y tres poemas. A partir de él se desprenden otros motivos secundarios: a) el niño que emprende un viaje imaginario; b) los juegos infantiles; c) el despertar a la sexualidad.

Las formas

En entrevista publicada en mayo de 2013, José Luis Rivas responde a Ana Franco Ortuño: "Antes de escribir algo no sé qué forma va tomar"⁴. Sobre el ritmo del poema y el orden de los elementos del poema le contesta: "Una de las condiciones indispensables es, después de leer en voz alta y encontrar cuánta fluidez hay o no en el poema, darle la disposición que le corresponde en la página. [...]". Más adelante responde que el ritmo forma parte muy importante de la significación al grado que si se modifica el orden de sus elementos, el poema también cambia su sentido. Rivas hace hincapié en la importancia de los silencios y las pausas dentro de un contexto poético: "[...] para mí, el ritmo tiene un papel fundamental dentro de la significación del poema; por lo mismo, los

silencios y las pausas crean también, a su manera, un remate del ritmo."

En relación con los problemas de la métrica, Paredes afirma que el ritmo puede ser la clave que permita esclarecer los problemas de la forma de la nueva poesía:

[...] es claro que hay ritmo dentro del verso libre; ese ritmo ya no puede nombrarse de acuerdo a pies métricos, frecuencia de sílabas tónicas o elementos afines. [...] La causa parece ser que no se ejecutan patrones fijos sino que hay tendencias y frecuencias hacia tal o cual tipo de sonoridad semiesquemizable. Pues no hay ritmo sino ritmos en el verso libre contemporáneo [...].⁵

Más adelante el crítico afirma sobre la relación sintaxis-ritmo: "La sintaxis parece tomar la batuta del ritmo, en contra de los pies métricos y su rigurosa alternancia de sílabas fuertes y débiles. ¿Ritmo sintáctico?, así parece"⁶. Consideraciones semejantes expresa con referencia a la organización estrófica.

Estos autores disponen sus versos en estrofas dúctiles, a veces con extensiones relativamente semejantes, a veces en contraste corto-largo, a veces en vaivenes, escalas crecientes o decrecientes. ¿Ritmo de estrofa?⁷

Para este estudio los poemas de *Río* se dividieron en dos grupos: en el primero se agrupan aquellos con una forma cercana a los formatos tradicionales de la poesía.

⁴ Ana Franco Ortuño, "El mar es mi como presencia más vasta, pero el río, los esteros, los estuarios...", *Periódico de Poesía*, mayo de 2013, p. 19.

⁵ Alberto Paredes, *Una temporada de poesía. Nueve poetas mexicanos recientes (1966-2000)*, pp. 29-30.

⁶ *Ibid.*, p. 30.

⁷ *Ibid.*

El otro grupo se conforma de los poemas en prosa. Asumo la definición de Quilis para generar esta división:

La métrica, como estudio de la versificación, es la parte de la ciencia literaria que se ocupa de la especial conformación rítmica de un contexto lingüístico estructurado en forma de poema. El estudio métrico comprende tres partes fundamentales: el poema, la estrofa y el verso.⁸

Los poemas en verso

En esta clasificación ubiqué diecisiete poemas. (Véase Anexo). Como escribe Paredes: "Los poemas varían formalmente entre sí, tanto en la cantidad de versos, el promedio silábico por línea e incluso la idea o patrón estrófico."⁹

La relación entre el número de versos de un poema y el número de estrofas del mismo es arbitraria; así, encontramos una sola estrofa en los poemas de menor número de versos como el XII y el XXVII de cuatro versos, pero los poemas XIX, XXXIX y XLI se componen de una sola estrofa con un número de versos mucho mayor: once, dieciocho y doce versos, respectivamente. Hay también poemas compuestos de tres estrofas que pueden contener dieciocho (II), veintidós (XVII) y hasta cincuenta (X) versos.

En lo que respecta a los metros, sí es posible encontrar ciertas tendencias: hay un grupo de nueve poemas que tienden al metro corto, prevalecen los versos de cinco, seis y siete sílabas; esta estructura produce poemas rápidos muy parecidos a

las canciones infantiles, (véanse los poemas XII, XXXVII y XLI). En el grupo de seis poemas con versos de más de ocho sílabas, con una excepción (poema II), se presenta mucha diversidad en los metros advirtiéndose la convivencia de versos de diferentes metros sin que prevalezca alguno en específico.

De los diecisiete poemas, cinco de ellos, de metros cortos, presentan rima asonante; mientras que los poemas con versos mayores de ocho sílabas y con diversidad de metros están escritos en verso libre. Se aprecia también la importancia de la disposición tipográfica de los elementos del poema como un recurso del escritor para generar propuestas de sentido. Los poemas de metro corto se relacionan con la infancia-adolescencia, mientras que los de más de ocho sílabas y fuerte variación métrica, con el río y la madre.

He tratado de escribir una poesía a veces de marcado corte narrativo, simulo una narración sin llegar a completarla, voy dando trozos alternos; también, me ha interesado tratar de captar mediante una visión súbita algún fenómeno, sobre todo de carácter natural. Se trata de dos vertientes a las que acudo con frecuencia.

J.L.R.¹⁰

Los poemas en prosa

Grupo de treinta poemas. Con base en la respuesta que Rivas diera a Ana María Jaramillo¹¹ en torno de la importancia de la narración en su obra, se puede afirmar que

⁸ A. Quilis, *Métrica española*, p. 15.

⁹ Alberto Paredes, *op. cit.*, p. 56.

¹⁰R. Mendoza, *op. cit.*, p. 174.

¹¹*Ibid.*

en todos los poemas en prosa se cuenta una historia. Así, en cada poema la voz del yo poético relata algún acontecimiento de la pasada infancia; en estas narraciones también aparecen otras voces como la de la madre, de las tías Chagüita y Tila, del río y de la abuela.

La disposición tipográfica de los elementos “fragmenta” las estructuras sintácticas con lo que el poeta genera el ritmo de su prosa y relaciona los sonidos y silencios del lenguaje agregando significación del poema.

En un poema puede aparecer un solo motivo, o bien, pueden presentarse los tres. Se observa también que de un motivo principal, pueden desarrollarse otros motivos secundarios. Se advierte relación entre el número de motivos de un poema y su extensión.

Análisis de los motivos y las formas en catorce poemas de *Río*

[...] en cierta época [mi madre] sembraba plantas de mostaza en el patio de la casa. Lo hacía en la idea de que si ella las plantaba año con año [...] traería tiempo de bonanza, [...] las plantas crecían y eran el hogar de ciertas mariposas atigradas que ponían ahí sus larvas. [...] Era una superstición generadora de vida, un poco lo que yo he querido hacer en mis textos...

J.L.R.¹²

La madre inicia el desarrollo de *Río*. En el poema I, la madre aparece junto con el río como la voz generadora del recuerdo. El

¹²A. M. Jaramillo, “Memoria del paraíso. Entrevista con José Luis Rivas”, *Tierra Adentro* 68, p. 21.

poema se organiza en cinco secciones.¹³ En ellas se perciben tres voces: la del yo poético, la de la tía Chagüita y la voz de la madre, que aparece únicamente en la sección 1; todas estas voces se destacan tipográficamente en cursivas:

*No digas que olvidaste
esto y aun aquello.
No hagas como que nadie te conoce.
Estás prendido aquí
en lo hondo de mis ojos
por fieles alfileres.
No podrías negarlo
Además, ¿qué podrías tú ocultarme?*
[...]

En la sección 3, aparece, también por única ocasión, la voz de la tía Chagüita:

[...]
*Ya no tiene remedio
Eso dice el doctor
—siseaba muy quedo tía Chagüita—
Sólo nos queda esta esperanza.*
[...]

Aunque el yo poético escucha la voz del río, su voz no se manifiesta sino hasta el poema VII;

[...]
porque los dos me hablaban a la vez

¹³Con base en lo comentado sobre la conformación de estrofas en la poesía contemporánea que genera problemas conceptuales y de nomenclatura para su análisis, decidí utilizar la palabra “sección” entendida como una unidad que puede contener uno o más frases u oraciones gramaticales con unidad significativa que involucra ritmo, disposición tipográfica, segmentación de estructuras gramaticales y significado.

porque los dos me halaban en sentido
 [contrario:
 madre y río
 [...]

El poema tiene dos planos narrativos: el del yo poético que se ubica en un tiempo presente y que por supuesto permea todas las secciones, es el tiempo en el que se elabora el recuerdo, el del proceso de recuperación de la memoria. El segundo plano narrativo se expresa en copretérito del indicativo. Dentro de este plano se relata la agonía y muerte de Regina provocada por la mordedura de serpiente. Con excepción de la sección 1, este plano narrativo permanece en todas las demás secciones del poema.

Una vez comentado estos puntos generales, procederé a analizar cada una de las secciones.

Sección 1. Se inicia con la voz del yo poético en un momento de perplejidad al escuchar las voces del río y la madre. Esta perplejidad se genera pues madre y río hablan a través del recuerdo al yo poético pero en sentidos opuestos. La madre lo increpa a no olvidar, le recuerda que no es posible ocultarle algo, mientras que el yo poético rememora sus primeros años mediante el trompo, juguete de la infancia. En la parte final, el poeta manifiesta la imposibilidad de recordar, o de evitar que el recuerdo sea muy diferente a la vivencia pasada:

[...]
 (Mi madre terminaba acordándose
 [conmigo:
Soy un trompo zumbador
madera de naranja
llevada al torbellino primero por un tornio)

Y aunque yo comprendía
 que nada iba a quedar de
 [aquello
 (o, que en caso remoto,
 si pasaba,
 sería del todo
 [diferente)
 también era muy claro
 que ya nadie podía
 tomar aquel sitio.
 Y eran mudas en tanto
 esas palabras
 que ahora escribo
 [aquí.

Este sentimiento se hace evidente en la sección 2, como lo indica el mismo yo poético al hacer un "aparte"¹⁴, que en la representación escénica es un espacio para la reflexión. Mediante la imagen "la parvada de papanes" se hilan los dos planos narrativos del poema: por un lado la sombra provocada por los papanes nubla el recuerdo del yo poético, implica lo ralo de la memoria, el esfuerzo casi inútil por reconstruir lo recordado; por otro, esta sombra y los pájaros de color oscuro, son el primer indicio, el mal presagio de lo que va a acontecer, lo que se refuerza aún más con "el silencio expectante" del ambiente,

[...]
 Mi madre apretaba más el paso
 y las parvadas de papanes
 que aquella tarde vi
 nublar el sol a ratos

¹⁴"*Aparte*. Palabras que en la representación escénica dice cualquiera de los personajes de la obra representada, como hablando para sí o con aquel o aquellos a quienes se dirige y suponiendo que no lo oyen los demás." *Diccionario de la lengua española*, 2014.

vuelan ahora en una bandada
 tan rala
 que el silencio expectante
 les cede su rincón
 en este aparte.
 [...]

En la sección 3 el río aparece con extrema fuerza al manifestarse con el verbo transitivo “clavar” que afecta al yo poético. El yo poético ubica en el crepúsculo los acontecimientos con la imagen [la ribera] “...pardeaba como un gato”. Nuevamente aparecen los malos augurios: el curandero negro, la luz agonizante del crepúsculo, los sollozos, la víbora de agua, la lluvia prieta, la voz de tía Chagüita presagiando el mal fin. También mediante la descripción del anochecer (“La tarde se entregaba”) se describe la agonía de Regina (“al igual que Regina”).

Lo oscuro acentúa la proximidad de la muerte: “celos negros”, “curandero negro”, “víbora de prieta lluvia”:

[...]
 Y pronto la ribera con sus chozas
 y sus palos de humo
 pardeaba como un gato.
 Mi prima agonizaba
 sobre un catre de
 [lona.
 Un curandero negro
 le chupaba un tobillo.
 [...]
 Y el hechicero
 [negro
 lavaba aquella herida
 y luego la sorbía con delicia
 lo mismo que un ostión hendid.
 Yo me moría de celos muy negros.
 La tarde se entregaba
 al igual que Regina.

[...]
 Por la ventana
 reptaba el lento ofidio de las aguas
 (y lo oí entonces porque
 también era una víbora
 de prieta lluvia
 tirada de la cola
 desde lo alto del monte).
 [...]

Sorprende el contraste inmediato que construye el yo poético: en medio de la agonía y de la muerte anunciada con los colores oscuros y olores de hierbas curativas (“sufridas hierbas”), en el ambiente se percibe el fuerte perfume del hueledenoché que entra por la ventana y llama la atención hacia las flores amarillas de la madre selva que parecieran ser el manto de una virgen. Surge nuevamente el recuerdo difuso (“De antiguo /de muy antiguo”): el dibujo en el vidrio opacado por el aliento, no se sabe qué trae a la memoria aunque puede pensarse que se recuerda a Regina, quien provoca el despertar del niño a la sensualidad (“tenué bocanada/del mundo en sus albores”). Esta idea se refuerza en la siguiente escena altamente dramática cuando el niño suplanta al brujo en la curación de la moribunda (“rosada cauri”) y es retirado violentamente por la madre. Es de hacerse notar que la herida se succiona y se menciona por medio de moluscos: ostión hendid –sorbido con delicia– y rosada cauri. Nuevamente aparece el olor del hueledenoché –mencionado ahora como galán de noche– que apacigua los ánimos y anuncia la muerte:

[...]
 Entre sufridas hierbas
 el hueledenoché
 abría con la brisa

un postigo a su aroma
 con vista al otro lado de la tapia
 tapizada de madre selvas
 copas de oro
 y un manto de la virgen.
 De antiguo
 de muy antiguo
 vino un trazo en el polvo.
 Vino un dibujo
 en un vidrio opacado por el vaho.
 Vino algo que rehizo la tenue bocanada
 del mundo en sus albores.
 [...]

Y cuando abrí los ojos
 (ocupando el lugar del curandero
 que tuvo que apartarse de mi prima
 un momento)
 me hallaba yo
 de hinojos junto al catre.
 Sentí la mano presta de mi madre
 asiéndome
 de la pretina
 levantándome en vilo
 ante la herida de Regina:
 rosada cauri.
 El olor de un galán de noche
 (viejo chocho)
 barría con escoba de palmas
 el corredor en sombras.
 Música apaciguante
 se adueñó de la casa
 [...]

La sección 4 es un descanso a la intensidad dramática del poema; el yo poético describe cómo la luz de la luna recorre el cuarto en el que está postrada la difunta. Sin embargo, este descanso se corta abruptamente cuando la muerte se hace presente mediante un gato que, al cruzar la habitación con rapidez, tira el cortinero. Nuevamente el yo poético hace un movimiento inesperado, del interior de la habi-

tación luctuosa vuelve la mirada al exterior para describir dos horquetas vacías por la ausencia del pez que se ahumaba; con este vacío ¿querrá el poeta simbolizar la muerte?

[...]

Luego de un rato
 por el óvalo gris de la ventana
 la luna escuálida
 se fue engastando al marco
 sesgada por su sombra.
 (Su luz amarilló la luna del chinero
 barnizó la repisa con su búcaro
 y luego se posó en el nácar de un dije.)

Cruzó la pieza
 la ráfaga de un gato
 y cayó el cortinero
 como telón de luto.
 [...]

 En la ribera
 quedaban las orejas aguzadas
 de dos horquetas
 sin el tizado alambre
 que antes vimos dar vueltas
 ahumando un robalo.
 [...]

La sección 5 marca el desenlace. La muerte se ha consumado y solamente queda realizar los ritos religiosos. El tiempo se marca con una comparación: la Peñita –pequeña embarcación pluvial– se inclina hacia un lado por el efecto de la marea baja mientras que las rezanderas inician las plegarias; la marea baja señala la noche oscura. Ya en otro plano temporal –el tiempo presente del yo poético–, por medio de la imagen “salpicante manjúa=acordeón de plata” que describe el movimiento del cardumen y el color de los peces que lo conforman, el río provoca en el yo poético tanto el recuerdo de Regina y de

lleva por buen camino sus hilvanes
 hasta el remate exacto
 antes de presentarse
 la siguiente oleada.
 [...]

En la sección 2, a partir de la confección de las prendas de vestir para los niños de la familia –“mameluco de cabezadeindio”, “el vestido de holanes de mi hermana/su blanca crinolina”–, se hace hincapié en la labor de la madre; de estas prendas surge el recuerdo de la niñez acompañado del monótono sonido de la máquina de coser:

[...]
 Esta camisa
 y el mameluco de cabezadeindio
 (de cuyos verdes o azules tirantes
 tira ahora el
 [recuerdo])
 el vestido de holanes de mi hermana
 su blanca
 [crinolina;
 toda esa ropa
 ha surtido los ganchos de madera
 del ropero
 por obra y gracia
 del sonsonete
 de su pedaleo
 [intenso
 [...]

Esta labor se interrumpe por los preparativos culinarios de Todos Santos y de la fiesta que se extienden durante toda una jornada nocturna, es cuando salen a relucir los guisos de muertos acompañados por la música y el canto tradicionales:

[...]
 En cierta temporada

sin embargo
 la Singer detenía su trajín
 Y al largo de una noche
 mamá y tía Felipa
 batían el nixtamal
 pelaban el frijol más tierno
 (cosechado en su vaina)
 guisaban calabazas
 y camarones secos
 y preparaban en rodajas
 el cuahuayote.
 Tocaba la victrola del perrito
 un huapango tras otro:
 “Hasta que amanezca, compadre”.
 [...]

En la sección 3, esta descripción se prolonga con alusiones a las costumbres de la región en las que con el uso de varios localismos se logra generar la atmósfera de la festividad y del pueblo. Por primera vez el yo poético advierte la llegada del progreso al mencionar la “bombilla ambarina” que anuncia “la llegada de la luz eléctrica/y su legión de postes/barnizados de chapo” y que desplaza objetos hasta ese entonces cotidianos (quinqué/del candil ahumado”).

[...]
 Todos Santos:
 un niño ve a su madre
 batir el nixtamal
 moler en el metate
 el chile colorado.
 Y advierte por primera vez
 la bombilla ambarina
 que tomó (con la llegada de la luz
 [eléctrica
 y su legión de postes
 barnizados de chapo)
 el lugar del quinqué
 [...]

En la última sección del poema, ya dormido el niño, regresa la recurrente imagen del trompo referida a la niñez que aparece ya en el poema 1. Lo negro del terciopelo reitera la festividad, el envoltorio es comparado con el cordel del trompo, el retazo de terciopelo, simbolizando al sueño, provoca el descanso y la preparación para una nueva jornada: “trompo/que se apronta/para nueva zumba”.

[...]
 Papalotas aletean
 en un ciego circuito
 hasta que acabo
 durmiendo como un bendito
 afelpado
 en negro terciopelo
 que me envuelve
 con su cordel:
 trompo
 que se apronta
 para nueva
 [zumba.

En este poema se destaca el nivel fonético. Así, mediante el fonema fricativo /s/ y el vibrante /r/ se conforma el ambiente de trabajo de la escena descrita (la máquina de coser y la operadora, “prietta cigarra”). Fonemas que pueden advertirse también en el bloque final al describir el zumbido del trompo.

Se advierte también el uso de objetos muy específicos de la vida cotidiana como referentes para construir imágenes con un fuerte impacto visual: la Singer, marca de la máquina de coser de la madre, la grafía *r* manuscrita que ilustra el vuelo de una gaviota sobre el mar y “la victrola del perrito” que se refiere al logotipo de la RCA Víctor, compañía constructora de aparatos de radio.

En el poema inmediato vuelve a aparecer la madre. El poema x se refiere la agonía de la progenitora. En verso libre, el poema está compuesto por ochenta y seis versos repartidos en tres estrofas notablemente asimétricas: La primera consta de treinta versos; la segunda, de cuarenta y nueve; la tercera, de seis. Termina con un verso suelto. La medida de los versos también es irregular: aunque la mayor parte son endecasílabos y heptasílabos; encontramos también bisílabos, hexasílabos, heptasílabos, octosílabos, tridecasílabos, tetradecasílabos. Es difícil hallar una lógica a la disposición de los metros. Por la abundancia de versos mayores a once sílabas este poema “suena” muy cercano a los rezos que los fieles evocan para el descanso de los moribundos.

La estrofa inicia con el pesar de los dolientes (la carraspera, los llantos, las caras descompuestas). La enfermedad y el mal se aluden mediante las radiaciones y las metástasis; la muerte, mediante el ruido de las palas. La agonía es evidente, todos esperan el momento de la muerte que el poeta anuncia mediante adjetivos y sustantivos tales como “caras descompuestas”, “palada brutal”, “explosiva metástasis”, “silencio”, “hendiduras”, “pasos silentes”, “cien rezos de llovizna”:

Carraspera de palas, largos llantos
 como las caras descompuestas, blancas
 y prietas, de mis tías;
 la palada brutal
 que planta su invisible
 follaje sin cantáridas:
 relámpagos del radio esparcido
 por todos los rincones,
 explosiva metástasis
 que se extiende en silencio como el pasto
 [...]

sangre o suero vertidos desde un frasco
y aparejados de pasos silentes,
de hondas excavaciones que acompañan
cien rezos de llovizna, como cuando
se queda entre nosotros, muchos días,
el temporal del norte.
[...]

La palabra “Madre” aparece por primera
oportunidad, en la primera estrofa, el yo poé-
tico ubica las acciones en el amanecer;

[...]
Madre,
el arbol en alto
acicala los pómulos del cerro.
[...]

Sorpresivamente aparece la voz de la ma-
dre (en cursivas) que en su discurso alude
a la palidez de otra enferma

[...]
*Está tan pálida
que sólo con mercurio cromo
daría un poco de color a su semblante...*
[...]

Para dar paso a los lamentos del yo poético
por la propia palidez de su progenitora:

[...]
¿De quién decías eso?
¿Quién te traerá –el día de ahora,
sábado–
una mota de afeitado
para tus pómulos exangües?
[...]

En la estrofa 2, que es la más larga, apare-
ce dos veces la palabra “madre”. En esta
estrofa hay una descripción del sufrimien-
to, del cuarto de la enferma así como de

la precaria salud que obliga a la progenito-
ra a la reclusión en casa. La luna rota del
ropero provoca que emerja el recuerdo
de la travesura infantil:

[...]
Miras a veces hacia el patio:
de tu casa tan grande
te queda ahora
sólo el mezquino cuadro de ventana
[...]
y el cuarto de su alcoba,
donde el viejo ropero
lució su medialuna cuarteada:
telaraña en la palma de la mano
del niño que guardó
rotunda piedra en ella
cierto día distante.
[...]

A partir del espejo, roto como la salud de
la madre, el yo poético se lamenta de que
ella ya no pueda verse en él ni que no haya
alguien que le preste alguno. Para acen-
tuar el deterioro de la progenitora, el yo
poético se lamenta por el tiempo que
la madre ha estado postrada y termina
evocando, con el color de sus vestidos de
calle, el último recuerdo de su vitalidad,
con este contraste se incrementa el tono
dramático de la escena:

[...]
Ya no tienes en dónde mirarte; el espejo
está cascado, y nadie
te arrima, caritativa,
el de su bolso de mano.
Madre, eras como
el paso de un velero
sobre una mancha de peces...¿Ha cuánto
que no vas a la calle
toda punta de blanco?

¿O vestida de guinda, de paseo,
 conmigo al lado?
 [...]

La última estrofa es corta, solo seis versos que describen el paisaje del río frente al rastro del pueblo, otro recuerdo recurrente del poemario: las toninas, las lagunas llenas de ranas, el recaudo que evoca la cocina familiar,

[...]
 Madre,
 hay toninas muy cerca
 patrullando el estuario,
 albuferas de ranas
 croando a mares
 y un olor a recaudo.
 [...]

El poema termina con un verso suelto: una sola línea final (¿lo abrupto y terrible de la muerte?), que rompe con el largo andar de las estrofas anteriores. Esta última línea es un ruego a la madre para que le vuelva a contar al yo poético historias del río y le relate su agonía, por lo que el poema termina en suspensivos en espera de las historias pedidas

[...]
 Madre de un río, cuéntame de tu lecho...

*De repente estuvieron en la casa seis niñas.
 [...] [Mi madre] Las bañaba en el patio,
 todo se llenaba de elementos copiosamente
 sensuales, de experiencias entre tangibles y
 alucinatorias.*

J.L.R.³⁵

El proceso de la infancia con sus múltiples cambios hasta la adolescencia es el segundo motivo de *Río*. El motivo aparece múltiples veces en el poemario siempre generando otros motivos secundarios y concatenando a los otros motivos principales.

El poema XII toma el formato de una ronda infantil. Compuesto por una sola estrofa de cuatro versos muy regulares (dos heptasílabos, dos pentasílabos), es uno de los escasos ejemplos de rima en *Río*, en este caso asonante (a,a,b,a). Se advierte la inocencia de la niñez al analizar las connotaciones de “campana”: la campana es la que llama a la escuela (“encarcelas”); o aparece con una súplica para que sueñe y a través del sueño toque la hora del recreo, la libertad del juego. Con la abundancia de fonemas vocálicos fuertes (/a/, /e/, /o/) se reproduce el repicar de la campana escolar:

XII
 Campana que encarcelas...
 ¡vuelve a soñar!
 Ya no es hora de encierro:
 ¡llama a jugar!

El poema XVIII describe el paisaje fluvial, sus alrededores y la algarabía de los niños, los peces, el río en calma, la pesca de acamayás, los cangrejos, el muelle y al pequeño pueblo después de una inundación. Compuesto de cuarenta y un versos libres, éstos se organizan en cuatro estrofas de doce, trece, seis y diez versos. Se trata de versos de metro largo pues pueden medir desde diez hasta dieciséis sílabas, por lo que el ritmo del verso se acerca mucho al del habla cotidiana. Una cantidad menor de ellos oscila entre seis y ocho sílabas.

³⁵A. M. Jaramillo, *loc. cit.*, p. 20.

XVIII

Desde lo alto de La Peñita
 los niños vierten su simiente.
 Al pie de la ribera,
 pejelunas de azogues se persiguen
 a la sombra de un casco adormilado:
 [...]

Atrapar acamayas ocultas bajo piedras
 entretiene a los niños más pequeños
 que se arrodillan con cautela en el limo
 verde.
 En los caños de asbesto del desagüe
 cangrejos presurosos
 amontonan sus propias deyecciones.
 [...]

La estrofa 2 termina con un recuerdo reciente: el yo poético al subir al puente de madera evoca la última crecida del río. El rechinido del puente enlaza el paisaje con la nostalgia del yo poético que se hace evidente en la última estrofa:

[...]
 Tú te arrimas al muelle,
 subes al viejo puente de madera
 que rechina,
 y recuerdas la riada de hace un año
 cuando hasta la bodega de la cervecería
 aquella tan alta
 se vio cubierta por el fango.
 [...]

Sin embargo, el recuerdo no es grato, éste lleva a la nostalgia pero el poeta la evita al darse cuenta que se evaporará al igual que las gotas de su sudor:

[...]
 Es tu pueblo el de siempre,
 a la margen izquierda del anchuroso río.

Una gota de sudor resbala por tu frente
 y se evapora antes de tocar el agua.
 Tú, desde el parapeto,
 sabes que igual destino
 correría una lágrima, y la evitas,
 [...]

En el poema XXIII el yo poético también realiza la descripción de un paisaje pero mientras que en el poema anterior se liga a la nostalgia por el pueblo, en éste el paisaje remite directamente a la sexualidad. Poema de cuarenta versos en su mayoría heptasílabos repartidos en cuatro estrofas; el metro de los versos da agilidad al poema en congruencia con la velocidad de las ráfagas abruptas del viento del norte ("el Norte") que permite al yo poético relatar sus primeras experiencias sexuales de la infancia:

XXIII
 Mes loco de febrero
 cuando al grito de ¡leva!
 el viento aprovechado
 arrebató los techos
 de lámina de zinc
 (o cartón recubierto
 con prieto chapopote)
 [...]

Las ráfagas del viento vuelven a ser aludidas en los versos en los que el niño levanta la blusa a María Rosario, también se aluden al describir la energía con que este succiona los senos de la chica –energía con la que el Norte sacude las ropas tendidas–. En la última estrofa, el yo poético confiesa que el recuerdo de María del Rosario perdura por toda la vida:

[...]

Un buen día

María del Rosario

dejó que levantara

su blusa

[vaporosa,

y, atacando de frente,

chupé dos tersos

abalorios de pulpa

[...]

(eso fue en el tapanco de mi casa

un buen día de Norte)

María del Rosario

se fue. Y todas las noches

sigo adorando aún

las cuentas de sus pechos

¡mientras el Norte brusco

arrebata las blusas

de tantos tendedores!

La campana aparece nuevamente en el poema xxii pero con connotaciones muy diferentes. En la estrofa 1 da aviso en las primeras horas de la mañana para iniciar los rezos. La campana y las niñas son tan inocentes que no necesitan vestirse. En este caso el bronce es rubio, claro, brillante. En la estrofa 4, la connotación de la campana es de deseo sexual. Ahora el bronce es turbio. La campana se transforma en una cordera que no ha pastado, en evidente alusión a una joven con el apetito sexual despierto. Las estrofas 7 y 8 son las más audaces, las más subversivas. En este caso se le denomina falo al badajo con el que el sacerdote tañe la campana, connotación abiertamente sexual, además el cura toca a rebato¹⁶ alarmado por

¹⁶ *Rebato* (tocar a) 1. m. Convocación de los vecinos de uno o más pueblos, hecha por medio de campana, tambor, almenara u otra señal, con el fin de defenderse cuando sobreviene un peligro." *Diccionario de la lengua española*, 2014.

el despertar sexual del joven que se manifiesta con la erección matinal.

Con un epígrafe de Rimbaud –pequeño fragmento del poema *Les pauvres a l'église* ("Los pobres en la iglesia"),–, el poema de Rivas parte del tañido de la campana de la iglesia que es el llamado para asistir al primer rito religioso, lo que lo liga al epígrafe. Otro rasgo que también lo liga con el poema es el tratamiento antisolemne pues la campana y la figura del sacerdote son abordadas con bastante audacia.

El poema está compuesto, en su mayoría, por ocho estrofas de cuatro versos pentasílabos lo que permite que el ritmo sea muy rápido y ágil, como las letras de las canciones para niños. De hecho es una canción infantil, aunque jocosa y picante. También es de los escasos poemas rima-dos de *Río*: abab, bbbb, bbbbb, abba, bbbb, baba, ababa. Como en el poema xii, también destaca la abundancia de vocales fuertes (*/a/, /e/, /o/*) sobre las débiles, que generan un ritmo enérgico y refuerzan la idea del sonido de la campana. La disposición tipográfica de los versos también juega un rol fundamental pues da idea del movimiento de la campana al repicar, lo que se refuerza a su vez con el estribillo del poema:

Poema xxii

Parqués entre bancs de chéne, auxd'eglise...

Rimbaud

Me ha despertado
ya en la mañana
el bronce rubio
de la campana

que estrena día,
torre de iglesia,

altar con cura,
niñas que rezan.

Don dina daina

¡Ya mis paisanas
no llevan falda!
pues son tan puras
don dina daina
que no les falta.
Son todas alma.

Me ha despertado
de madrugada
el bronce turbio
de la campana.

Con su llamada
de tenue esquila,
moza ternasca
torna su risa:

don dina daina

coge el cura
erguido falo
y con gran prisa
toca a rebato...

Me ha despertado
bajo las sábanas,
tieso, moreno,
con su campana:

don dina daina

Otro poema de formato de una canción tradicional es el xxx. Es la narración de una chica joven que al bañarse en el río distrae a los cazadores y provoca que la presa escape:

xxx

Por la tejería
La niña nadaba
por la tejería

Cazadores atentos
del blanco se olvidaron
Y así la pieza en vuelo
—sombra sobre el pantano—
se fue listando cerros
y lagunas de fango

Por la tejería
La niña flotaba
al caer el día

Cazadores con tiento
a las aguas se arriman
siguiendo el son que esboza
con su aliento la niña

Por la tejería
Sumida la garza
abre expectativas
Por la tejería
Emerge la garza
y se alarga el día

Poema compuesto por cuatro estrofas de tres versos, una de seis y otra de cuatro versos. Los versos de la segunda y cuarta estrofas son heptasílabos, mientras el primero y tercer versos de la primera, tercera, quinta y sexta estrofas son pentasílabos, el intermedio es un hexasílabo. Estas estrofas trabajan como estribillos y se destacan visualmente al cargarse hacia la derecha, para atraer las miradas de los cazadores. Aunque todos los estribillos presentan una estructura fonética similar, y el verso “en la tejería” permanece constante, su sentido es diferente al haber cambios en los verbos y sus tiempos de conjugación (“nadaba”, “flotaba”, “emerge”, “caer”, “abre”, “alarga”) y los adjetivos y sustantivos (“día”, “sumida”, “expectativas”, “garza”). En los versos 4-9 hay

rima asonante (fonema vocálico /o/). En la segunda estrofa (versos 13-16), con excepción del verso 13, también hay rima asonante (fonema /a/). La rima de los estribillos (versos 1 y 3) es asonante, mientras que el verso intermedio es suelto. Como en los anteriores poemas de medida corta, el ritmo es muy ágil.

Así como hay un ritmo rápido, también los cambios de sentido lo son: en la primera estrofa la niña "nadaba", en la segunda, "flota" y en la cuarta "emerge". Asimismo el sujeto se transforma: de niña a garza. Las estrofas 2 y 4 narran la expectación que causa en los cazadores al ver a la niña-garza al grado que, embelesados, dejan ir a la presa terminando como simples espectadores. La comparación es impecable: al principio del poema la niña nada en el río, al final esa niña es una garza (grácil y de piel clara) que abre el deseo a los cazadores alargando el día por el efecto de la contemplación; como la primera presa, esta también vuela.

El poema xxxi es altamente erótico. A partir de metáforas tales como "estrella del alba", "lumbrarada de caoba", "paraísos de mi despertar primero", "mamblas coronadas", "mancha de mariscos", el yo poético elabora un poema de fuerte carga erótica, se refiere a los primeros encuentros sexuales:

xxxI
 Moza, estrella del alba, ven a anudarte
 con tu sombra que en sueños
 te sigue como un podenco
 Vuélvete, ya desnuda, lumbrarada de
 caoba.
 Y así surgía de los paraísos de mi
 despertar primero
 hasta que veía apartarse dos magníficas
 mamblas coronadas

de crueles y equidistantes pezones
 singlados a lo largo de la noche en mi
 cama de niño

[...]

Y agujado al oído por un tábano de
 raudas irisaciones espiradas,

mi lengua se arrebatava entre un

[magma

de viscosas delicias,

triplicaba la fiebre de la malaria

[hasta el delirio

de una temprana adolescencia,

puntuaba los verdugillos del deseo,

[obcecado en la piel

sin tatuajes de una espalda en horizontal
 entrega

y de dos turgentes nalgas escanciadas,
 vueltas como

un henchido escudo contra mi implacable
 carga de cosaco.

[...]

Vuélvete, lumbrarada de caoba, moza,
 estrella del alba morena

que se pierde...

Hay que hacer notar cómo el poeta construye fuertes imágenes que transmiten el interminable deseo sexual del adolescente: "agujado al oído por un tábano de raudas irisaciones espiradas", "puntuaba los verdugillos del deseo, obcecado en la piel", "un henchido escudo contra mi implacable carga de cosaco". En este caso los suspensivos no implican un poema abierto, sino un recuerdo que se pierde en el tiempo... el olvido.

Este motivo se retoma en el poema XLIII. En una primera lectura da la impresión de ser una versión del poema xxxi pues aparecen frases equivalentes tal como podrá apreciarse en la lectura del poema:

XLIII

Vuélvete, le decía, moza. Luego partía de
la mano de mi desnuda

compañera, rumbo a campos que
[con sus brizas pinchaban
claros de la piel oreada a la carrera,
[calándonos de un húmedo
sentimiento compartido...

Y allí, con la espuela de un tábano asiduo
alojado en mi oreja, multiplicaba

[hasta el arrebató
la ascensión de las mareas y el puntuar
del verduguillo del deseo

en la piel de una espalda vuelta
a mi implacable carga de guerrero...

Aunque hay similitud en las imágenes, se trata de poemas muy diferentes. En el poema XLII el punto de vista del yo poético ha cambiado: de una gran cantidad de imágenes del poema XXI que tiene que ver con la efusividad de la adolescencia por la sexualidad recién descubierta y la llana satisfacción del deseo adolescente, el escritor genera un poema en el que las imágenes re-creadas proponen el deseo sexual (la espuela de un tábano asiduo/ el puntuar del verduguillo del deseo/ a mi implacable carga de guerrero...) pero ahora acompañado por el entendimiento de la pareja a través del enamoramiento ("sentimiento compartido..."). En este caso los dos puntos sí proponen un poema abierto: el regreso al placer, al amor.

En esa época, el río Pantepec –el río Tuxpan ahora– era impresionante: [...] Su exuberancia vital se manifestaba en cosas como ésta: en un recodo estaba instalado un rastro [...] los restos de las reses sacrificadas eran lavados y barridos por una rampa hacia el río, la corriente llevaba la sangre hacia el mar, [...] el olor atraía a los tiburones que entraban hasta

ese recodo y mordisqueaban los restos de las reses. [...] Esto ocurría con bastante frecuencia.

J.L.R.²⁷

El motivo del río se estudia en los cuatro poemas que terminan el poemario. El poema XLIV cierra la primera parte; los poemas XLV, XLVI y XLVII, conforman una unidad.

El poema XLIV presenta dos planos: en el primero se ubica el yo poético frente al río en "El atorón", cantina cotidiana de los jóvenes lugareños. Este plano es la reflexión del poeta en torno de la pronta partida del pueblo:

[...]

En la orilla de enfrente
Santiago de la Peña
fluye invertido
chispeando con el río
y enfilado en lanchones a la mar que no
alcanza.

Como todas las tardes nos reunimos
en la misma cantina: *El*
[Atorón.

Vamos a ser botados
pronto, flamantes barcos,
con nuestro propio
[ascenso.

[...]

El yo poético reflexiona sobre lo que se desprende de la partida: las recomendaciones de los familiares, las promesas a las novias, los temores por la partida y al final la "dicha sola":

[...]

Bebo de cara al río,
mi indescriptible amor, tan
[terso para siempre,

²⁷ A. M. Jaramillo, *loc. cit.*, pp. 19-20.

Bebo de espaldas
 al tráfago de mesas
 [atestadas.
 Bebo y escucho a veces:
 el mar de tierradentro me
 [hace un guiño.
 Amé mi tierra,
 pero ahora, ya suelto,
 la abandono.
 [...]

Marcado con un asterisco, se da entrada en forma abrupta –de acuerdo con la tendencia del poemario– al segundo plano narrativo: el recuerdo de un incendio provocado en plenas fiestas de carnaval:

[...]
 Contemplo el carnaval negro de otro tiempo;
 la turba revestida
 –brea y plumas
 criminalmente encendidas
 [por un loco–
 arrojándose al río con zozobra...
 [...]
 Un murciélago vuela rasando el agua como un pato buzo.
 Pido otra copa:
*En principio, toda
 ebriedad es divina, dionisiaca.*
 (Ya avisto en lontananza la ciudad de palacios
 y grandes cataclismos
 que mi primera juventud ansía.)

El plano narrativo es roto con la descripción del murciélago en su vuelo rasante sobre el río con lo que vuelve al primer plano narrativo; ahora el joven se encuentra con la mirada puesta en su pronto destino. Con el anuncio de la inmediata

partida, este poema cierra la primera parte de la obra.

Del poema I al XLV el yo poético ha hecho un recorrido por los recuerdos que más acuden a su memoria: la madre, el río, siempre el río, la niñez y la adolescencia y sus implicaciones –los juegos, la sexualidad, los recuerdos, la nostalgia.

En la segunda parte se hace una reconsideración de todo lo antes poetizado. Es la síntesis de todo lo recordado, de todo lo evocado, de todo el extrañamiento que el yo poético muestra a lo largo de *Río*. Incluye los tres últimos poemas de la obra y se titula "Epodo"¹⁸. Antes de continuar con el análisis de la segunda parte de *Río*, es conveniente realizar algunos comentarios generales sobre el epodo y sus influencias en la lírica castellana.¹⁹

Las definiciones de los diccionarios proporcionan la siguiente información: el *Diccionario enciclopédico Espasa*²⁰ explica que es una parte del canto lírico griego compuesto por estrofa, antistrofa y menciona también que alguna vez se usó en la poesía castellana, sin abundar en

¹⁸En lo relacionado con la escritura y la pronunciación del término, Rivas lo consigna como una palabra grave lo que coincide con el *Diccionario de la lengua* de la Real Academia Española y los demás diccionarios consultados. En el texto de Gilbert Highet se consigna como "épodo". En este ensayo se respeta la propuesta del poeta.

¹⁹Es de hacer notar que el poeta titule de esta manera la segunda parte de su poemario. Esta circunstancia permite pensar que Rivas lleva de alguna manera en su idea poética a los poetas clásicos griegos y latinos con lo que se agrega, como se verá, a una tradición seguida por varios poetas de lengua española. Esta idea se enuncia como una posible cala de investigación de la poesía de Rivas que exige un estudio concienzudo y sistemático para ser demostrada, lo que sobrepasa los límites de este ensayo.

²⁰Espasa-Calpe, *Diccionario enciclopédico Espasa*, p. 628.

este aspecto. Martín Alonso por su parte²¹ coincide con los datos aportados por el *Diccionario Espasa* y además consigna que Herrera (*Comento* a la Égloga 1 de Garcilaso) lo menciona, y Quevedo (*Musa*) hace uso de esta forma. El *Diccionario enciclopédico Salvat* afirma que los autores griegos (Píndaro, Baquilides y los trágicos griegos) lo utilizaban en sus obras sin ofrecer más explicaciones y lo destaca como parte de los cantos corales. Además agrega que “difiere de la estrofa y antistrofa en cuanto a la forma métrica.” y que “forma parte de la composición que sigue a la estrofa y la antistrofa y completa la llamada *triada epódica*”²².

Gilbert Highet realiza una valiosa reconsideración sobre el epodo y sus influencias en la literatura occidental. Este autor comenta que Píndaro y Horacio son los modelos líricos clásicos para las literaturas occidentales posteriores. Asimismo explica que las composiciones líricas clásicas eran parte de un gran coro que a su vez formaban parte de una coreografía²³.

Más adelante explica:

Puesto que eran cantos hechos para la danza, deben estar contruidos a base de unidades rítmicas que se repiten y se varían. Pero ¿cuáles son esas unidades?

¿Cómo se hacen las repeticiones y variaciones?

A continuación añade:

La mayor parte de las odas están escritas en forma que podemos designar como A-Z-P, donde A y Z son dos coplas casi exactamente iguales, y una copla más breve, más reposada, dispuesta de manera distinta pero sobre base rítmica semejante. El mismo esquema A-Z-P se sigue repitiendo después a lo largo del poema. En estos casos los danzantes ejecutaban evidentemente una figura (A), después la volvía a trazar (Z), y enseguida ejecutaban un movimiento final (P), completando así esa sección del poema. O, si no, después de danzar A y Z, suspendían quizá el baile, cantando sin embargo el grupo final de versos (P). Estas unidades se llaman en griego, estrofa (A), antistrofa (Z) y épodo [*sic*] (P). Los poemas contruidos sobre un esquema estrófico se llaman monoestróficos; los que siguen el esquema A-Z-P se llaman tríadicos.²⁴

En relación con la influencia del esquema tríadico en la poesía española, Highet se refiere a fray Luis de León²⁵. De sus influencias consigna a Horacio, Virgilio y Píndaro, de quien tradujo la primera oda olímpica. De la *Profecía del Tajo* y de varios de sus poemas el crítico afirma que “están modelados sobre Horacio y Virgilio, principalmente, inspirada en la profecía del Tíber en la *Eneida* y el vaticinio de Nereo en las *Odas*.” Sobre Horacio agrega que tanto como para fray Luis como para Garcilaso la idílica descripción de la vida campirana que éste realiza en sus *Epodos* “significaba algo más que la cruda desviación satírica del final; y uno y otro incorporaron en poemas originales su encanto pas-

²¹Martín Alonso, *Enciclopedia del idioma*, p. 1779.

²²Salvat, *Diccionario enciclopédico Salvat universal*.

²³Gilbert Highet, *La tradición clásica. Influencias griegas y latinas en la literatura occidental*, pp. 351-352.

²⁴*Ibid.*, pp. 351-352.

²⁵*Ibid.*, p. 387.

toril [...]”²⁶. En la cita 76 del mismo texto, Highet agrega datos muy sobresalientes relacionados con la influencia de estos autores latinos y del epodo afirmando que “la oda de fray Luis ‘Que descansada vida’ y las estancias que siguen al prólogo de la Égloga II de Garcilaso (versos 38-76) provienen del segundo de los Épodos [sic] de Horacio”. Además indica que “El poema había tenido ya una remota imitación en el Marqués de Santillana, y fue adaptado más tarde varias veces por Lope De Vega.”²⁷

De acuerdo con lo expuesto líneas arriba, se encuentran paralelismos entre la triada epódica y la propuesta de *Río* lo que justifica el título de la segunda parte: una unidad poética –compuesta por estrofa, antistrofa y epodo– que cierra una composición más larga. El epodo presenta una variante al esquema métrico de la estrofa y antistrofa que aunque no son similares presentan una estructura análoga. Así en *Río* podemos identificar al poema XLV como la estrofa, el XLVI, como la antistrofa y el XLVII, como el epodo, cuya estructura es evidentemente diferente los poemas previos, tal como se verá al final del ensayo.

Retomemos entonces nuestro análisis. El Epodo inicia con un epígrafe, fragmento de un poema de Alberto Caeiro, que remite directamente al río con lo que el yo poético hace patente una vez más su apego al río de su infancia, al río más bello pues es el río del pueblo:

*El Tajo es más bello que el río que corre por mi pueblo,
Pero el Tajo no es más bello que el río que corre por mi pueblo*

²⁶Ibid.

²⁷Ibid., pp. 387-388.

Porque el Tajo no es el río que corre por mi pueblo.

Alberto Caeiro

[Traducción de Octavio Paz]

Una vez hecha esta declaración, el poeta desarrolla el Epodo. Los poemas XLV y XLVI se encuentran ligados íntimamente (al fin y al cabo son la estrofa y la antistrofa). En el primero el poeta rememora el omnipresente río de la infancia, sus colores y el marco de referencia de sus sentidos:

Me acuerdo
oh maravilla
del río de mi infancia
Si fijo bien los ojos
Si los aprieto
puedo mirarlo como entonces
Si pienso un poco en él
está siempre a la vista
por delante de todo
como siempre

Ah el río era azul verde o dorado...
Era el oriente el norte de mis ojos
Y hacía que lo viera
en directo a los ojos
sin bizquear
[...]

Un segundo elemento se hace presente cuando el poeta alude a la memoria que tiene que ver con la sorpresa, con el descubrimiento del mundo natural realizado por un niño:

[...]
Memoria sin raíces es la mía
Salvo aquella surgida del asombro
porque nada tenía

un sitio aún
ni olor alguno
se había fabricado
un fluente pasadizo en el recuerdo

Prodigio natural
tenía siempre un olor nuevo
[...]

La fuerza que el río tiene dentro de la memoria del poeta se hace patente al ser comparado con una locomotora que acarrea abruptamente los recuerdos y los sueños. Con ello reconoce nuevamente la permanencia del río en su vida al grado que compara su vivencia con su cauce,

[...]
Todo eso es para mí
el río que se embala
como una locomotora
por el túnel de vidrio de los sueños
al cabo del cual sopla otro niño
sus cuentas de confite

[...]
Ha estado vivo
bulle
y
serpeo por la vida
a su manera.

Hasta aquí la estrofa del epodo. La antistrofa (el poema XLVI) da continuidad a lo expresado por el yo poético previamente. El poeta reitera la permanente presencia del río, el recuerdo de los sueños de su infancia, el recuerdo del muelle de madera, de las lanchas, los colores, la fauna y los pueblos ribereños:

Y todavía salta por tu sueño
igual que una tonina
el río de tu infancia caudalosa
y un pez aguja de cristal hilvana con su hocico
el musgo terciopelo de la margen
[...]

[...]
Ah el río era azul verde o dorado
y al caer la tarde
a los pétalos del crepúsculo
mezclaba flores de framboyán
[...]

En XLVI aparece nuevamente la balsa de mangle y de bejuco que abordarán solamente los elegidos por amor: es el sueño de niño que el poeta relata en los poemas iniciales:²⁸

[...]
Y cuando a su llamada
tú presto acudías
en vez del mágico tapete
ponía a tus pies
aquella arca construida
con varas de mangle y con bejuco
Y noche a noche
el sueño
antes de zarpar
recitaba el listado de Noé
[...]

²⁸ Cada noche, al conciliar el sueño imaginaba una barca construida con varas de mangle que se volvía una especie de Arca de Noé, porque antes de zarpar yo empezaba a llevar a esa balsa los animales queridos, las cosas que en un largo viaje me gustaría comer, después subían mis amigos, las niñas que me gustaban. [...] En algunos textos he tratado de dar la relación entre la ensoñación que me provocaba el río y el principio de un viaje interior e inconsciente al dormir." R. Mendoza, *op. cit.*, p. 175.

El río se afianza una vez más al poeta y al poemario. Gracias a él la imaginación, los recuerdos y la felicidad de la infancia perduran a través de los años. Varios son los fragmentos en que el poeta reconoce esta circunstancia:

[...]
Te hablaba siempre de ti
de lo que has olvidado de tus sueños
Te hablaba siempre de tú
y su rumor subía hasta los cerros
a buscarte

[...]
Y el río que creías perdido
estero adentro
cual tiburón varado
soñaba llevándote de la mano
susurrándote al oído
como una tepa a mediodía
como un travieso duende a medianoche

[...]
Y aquel río no acaba
porque es afluente de tu dicha
y trepó por una madreSelva
hasta el cielo
hasta la tierra de promisión
que florece

[...]

El final llega: el escritor termina su obra con un poema de apenas un enunciado en la que aparecen los tres protagonistas –el epodo propiamente dicho– y cuya estructura difiere de los dos poemas anteriores. Madre y río se destacan tipográficamente en el mismo nivel, en la misma jerarquía para confirmar el peso que tienen ambos en la poesía del escritor. Río y madre ya no hablan, ni halan (véase poema I), ambos son amados, siempre lo han sido.

El yo poético aparece en medio de ambos sin mayor incomodidad: “nadando porque sí...”, esperando el recuerdo, la memoria, la felicidad, por ello los suspensivos:

XLVII
Y así quedamos
amantes de por vida
mi madre el río
y yo en su medio
nadando porque sí...

Con los puntos suspensivos la estructura no se cierra, se enlaza al principio del poemario, pero ésta no es circular, sigue el ciclo de un río que fluye, del recuerdo que fluye abruptamente e interrumpe otros recuerdos. El epígrafe inicial de William Carlos Williams se vuelve altamente significativo:

Un mundo perdido es un mundo
que nos llama a lugares inéditos:
ninguna blancura
(perdida) es tan blanca
como la memoria de la blancura.

Bibliografía

- Alonso, M. *Enciclopedia del idioma*. T. II. México, Aguilar, 1998.
Diccionario enciclopédico Grijalbo. Barcelona, Grijalbo, 1995.
Diccionario enciclopédico Espasa. T. 10. Madrid, Espasa Calpe, 1979.
Diccionario enciclopédico Salvat Universal. T. 10. Barcelona, Salvat, 1980.
 Jouve, P. J. *Pierre Jean Jouve. Antología*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

- Highet, G. *La tradición clásica. Influencias griegas y latinas en la literatura occidental*. T. 1, México, Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Mendoza, R. *Una temporada de paraíso. En la compañía de José Luis Rivas*. Xalapa, México, Universidad Veracruzana, 2012.
- Paredes, A. *Una temporada de poesía (Nueve poetas mexicanos recientes (1966-2000))*. México, Conaculta, 2004.
- Paz, O. "Versiones y diversiones". *Obras completas de Octavio Paz*. T. 12, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Quilis, A. *Métrica española*. (15ª ed.). Barcelona, Ariel, 2003.
- Rivas, J. L. *Raz de marea. Obra poética (1975-1992)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- _____. *Un navío un amor*, México, Era/Conaculta, 2004.
- _____. *Pájaros*, México, Trilce ediciones/Universidad Autónoma de Nuevo León, 2005.
- _____. *Ante un cálido norte*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

Hemerografía

- Jaramillo, A. M. "Memoria del paraíso. Entrevista con José Luis Rivas". *Tierra adentro*. Núm. 68, 1993.
- Márquez, Miguel A. "Tema, motivo y tópico. Una propuesta terminológica". *Exemplaria*. 6/2002.
- Franco Ortuño, A. "El mar en mí como presencia más vasta, pero el río, los esteros, los estuarios..." *Periódico de Poesía*. Mayo de 2013.

Cibergrafía

- Real Academia de la Lengua. *Diccionario de la lengua española*. <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae> [consulta 2014].

Anexo

Cuadro. Características métricas de los poemas en verso*

poema	versos	estrofas	Metros	Rima	motivo
Hasta de 12 versos					
XII	4	1:4*	7 y 4 sílabas	Asonante	Infancia
XXXVII	4	1:4	6 y 5 sílabas	Asonante	Infancia
XIV	9	1:6 2: 3	No hay metro que prevalezca; el metro menor es de 4 sílabas, el mayor de 10	Verso libre	Río
XIX	11	1:11	4 y 7 sílabas	Verso libre	Infancia
XLI	12	1:12	No hay metro que prevalezca, el metro menor es 3, el mayor 7	Verso libre	Río

De 16 a 24 versos					
XXX	16	1:3, 2:6, 3:3, 4:4, 5:3, 6:3	5, 7 y 6 sílabas	Asonante	Infancia
XXIX	18	1:18	Prevalecen los versos de 7 sílabas, hay tres versos mayores de 11, y dos menores de 7	Verso libre	Río
II	18	1:9, 2:5, 3:4	No hay metro que prevalezca, el metro menor es 7, el mayor 14	Verso libre	Infancia
XI	18	1:2, 2:2, 3:2, 4:2, 5:2, 6:2, 7:2, 8:2, 9:2	Prevalecen los versos de 6 y 7 sílabas	Asonante	Infancia
XVII	22	1:8, 2:7, 3:7	No hay metro que prevalezca, el metro menor es 5, el mayor 11	Verso libre	Río
XXXVI	24	1:9, 2:6, 3:2, 4:2, 5:5	No hay metro que prevalezca, el metro menor es 6, el mayor 12	Asonante	Infancia
De 25 versos en adelante					
XXII	32	1:4, 2:4, 3:4, 4:4, 5:4, 6:4, 7:4, 8:4	Versos de 5 y 6 sílabas	Asonante	Infancia
XXIII	40	1:10, 2:10, 3:13, 4:7	Prevalecen los versos de 7 sílabas	Verso libre	Infancia
III	40	1:4, 2:6, 3:6, 4:7, 5:11, 6:6	Versos de 8 sílabas	Verso libre	Río
XVIII	41	1:12, 2:13, 3:6, 4:10	No hay metro que prevalezca; versos de 6 y hasta 17 sílabas	Verso libre	Río
XXXVIII	57	1: 11, 2:7, 3:13, 4:5, 5:6, 6:15	Prevalecen los versos de 5 y 6 sílabas	Verso libre	Infancia
X	86	1:30, 2:49, 3:6, verso final suelto	Prevalecen los mayores de 10 aunque es muy irregular con versos de 6 hasta 17 sílabas	Verso libre	Madre

* El primer número en negritas indica la estrofa, el segundo indica el número de versos de la misma.
Fuente: Elaboración propia.

