

## UNA PROPUESTA DE ANÁLISIS PRAGMÁTICO DE UN TEXTO LITERARIO<sup>1</sup>

Salvador López Quero<sup>2</sup>  
Universidad de Córdoba

### RESUMEN

Análisis pragmático del poema *Memoria de un río* de Mario López, incluido en su libro *Garganta y corazón del Sur* (Córdoba, 1951). En este poema se pone de manifiesto la 'poesía sustancial' del poeta de *Cántico*, que, trascendiendo a través de su interiorización el paisaje evocado –Guadalquivir por Córdoba–, llega a plasmar la esencia de su tierra.

**Palabras clave:** Análisis pragmático – Mario López – *Memoria de un río* — *Cántico* – poesía

### ABSTRACT

A pragmatic analysis on Mario López's *Memoria de un río* (*A River's Remembrance*), from his book *Garganta y Corazón del Sur* (*South's Throat and Heart*, Cordova 1951). The analysis of this short poem shows the 'substantive poetry' of this poet of 'The *Cántico* Group', and how he is able to sketch the essence of his country transcending inwardly the evoked landscape, the River Guadalquivir passing by Cordova.

**Key words:** Pragmatics – Mario López – poem *Memoria de un río* (*A River's Remembrance*) – The *Cántico* Group – poetry

<sup>1</sup> Al presentar esta propuesta de análisis pragmático, como trabajo-homenaje a Luis Sánchez Corral, he pretendido que dicho trabajo guarde una estrecha relación con la didáctica de la Lengua y Literatura, a la que Luis ha hecho aportaciones valiosas.

<sup>2</sup> Profesor Titular de Lengua Española. Universidad de Córdoba.

## MEMORIA DE UN RÍO

Al pie de nuestras hondas colinas le aguardábamos<sup>3</sup>  
 con la roja esperanza del sol a la cintura  
 sabiendo que otros valles elegidos oírían  
 su rumor de mojadadas arboledas y lunas,  
 deshechas por su cauce ya en dulcísimo esparto.  
 ¡RÍO de antorchas dormidas sobre los verdes muslos  
 de las diosas de bronce con ojos de pizarra  
 donde la tierra pudo sentir entre sus labios  
 la sed de los caballos al pulso del crepúsculo!

... Agua al mar enhebrada por los puentes de Roma  
 como una lenta vena de plata abierta al sueño...

Guadalquivir por Córdoba...

Y estrellas que lo vieran  
 pasar hacia los ásperos olivares del alba  
 como un toro de niebla llevando en sus pupilas  
 la salobre ternura que en el Sur se merece  
 quien va solo y callando tanto peso de cielo...

(Mario López [1951]: *Garganta y Corazón del Sur*, Córdoba, Talleres Tipográficos "La Ibérica", p. 43).

Para llevar a cabo esta propuesta de análisis pragmático he elegido el poema *Memoria de un río* del poeta de *Cántico* Mario López. He querido, por una parte, seleccionar un poema poco citado, casi desapercibido, para demostrar la grandeza poética —aún no reconocida— de Mario López. Por otra parte, he querido dedicarme a un poema que responda a la unidad temática principal —visión interiorizada del paisaje contemplado o evocado<sup>4</sup>— para dar cuenta, a través del análisis pragmático<sup>5</sup>, de las explicaturas (lo dicho)<sup>6</sup> y las implicaturas (lo comunicado)<sup>7</sup> de su universo

<sup>3</sup> En la edición, por la que cito, aparece "aguardáramos" por *aguardábamos*. Las razones del cambio las explico más adelante.

<sup>4</sup> Esta esfera conceptual, según Tejada (2002: 102), "constituye el núcleo temático principal de la obra poética de Mario, y del que derivan el resto de esferas". Por ejemplo, en *Garganta y Corazón del Sur* es el tema de 26 poemas de los 30 de la obra. Cf. Tejada (2002: 102-103).

<sup>5</sup> Para dicho análisis se siguen de cerca las dos grandes teorías sobre los principios que regulan la interpretación de los enunciados: el *principio de cooperación* y la *teoría de la relevancia*.

<sup>6</sup> La teoría de la relevancia está formulada en Sperber y Wilson (aunque en varias de sus obras conjuntas), especialmente en 1986. Cf. Sperber y Wilson (1994 [1986]) y (1995).

<sup>7</sup> En cuanto al principio de cooperación, téngase en cuenta que los trabajos originales de Grice (1975, 1978 y 1981) aparecen reunidos en Grice (1989).

poético. En su primer libro, *Garganta y Corazón del Sur* (1951), ya pueden verse esos elementos distintivos del poeta, característicos de su obra. Y de este libro, el primer poema de "Flor de Memorias", el titulado *Memoria de un río*<sup>8</sup>, es el poema seleccionado. En la lectura efectuada el 21 de mayo de 1966 en la Real Academia de Córdoba Mario López (1968: 11-12) decía:

antes de pasar a ofrecerles esta breve selección de poemas que estimo más representativos, dentro de los habituales cauces de mi temática.

En "esta breve selección de poemas" estaba *Memoria de un río*. Y en la edición de *Universo de pueblo* (1979: 28) Mario afirma:

Son numerosos mis poemas, escritos bajo esta misma imperiosa necesidad de recrear aquellos lugares que tanto significan o significaron en la vida del poeta.

Entre otros, cita *Memoria de un río*.

Con el análisis pragmático de este poema pretendo estudiar los principios que han regulado el uso del lenguaje en esta situación comunicativa, es decir, las condiciones que han determinado el empleo de estos enunciados concretos. Dicho poema, además de en *Garganta y Corazón del Sur*, se publica en la *Antología poética* de la Real Academia de Córdoba (1968: 31), en *Universo de pueblo* (1979: 59), editado por la Universidad de Sevilla, y en *Poesía* (1997: 63)<sup>9</sup> de la Diputación Provincial de Córdoba. He tenido la suerte de poderlo leer en la edición de *Garganta y Corazón del Sur*, gracias a una copia de esta obra agotada<sup>10</sup>, ofrecida por mi amigo Juan León.

El título del poemario *-Garganta y Corazón del Sur-* cumple una función informativo-pragmática: es un título con un componente denotativo, que recoge el ámbito espacial de los poemas; pero no recoge el tema fundamental, que es el paisaje, o el recuerdo nostálgico. La publicación de *Garganta y Corazón del Sur* sitúa a Mario López dentro de la llamada "escuela poética cordobesa"<sup>11</sup> por su actitud melancólica y la expresión de experiencias reales y auténticamente vividas. En cuanto al título de este poemario, *Garganta y Corazón del Sur*, para Tejada (2002: 61)

se trata de un sintagma nominal complejo constituido por dos núcleos ("garganta", "corazón") unidos por coordinación copulativa más un sintagma preposicional [...]. Los dos núcleos son dos tropos lexicalizados (las lexicalizaciones son bastante frecuentes en nuestro poeta): "garganta" referida a "voz" y "corazón" referido a "sentimiento" [...]. El complemento preposicional otorga una perfecta ubicación geográfica. Esa voz y ese sentimiento van a ser exclusivos del Sur.

<sup>8</sup> Cf. la relación paradigmática entre un río y un pueblo, los *Impasibles*, una guitarra, una solear y un espada.

<sup>9</sup> En esta última antología se observa un error ortográfico en el verso quinto: "dulcimo" por "dulcísimo".

<sup>10</sup> Esta obra se vendió al precio de 18 pesetas.

<sup>11</sup> Tejada (2002: 52) comenta las características más marcadas de esta escuela: la atención delicada por los objetos que le son más cotidianos; la visión melancólica y elegiaca; y la expresión de experiencias reales y auténticamente vividas.

Pero en Mario López este arraigo venía de antes, desde el principio: en el octubre cordobés de 1947, después del poema de Pablo García Baena (*Agatha*), seguía *El Ángel Custodio de Cañete de las Torres* (1889), como una afirmación del enraizamiento de su poesía en su tierra. En la referida lectura de la Real Academia de Córdoba el autor (1968: 12) se preguntaba

si convendría suscitar o mejor interrogarse hasta qué punto la existencia del Poeta esté condicionada al ambiente que le rodea, desde la tierra que le nutre hasta su voluntad de arraigo en ella, como algo merecedor de ser comunicado a los demás.

Para García de la Concha (1987: 836), Mario López "se propone captar el latido del corazón de su tierra".

En cuanto al significado semántico del poema, conviene detenerse en su estructura conceptual, conformada por tres núcleos estructurales:

1. En los cinco primeros versos el poeta, desde el amanecer, espera la llegada del río. Se establece un cierto paralelismo entre la llegada del nuevo día y la llegada del río.
2. El segundo núcleo estructural lo constituyen dos subnúcleos<sup>12</sup>:
  - 2.1. Del verso 6 al 9 se da la primera definición del río "Guadalquivir por Córdoba...": su agua da de beber a la tierra sedienta.
  - 2.2. Los versos 10 y 11 constituyen la segunda definición: agua que desemboca en el mar.
3. Los cinco versos últimos (del 13 al 17) se refieren a la noche que preludia la llegada del nuevo día y la propia humanización del río.

De dicha estructura se infiere que Mario ha descrito un día de la vida del río: desde el amanecer hasta la noche. Se trata de un modelo formal ilativo<sup>13</sup>. "Una de las excelencias de Mario López —en palabras de Ricardo Molina (1968)— es su arte consumado de descriptor. Y es que Mario, pintor de vocación, domina con sutileza de dibujante japonés el arte del paisaje".

Hasta aquí se ha hecho un primer acercamiento al significado convencional del texto. Vayamos ahora al análisis de *lo dicho* y *lo comunicado*.

Los títulos de los poemas son indicios catafóricos de diversos aspectos relativos al universo temático de Mario López<sup>14</sup>. El título más repetido es el que se refiere al paso del tiempo o alude explícitamente al acto de evocar con nostalgia experiencias pasadas<sup>15</sup>. En este caso, se trata de un título de estructura compleja, que amalga-

<sup>12</sup> El verso núm. 12 forma parte de los dos subnúcleos.

<sup>13</sup> Cf. Tejada (2002: 135).

<sup>14</sup> Cf. Tejada (2002: 66).

<sup>15</sup> Según Tejada, es el tipo de título más reiterado. Considerando el conjunto de poemas aparecidos en libro, un total de 79 títulos hace referencia al paso del tiempo o el recuerdo (*ibid.*).

ma indicadores de diferente signo<sup>16</sup>; núcleo factual (*memoria*)<sup>17</sup> y determinación del personaje ( *río*)<sup>18</sup>. En "Memoria de un río", sintagma nominal + construcción preposicional, el sustantivo *memoria* nos sitúa en un tiempo pasado: recuerdo que se hace de algo pasado. Ese 'algo' es *río*, el núcleo de la construcción preposicional. Hasta el verso 12 no sabemos de qué río se trata:

*Guadalquivir por Córdoba...*

Nótese la precisión espacial: no se trata del río Guadalquivir, sino del río Guadalquivir por Córdoba. Esta ha sido la intencionalidad del poeta. Sin embargo, el pasado evocado por el sustantivo *memoria* tiene que ponerse en relación con la forma verbal en pretérito imperfecto *aguardábamos* del primer verso. En *Garganta y Corazón del Sur*, excepcionalmente, aparece "aguardáramos". En todas las ediciones posteriores de la obra de Mario López, en las que se encuentra este poema, la forma verbal está en modo indicativo: "aguardábamos". Consultado el manuscrito de *Garganta y Corazón del Sur*, he podido comprobar que Mario escribe "aguardábamos". Sin embargo, tengamos en cuenta estas dos variantes formales para el análisis textual. No se trata, en uno u otro caso, de un pasado perfecto, sino en desarrollo, abarcador tanto del presente como del futuro. El aspecto imperfectivo remarca lo que sigue vivo en la memoria. Sin embargo, *aguardáramos* nos situaría en el modo subjuntivo, en el modo de la irrealidad, lo que sería poco probable en el contexto del poema. Creo que el poeta se sitúa en el modo de la realidad, que hace al poema más creíble. Por otra parte, el poeta ha querido dar un carácter genérico al título, ni siquiera da a conocer el nombre del río, pero el verso 12, heptasílabo, está cargado de una fuerte intención informativa, de fuerza pragmática, ya que sólo es allí donde se precisa la unidad temática del poema. ¿Por qué ha esperado el poeta hasta el verso 12? Podría haber sido el verso primero o, incluso, el título del poema. Esto nos lleva a la relevancia del sustantivo *memoria*. *Guadalquivir por Córdoba* no expresa noción temporal alguna, sino atemporalidad. Sin embargo, *memoria* implica tiempo pasado, pero un pasado imperfectivo por su relación con *aguardábamos*. El poema, por tanto, gracias a la información del título, es una evocación del pasado. Para Mario, como advirtió Linares (1979b: 18), "el paisaje, el mundo todo sólo es accesible desde la evocación, desde el recuerdo". *Guadalquivir por Córdoba* se pospone hasta el verso 12, porque para el poeta es una realidad tan tangible que da por conocida a los destinatarios. Por otra parte, obedece a la libertad de la construcción formal que sólo a él corresponde: adelanta las dos definiciones, los dos atributos, para dar a conocer después el sujeto:

Enunciado1 (atributo1) [vv. 6-9] + Enunciado2 (atributo2) [vv. 10-11] = *Guadalquivir por Córdoba* (sujeto) [v. 12].

En la enunciación de los dos atributos ya estaba presente el sujeto que, por razones pragmáticas, el poeta ha decidido posponer. A través de esta construcción

<sup>16</sup> Cf. López Casanova, 1994: 16.

<sup>17</sup> Este sustantivo forma parte del título de once poemas en el conjunto de la obra de Mario López.

<sup>18</sup> Del libro *Tiempo Detenido* (1996) es su otro poema "El Río".

formal, así como con los valores sugeridores y subjetivos de los puntos suspensivos<sup>19</sup>, se intensifica la evocación.

El verso primero ("Al pie de nuestras hondas colinas le aguardábamos"), ubicación exacta del lugar, nos indica que la espera del río se llevaba a cabo en la parte más baja del terreno: "al pie de nuestras hondas colinas". Tanto el determinante posesivo *nuestras* como el imperfecto de indicativo *aguardábamos* son marcas lingüísticas que nos permiten descubrir la actitud lírica de Mario en este poema: el paisaje se interioriza en un *yo plural*. No se trata, por tanto, de una mera descripción del paisaje, sino de una interiorización del mismo<sup>20</sup>. Véase la variación en el sintagma nominal:

*Hondas colinas* (descripción subjetiva) / *colinas hondas* (descripción objetiva)

Interesa el lugar: la parte más baja del terreno ("al pie"). Desde allí, no cabe duda de que el espectáculo ofrecido por las aguas del río es grandioso. Del espectáculo, Mario López (1979: 28) escribió:

Debo admitir, como muy intensa, la influencia del paisaje en mi poesía. Fascinantes llamadas del contorno habitual, cargado de intuiciones plásticas y sugerentes vivencias que de algún modo obligan a expresar con palabras su anímico espectáculo<sup>21</sup>.

El verso segundo es una construcción preposicional modificadora del núcleo verbal *aguardábamos*:

*con la roja esperanza del sol a la cintura*

La fuerza pragmática de este verso reside en el adjetivo *roja*, antepuesto al sustantivo, que intensifica las propiedades significativas de *esperanza*. Si *esperanza* es 'estado del ánimo en el cual se nos presenta como posible lo que deseamos', *roja esperanza* implica un estado de ánimo enardecido, muy vivo, con el que todavía es más seguro el encuentro con el sol. De este modo, el adjetivo *roja* hace que la construcción sintagmática "esperanza del sol a la cintura" adquiera propiedades de verosimilitud. Por otra parte, obsérvense las connotaciones semánticas, siempre positivas de *roja*, *esperanza*, *sol* y *cintura*, aunque el adjetivo gana esas propiedades gracias a su asociación al sustantivo *esperanza* (asociación físico-psicológica):

<sup>19</sup> Según Tejada (2002: 69), remarcan lo nebuloso o lo que carece de delimitación espacial.

<sup>20</sup> Abelardo Linares (1979a: 9) dice que "los poetas de *Cántico* escriben su poesía partiendo de su experiencia vital y no de ninguna idea o forma preconcebida, que la pasión y trágica belleza melancólica de sus versos no es cosa distinta de su pasión por la vida, que su poesía es humana y terrenal (con todo lo que hay en ello de infierno y paraíso) porque en ella está el hombre, los hombres que han sido y son ellos mismos". Y, en la página siguiente, escribe: "No les interesa la abstracción de la realidad, sino la expresión lúcida y emocionada de una experiencia concreta. La poesía puede serlo todo pero que, si no es vida, no es nada".

<sup>21</sup> Guillermo Carnero (1997: 21) dijo de él: "el más reconciliado de todos con la realidad, el más integrado en un mundo, que tiene aun en sus manifestaciones más humildes y cotidianas, calidades de espectáculo, y es motivo de agradecimiento por el mero hecho de ser".



*su rumor de mojadadas arboledas y lunas,  
deshechas por su cauce ya en dulcísimo esparto.* (vv. 4-5)

El complemento directo *su rumor* ('ruido vago, sordo y continuado') se ve modificado por dos construcciones preposicionales: "de mojadadas arboledas" y "lunas deshechas". Poéticamente, es más relevante la metáfora. La explicatura de "lunas deshechas" son los reflejos de la luna en las aguas del río durante la noche (el *amor de la luna en el agua*): al amanecer, las lunas ya estarían deshechas. Y es tal el efecto benéfico de estas lunas que dotan al esparto de la calidad de *dulcísimo*:

lunas → esparto  
↓  
dulcísimo

Esta dulzura del esparto no es otra que la dulzura de esta tierra. Obsérvese, por otra parte, el contraste noche-día en esta metáfora. Es como si el día no fuera sino la transformación de la noche. Creo que Mario no establece oposición pragmática entre día y noche –al menos en este poema–, porque siempre hay luz. Estamos ante otra asociación físico-psicológica:

lunas deshechas – dulcísimo esparto

El mismo sentido tiene la metáfora con la que se inicia el verso sexto:

*Río de antorchas dormidas*

La antorcha es 'mecha que se hace de esparto y alquitrán para que resista al viento sin apagarse'. *Antorchas dormidas* son antorchas apagadas. Las luces de la noche se apagan durante el día, duermen, hasta su despertar. Ahora es la luz del sol, reflejada en las aguas. Esta metáfora, *A de B*, es una definición del río, su término real. El significado semántico del término imaginario *antorchas dormidas* pudiera dar idea de ausencia de luz; sin embargo, se trata de todo lo contrario: la explicatura inferida es la de *río identificado con la luz del día*. Al identificarse el río con *antorchas dormidas*, se identifica tanto con la luz de la noche como del día. De "antorchas dormidas" se infiere *fuera física, masculina, luz fecundadora*, por su relación con el complemento circunstancial que modifica a *dormidas*:

... sobre los verdes muslos  
de las diosas de bronce con ojos de pizarra,

metáforas que describen las formas de la tierra por donde fluye el río. La luz fecundadora es la vida para la tierra. El poeta ve "diosas de bronce", de color amarillento rojizo. Asocia color e imagen: realidad – irrealidad. Son formas imaginarias bañadas por las aguas del río. De estas figuras, destaca los muslos y los ojos: "los verdes muslos" y "los ojos de pizarra". ¿Por qué de color verde? De color semejante al de la hierba fresca: símbolo de sensualidad, de sexualidad, de ahí que estén sedientos de las aguas del río. Los ojos, de color negro azulado, rematan la rica gama cromática que Mario nos describe. Es como si el río –lo masculino– realizara el acto amoroso con estas deidades –lo femenino–: es la fusión del río con la tierra. Al referirse a estas metáforas, Tejada (2002: 107) ha dicho que

La sensualidad adquiere en ocasiones resonancias paganas o míticas, en ese intento del poeta por escharbar en las más hondas raíces de su tierra<sup>23</sup>.

Y Pablo García Baena (1997) en el cincuentenario del grupo Cántico escribió:

Desoyendo a Ortega los poetas de *Cántico* hicieron una poesía expresamente impura e intensamente humana, visual, una plenitud armónica de intelecto y sentidos.

Esas *diosas de bronce* se identifican con *la tierra* ("diosas de bronce" = "tierra"). Así, se origina un paralelismo entre los versos 6-7 y 8-9. La referencia anafórica del adverbio de lugar *donde* es la descripción completa. El poeta desciende del término metafórico al término real: a la tierra. Una realidad tan amada por el poeta que la humaniza:

*pudo sentir entre sus labios*

La perífrasis verbal, modal de posibilidad, dota a la tierra de la capacidad de sentir. No hubiera sido lo mismo *sintió* que "pudo sentir". En el complemento directo *la sed de los caballos* reside la fuerza pragmática de estos versos, al comparar la sed de la tierra con

*la sed de los caballos al pulso del crepúsculo!*

Esta comparación pone de manifiesto la sed de la tierra por las aguas del río. Aunque la comparación implica que los dos términos comparten alguna o algunas de sus propiedades semánticas —en el caso que nos ocupa "la sed"—, del procedimiento comparativo se infiere una asimilación de un sustantivo a otro: de *tierra* a *caballos*. Si antes comentábamos la humanización de la tierra, ahora se trata de un proceso de animalización, así como con *diosas de bronce*, de divinización. El sustantivo *tierra*, semánticamente, es [- animado], pero para Mario es [+ animado], [+ humano] y [+ espiritual]. Es lo que Ángel Urbán (2005: 34) ha llamado "paisaje moralizado":

Mario López no describe el paisaje como una mera pintura de palabras. En el trasfondo de su lienzo hay siempre un camino que lleva a una realidad más honda, interior, y que transforma el paisaje en una meditación del ser humano.

Y el instrumento de su paisaje moralizado son primero las imágenes, hechas después metáforas; y, por último, símbolos.

Pero sigámonos con el acto de habla ilocutivo de la comparación: la *tierra* y los *caballos* unidos por la *sed*. Esta "sed" la sitúa Mario en un momento preciso del día:

*al pulso del crepúsculo*

*Pulso* es 'movimiento, tiempo'; *crepúsculo* es la 'claridad que hay desde que raya

<sup>23</sup> Según este autor, "esta sensualidad y erotismo dominantes en el ambiente son emparentables con Lorca y la lírica popular" (*ibid.*).

el día hasta que sale el Sol, y desde que este se pone hasta que es de noche', es decir, el tiempo que dura esta claridad, justo cuando los caballos están más sedientos. La tierra de Mario es una tierra sedienta: la sedienta tierra del Sur.

En la llamada segunda definición del río (vv. 10-11) es relevante el adjetivo participial *enhebrada* (el agua pasa por los ojos del puente). Mario continúa con su actitud lírica pluralizadora: no es el puente romano ni el puente de Roma, sino "los puentes de Roma", con lo que se intensifican los valores de *enhebrada*. Este adjetivo, del que se infiere *lentitud* y *belleza*, se relaciona con la comparación siguiente:

*como una lenta vena de plata abierta al sueño* (v. 11)

Es decir, "enhebrada" comparte sus propiedades semánticas con "lenta vena de plata". Uno de los significados de *vena* es 'conducto natural por donde circula el agua en las entrañas de la tierra'. En "una lenta vena de plata" se distinguen tres partes:

- el sustantivo *vena*
- el adjetivo *lenta*, que hace mención al movimiento tardo o pausado del agua, y
- la construcción preposicional *de plata*, referida al color, blanco brillante.

Dicha metáfora ("lenta vena de plata"), referida al movimiento de las aguas del río, queda incompleta sin el modificador directo o adyacente que le sigue:

*abierta al sueño,*

que hace que esa belleza no sea sólo física, sino espiritual. Si el adjetivo antepuesto pudiera tener alguna connotación de carácter negativo, quedaría restada por la posición de la construcción preposicional "de plata" y, sobre todo, por la proposición de participio adjetival "abierta al sueño", que aporta toda suerte de connotaciones positivas a esta metáfora referida al movimiento de las aguas. De este modo, si la metáfora es relevante como explicatura de lo dicho, el término adyacente lo es para las implicaturas que el autor nos quiere comunicar: *belleza física* y *espiritual*. Por otra parte, en su otro poema "El Río" de su libro *Tiempo Detenido* (1996) insiste en este mismo adjetivo<sup>24</sup>:

Lento va el río. Lentas van las nubes.

Lenta tu soledad entre dos cielos.

Quieto olvido del agua que pasar no aparenta (vv. 9-11).

El conector y inicia el último núcleo estructural (vv. 13-17), en el que ya no es sólo el poeta quien ve este grandioso espectáculo, son también las estrellas las que

*lo vieran pasar hacia los ásperos olivares del alba* (vv. 13-14)

En todo momento, es patente el contraste semántico día-noche, noche-día: ahora, las estrellas son la noche, y los olivares del alba, la llegada del nuevo día. Nótese cómo la forma verbal está en modo subjuntivo (*vieran*), un imperfecto que expresa

<sup>24</sup> O en "Memoria de Villa del Río (1929)" de *Nostalgario andaluz* (1979): "El pintor Pedro Bueno, tan fiel en el regreso por las risueñas calles de sus incógnita patria, verde y fluvial -su casa, entre las frondas del Guadalquivir, lento ya por tierras de Córdoba...".

deseo: el de ver el río (*lo*) "pasar hacia los ásperos olivares del alba" (v. 14). En el infinitivo *pasar* están presentes las implicaturas que antes hacían referencia a lo que hemos denominado 'definiciones del río'. ¿Por qué "ásperos olivares del alba"? ¿Se trata de una descripción física del olivo? En principio, sí, de superficie desigual, insuave al tacto. La anteposición del adjetivo nos lleva a la interiorización del paisaje. Como en ejemplos anteriores, estamos ante un paisaje moralizado: otra metáfora *A de B*, una propiedad más de esta tierra, la de *vida esforzada*. Mario trasciende a través del paisaje hasta llegar a la esencia de su tierra, del Sur. El olivo ya es, de por sí, un símbolo de nuestra tierra: de riqueza, pero también de trabajo, de esfuerzo, lo que se relaciona con *ásperos olivares*.

Otra comparación, en la que el río es el primer término, es la del v. 15, que lleva implícita una metáfora, también del tipo *A de B*:

*como un toro de niebla*

"Toro" presupone *muy robusto y fuerte*, el primer término de la metáfora. "Niebla", sin embargo, *confusión y oscuridad*. Hay, por tanto, una cierta contraposición semántica entre estos dos términos. La explicatura de esta metáfora se hace evidente en el propio contexto: precisamente en la construcción preposicional "del alba" del verso anterior. No se resta, por tanto, robustez ni fortaleza, ya que la confusión y la oscuridad potencian las cualidades del toro y ponen de manifiesto la fortaleza del hombre andaluz, pero, como al toro, le espera un trágico destino. "Toro de niebla" contrasta semánticamente con lo enunciado en la proposición de gerundio siguiente:

*llevando en sus pupilas la salobre ternura*

Otra anteposición adjetival (*salobre ternura*), ternura con sabor a sal, que comparten el toro y el río, al tratarse de una comparación. ¿Por qué "salobre", cuando las aguas del río son dulces? Mario siempre se sirve de este adjetivo para expresar connotaciones positivas:

"Venus de agua salobre", v. 5 de *Casida de la venus salobre*,

"de salobre nostalgia", v. 7 de *Girasol*, o

"por el alma a salobre tiempo ido...", v. 4 de *Los rincones heridos*.

En este poema se trata, una vez más, de definir el carácter, la personalidad de esta tierra, una *personalidad de contrastes*, profundamente humana. Las connotaciones positivas de esta implicatura se verifican en la proposición adjetiva especificativa que sigue a *salobre ternura*:

*que en el Sur se merece*

"Merecer", dicho de una persona, significa 'hacerse digna de premio o de castigo'. El sujeto de esta acción verbal es el último verso:

*quien va solo y callando tanto peso de cielo*

La soledad del toro y la soledad del río humanizado es, también, la soledad del hombre de esta tierra. Ya Ricardo Molina (1968) había escrito que

Mario López es un poeta que bajo la apariencia nobilísima de una serenidad que en sus momentos culminantes alcanza rango clásico, oculta un mundo dramático de soledades y elegías, de penetrantes percepciones e intuiciones de la realidad en que vive, realidad humana.

Y el propio Mario (1968: 12), al referirse a lo que merece la pena de ser comunicado a los demás, nos dice:

Necesidad de expresión ante el siempre misterioso espectáculo de los seres y de las cosas. Seres que nos circundan y cosas de las que tal vez no suele hablarse en la vida diaria y que, sin embargo, están ahí, tan claras como el aire que respiramos, con voz y sólo aguardando ser nombradas un día por quien junto a ellas acierte a pasar con el corazón en los labios.

También, llama la atención cómo Pablo García Baena (1985) abre la *Antología poética de Bujalance*:

... Y él ha quedado allí en su pueblo blanco, asomado al crepúsculo de los olivares:

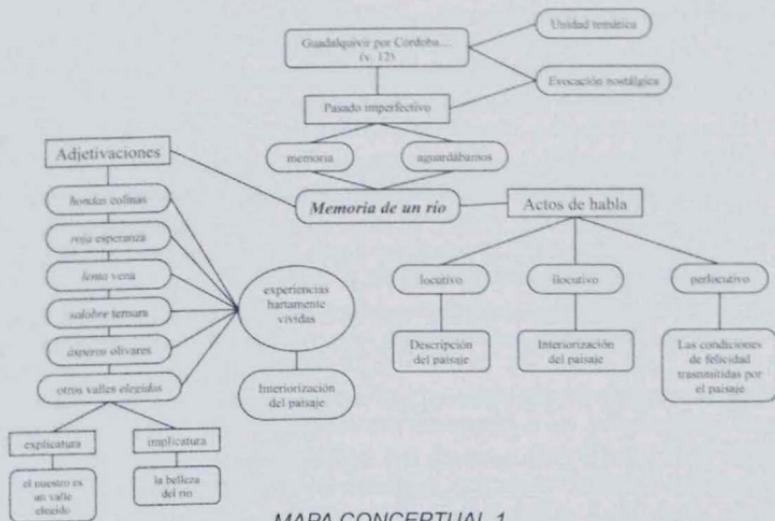
Solo y callando tanto peso de cielo...

La proposición de gerundio "callando tanto peso de cielo" completa el retrato del Sur por quien ha sabido "pasar con el corazón en los labios". *Peso de cielo* establece relaciones con *ásperos olivares* y *toro de niebla*: "peso de cielo" es 'niebla', 'agobio', 'opresión', lo que implica, en definitiva, *destino trágico*.

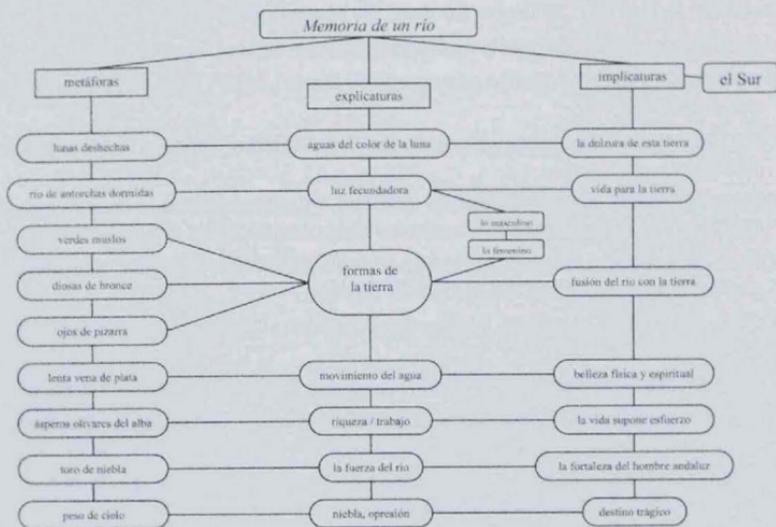
Comparto con Linares (1985: 8) que

Mario López es uno de esos poetas para quienes el poema, cada poema, es fruto de un decantamiento interior a lo largo del tiempo y no producto surgido al halago de una ocurrencia momentánea.

Como dije al principio, pienso que la obra poética de Mario López merece ser tratada en toda su complejidad: de lo que encierra esa realidad cotidiana, de la que Mario fue cantor. Ha sido Ángel Urbán (2005: 42), el que ha puesto al descubierto la "poesía sustancial" del poeta de Bujalance. Y, después de este análisis pragmático, choca que Guillermo Carnero (2005: 61) haya escrito que "Mario no necesitó intelectualizar esa realidad, ya que le bastaba contar con ella, saberla próxima y mencionarla", porque —entre otras posibles acepciones— "intelectual" significa 'espiritual', 'incorporal'. Ni tampoco (2005: 62) que "la diferencia de Mario López, como poeta en gran medida realista y cotidianista, con respecto a la poética primordial de *Cántico*". Abordemos a Mario López con la seriedad filológica que el poeta merece, dejemos la crítica literaria superficial y adentrémonos en el complejo mundo del universo poético de Mario, donde las imágenes, metáforas y símbolos no son sino la trascendente realidad del misterioso destino del *estar* y del *ser*. Mario hace como los místicos: trasciende a través de los elementos de la naturaleza más próximos. Su obra es una búsqueda de la verdad escondida.



MAPA CONCEPTUAL 1



MAPA CONCEPTUAL 2

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARNERO, G. (1997): "Prólogo" a M. LÓPEZ (1997), pp. 17-28.
- CARNERO, G. (2005): "La poesía de Mario López", en J. LEÓN (ed.): *Jornadas Mario López*, Córdoba, Diputación de Córdoba (Delegación de Cultura), pp. 57-64.
- GARCÍA BAENA, P. (1997): "Dulce es vivir", *Residencia*, 4, en [www.residencia.csic.es](http://www.residencia.csic.es).
- GARCÍA DE LA CONCHA, V. (1987): "El grupo cordobés de Cántico", en *La poesía española de 1935 a 1975*, (2 vols.), vol. II ("De la poesía existencial a la poesía social. 1944-1950"), Madrid, Cátedra, pp. 772-837.
- GRICE, H. P. (1975): "Logic and Conversation", en P. COLE y J. L. MORGAN (eds.), *Syntax and Semantics*, vol. 3: *Speech Acts*, Nueva York, Academic Press, pp. 41-58.
- GRICE, H. P. (1978): "Further Notes on Logic and Conversation", en P. COLE (ed.): *Syntax and Semantics*, vol. 9: *Pragmatics*, Nueva York, Academic Press, pp. 113-128.
- GRICE, H. P. (1981): "Presupposition and Conversational Implicature", en P. COLE: *Radical Pragmatics*, Nueva York, Academic Press, pp. 183-198.
- GRICE, H. P. (1989): *Studies in the Way of Words*, Cambridge, Harvard University Press.
- LINARES, A. (1979a): "El Grupo Cántico", en MARIO LÓPEZ (1979), pp. 9-13.
- LINARES, A. (1979b): "La poesía de Mario López", en MARIO LÓPEZ (1979), pp. 15-23.
- LINARES, A. (1985): "Invitación a la poesía de Mario López", en MARIO LÓPEZ (1985), pp. 7-8.
- LÓPEZ, M. (1951): *Garganta y Corazón del Sur*, Córdoba, Talleres Tipográficos "La Ibérica".
- LÓPEZ, M. (1968): *Antología poética*, Córdoba, Publicaciones de la Real Academia de Córdoba, con el discurso académico del poeta de 21 de mayo de 1966.
- LÓPEZ, M. (1979): *Universo de pueblo (Poesía 1947-1979)*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- LÓPEZ, M. (1985): *Antología poética de Bujalance*, Córdoba, Excm. Diputación Provincial.
- LÓPEZ, M. (1997): *Poesía (1947-1993)*, Córdoba, Excm. Diputación Provincial.
- LÓPEZ CASANOVA, A. (1994): *El texto poético. Teoría y metodología*, Salamanca, Ediciones Colegio de España.
- MOLINA, R. (1968): "El poeta Mario López en la Real Academia de Córdoba", en MARIO LÓPEZ (1968), solapa de portada.
- SPERBER, D. Y D. WILSON (1994 [1986]): *La relevancia*, Madrid, Visor.

- SPERBER, D. Y D. WILSON (1995): *Relevance. Communication and Cognition*, Oxford, Basil Blackwell, segunda edición inglesa ampliada.
- TEJADA TELLO, P. (2002): *La escritura poética de Mario López. Análisis de la obra de un poeta de Cántico*, Córdoba, Publicaciones de la Excm. Diputación Provincial.
- URBÁN FERNÁNDEZ, A. (2005): "Tres paradas en la poesía de Mario López", en J. LEÓN (ed.): *Jornadas Mario López*, Córdoba, Diputación de Córdoba (Delegación de Cultura), pp. 25-42.