



TESIS DOCTORAL

*CONVERGENCIA DE PARÁMETROS LINGÜÍSTICOS Y MUSICALES
DE POÉTICA*

Eloísa de Guzmán Alonso

Máster en Ciencia del Lenguaje y Lingüística Hispánica (UNED)

DEPARTAMENTO DE LENGUA ESPAÑOLA Y LINGÜÍSTICA GENERAL

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DIRECTOR: DR. ANTONIO DOMÍNGUEZ REY

2017



Departamento de Lengua Española y Lingüística General

Facultad de Filología

Convergencia de parámetros lingüísticos y musicales de poética

Eloísa de Guzmán Alonso

Máster en Ciencia de Lenguaje y Lingüística Hispánica (UNED)

Director: Dr. Antonio Domínguez Rey

Agradezco a D. Antonio Domínguez Rey su estímulo, asesoramiento y seguimiento del desarrollo de este trabajo, y a mis profesores del Máster en Ciencia del Lenguaje y Lingüística Hispánica, donde se inició la idea de afrontar este tema de estudio.

Índice

1.	INTRODUCCIÓN	5
2.	RELACIÓN ENTRE LOS PARÁMETROS LINGÜÍSTICOS DE POÉTICA.....	9
3.	POESÍA Y POÉTICA.....	12
3.1.	Fundamento poético y fenomenológico del lenguaje	12
3.1.1.	Semejanzas entre ciencia, lingüística y poesía	12
3.1.2.	Signo poético	20
3.2.	Consideraciones de poetas. Aporte hispánico sobre pensamiento poético	27
3.2.1.	José Ángel Valente.....	27
3.2.2.	Octavio Paz	31
3.2.3.	María Zambrano	36
4.	NIVELES DE ACTIVIDAD HERMENÉUTICA	41
5.	RITMO Y ORDEN. LEYES ASTROFÍSICAS EN EL POEMA	50
5.1.	Leyes astrofísicas y su aplicación a la poesía.....	51
5.2.	Orden implicado y orden explícito	62
6.	ESPACIO Y TIEMPO EN EL POEMA	66
6.1.	El problema del espacio-tiempo	66
6.2.	El tiempo en el poema.....	68
6.3.	Ritmo de acontecimientos. Estructura temporal	70
6.4.	Tiempo espacial y espacio temporal	76
6.5.	Contracción y expansión del tiempo y del espacio en el poema.	80
6.6.	Tropos del tiempo. Metáfora temporal.....	87
7.	ASPECTOS FILOSÓFICOS SOBRE CREACIÓN POÉTICA	89
7.1.	Heidegger: alumbramiento y ocultación	89
7.2.	Identidad poética	94
8.	GRAMÁTICA POÉTICA	100
8.1.	Principios de gramática poética	100

8.2.	Escritura china e <i>I Ching</i>	116
8.3.	Gramática de la imagen: sintaxis y asintaxis.....	120
8.4.	El verbo como núcleo. Reducción sintáctica y categoría absoluta	125
8.4.1.	Verbos y trazos fuertes y débiles.....	128
8.4.2.	Dualidad sujeto-predicado	131
8.5.	Imagen y metáfora	132
8.6.	Conclusiones sobre gramática poética.....	135
8.7.	Aplicación del principio estructurador del <i>I Ching</i> a un poema. Mutación de la palabra.....	137
9.	CATEGORÍAS.....	154
9.1.	Sobre la búsqueda de una categoría neutra	154
9.2.	Elección del papel dramático en la oración en el proceso creativo. Pregnancia categorial	157
9.3.	Algunas reflexiones sobre la dramatización y su “imagen” semántica. 161	
9.4.	Aplicación de la teoría de la Pregnancia categorial. Leyes de la (forma) <i>Gestalt</i>	168
10.	PARÁMETRO LINGÜÍSTICO-MUSICAL.....	171
10.1.	Origen común entre música y lenguaje.....	171
10.1.1.	Cerebro y percepción poética y musical.....	181
10.1.2.	Aspectos de sintaxis musical y poética	190
10.1.3.	El poema musical de Mallarmé: el infinito, la nada y el azar. ..	200
10.2.	Dimensión matemática de la música y de la poética.	207
10.3.	Fenómeno de resonancia	211
10.4.	El sonido y la entonación	214
10.5.	El grito como reducción poética	219
10.6.	El sonido en el poema. Dimensión tonal.....	220
10.7.	Ritmo musical y ritmo lingüístico.....	225
10.8.	El silencio y la respiración.....	236
10.8.1.	Algunas consideraciones sobre el silencio en poesía	236
10.8.2.	El trinomio pausa-silencio-respiración.....	239

11.	ESTRUCTURA DEL POEMA	242
11.1.	Estructuralismo	242
11.2.	Grado cero	245
11.3.	Expresión y contenido. Greimas y Jakobson	247
11.4.	La esencia semántica y su campo de gravitación en el poema	251
11.5.	Isotopías y “coupling”	253
11.6.	Aplicación del modelo actancial de Greimas.....	257
12.	EL PLANO PROFUNDO Y SU EMERGENCIA	262
12.1.	La estructura profunda: ¿el inconsciente de la oración?	262
12.2.	Proceso de emergencia de la estructura profunda	267
12.3.	Algunas consideraciones sobre el minimalismo chomskiano.....	272
13.	FENOMENOLOGÍA.....	275
13.1.	El concepto husserliano de “visión del mundo” en el poema	275
13.2.	Ruptura del concepto de orden.....	279
13.3.	El poema como unidad. Reducción poética	281
13.4.	Ascesis de la palabra	284
13.5.	Aplicación de la reducción fenomenológica a un poema. Búsqueda del sujeto trascendental	287
14.	TROPOS.....	294
14.1.	La metáfora.....	294
14.1.1.	La metáfora como estructuración del mundo. Creación a través de la metáfora.....	294
14.1.2.	La metáfora poética.....	296
14.2.	Tropos sémicos. Resonancias metafóricas.....	299
15.	FONDO PREDICATIVO	300
15.1.	Aplicación del concepto de expansión atributiva.....	301
15.2.	Elipsis y redundancia	303
15.3.	La poesía como apertura hacia otras dimensiones.....	303
16.	APLICACIÓN DE LOS CONCEPTOS ANTERIORES AL ANÁLISIS DE UN POEMA.....	314
17.	MELOS Y LENGUAJE. DELIMITACIONES DEL OBJETIVO DE ESTE ESTUDIO Y NUEVOS HORIZONTES.	337

18.	CONCLUSIONES	356
19.	BIBLIOGRAFÍA	365

1. INTRODUCCIÓN

En toda tesis existe una pregunta previa. La que aquí planteamos surge de la búsqueda de un fundamento común a los diferentes parámetros de análisis lingüístico-poético que actúe en los diversos campos implicados en el fenómeno de la poesía, de modo que encontremos una matriz generadora en un espacio teórico que se proyecte de modo radial en los parámetros tratados. Esta interdependencia constituye la verdadera sintaxis que nos proponemos estudiar la sincronía que tiene lugar en poesía y que comporta la existencia de un orden implicado y de una coalescencia vinculante entre tales parámetros. El término “sintaxis” abarca todo tipo de relación abstracta entre los fenómenos, tanto lingüísticos y musicales, como de la naturaleza. La relación también puede significar estructura, y esto se hace aún más presente en poesía, no solo a través del análisis estructuralista, sino en todos los que aquí utilizamos. Se podría decir que el término “sintaxis” tiene una connotación de estructura desarrollada en tiempo real. Hablamos, pues, de una sintaxis interrelacional, esto es, referente a las conexiones y funciones semánticas y pragmáticas y sus unidades consecutivas.

Nos basaremos en la génesis discursiva, puesto que asistimos a este proceso desde el comienzo de la forma y no desde su final, que es donde normalmente se sitúa la lingüística; en poética, no basta con estudiar el lenguaje como un objeto exterior a nosotros, sino que debemos aceptar que el lenguaje habita en nosotros, por lo que la actitud del analista es la de quien se adentra en un templo y respira toda la vibración que la humanidad ha depositado en esas palabras, en esas estructuras conectivas.

La sintaxis, pues, es una forma de significar una semántica, y supone una unidad procesual desde el engendramiento del lexema, de la palabra, como emergencia, propulsión y manifestación de voz.

En el poema se yuxtaponen varios niveles de análisis; estos interactúan entre sí, modificándose unos a otros, prevaleciendo siempre uno sobre los demás. Crean “saliencia” (en términos gestálticos), originándose un campo de relaciones distintas en cada texto.

Partimos de que no solo existe una gramática puramente lingüística en la poesía, sino que también hay una sintaxis entre diferentes campos lógicos, semánticos, emocionales, pragmáticos, etc., todos ellos contenidos en el lingüístico, esto es, confluyen y afectan a este plano. En el análisis de los diferentes aspectos, teóricamente siempre hay uno que sobresale, definido por la objetivación en el espacio del poema, y este será el que rija a los demás. Por otra parte, a través de estas relaciones es posible crear ecuaciones y relaciones matemáticas que demuestran, una vez más, el fundamento científico del lenguaje poético. La valencia que otorgamos a cada nivel crea un fundamento propio de conformación, único en cada poema, y viene definido por el propio poema. Latentemente, esta fórmula puede ser aplicada a otros campos lingüísticos y temáticos.

La hermenéutica poética despliega numerosos horizontes, teniendo en cuenta el factor *intuición-sugestión* del poeta y de quien lo lee, es decir, la evocación verbal, lingüística, e imaginativa, fenomenológica, del proceso textual en cuanto intersección de elementos en presencia y ausencia, siguiendo una de las características estructurales, y ya famosas, del lenguaje y del signo lingüístico según Saussure.

En cuanto al aspecto puramente gramatical del análisis lingüístico del poema, siguiendo nociones lingüísticas y fenomenológicas, la oración se presenta como una escena teatral, donde cada palabra se “escenifica”, de acuerdo al modelo actancial de Greimas y otros lingüistas, al tiempo que supone un horizonte de explicitación proyectiva, según diversas consideraciones lingüísticas: desde los primeros planteamientos científicos del lenguaje, como los estudios de Amor Ruibal, hasta los modelos semantistas de

Bernard Pottier, o el generativo de Noam Chomsky y sus derivaciones. Pero, antes de adoptar uno u otro paradigma, antes de que la palabra se nominalice, antes de la objetivación de su estado y de su categorización, intuimos la existencia de una categoría que podríamos llamar “categoría relacional absoluta”, y que requiere explicitación. Esto es imprescindible para entender la gramática poética, ya que la forma en que se presenta esa palabra es singular e insustituible. Tal categoría se encuentra en la raíz del conocimiento y de la expresión, por lo que nos disponemos a intentar “devolver” la palabra a su estado inicial persiguiendo su naturaleza dinámicamente semántica. La manifestación de este campo en el plano de la realidad acoge un segundo parámetro fundamental: la ocupación en el tiempo, implicando este aspecto la existencia de un ritmo como ordenación de estos elementos en la dimensión lineal que sitúa al sonido como una interrelación sonora de un campo vibratorio que tiene lugar en la emergencia del poema.

La metodología de este trabajo se basa, como decimos, en el análisis de los diferentes niveles estudiados, para demostrar la existencia de esta matriz común que influye, se infiltra e interactúa en todos ellos. Aunque cada apartado del índice es por sí mismo extensible para una tesis doctoral, me parece que el conjunto se justifica a través de la unión de todos los puntos y del sistema de interrelación analítica consecuente. La intención es abordar el fenómeno *poíesis* desde estos estratos convergentes, considerando el aspecto gramatical no solo como sintaxis, sino como ley de relación contenida en la naturaleza y en toda obra de arte. En cada uno de estos estratos (o parámetros, si no los concebimos como una jerarquía) la forma lingüística objetivada experimenta una transformación. La *poíesis* engendra un campo gravitatorio expansible, semejante, digamos, y con metáfora explícita, al de un agujero negro en el espacio. Cada uno de estos campos dominados por este fenómeno posee sus propias relaciones internas y, por consiguiente, sus propias leyes de conformación y polarización. En el dominio de lo poético lo objetivo recupera su naturaleza subjetiva y viceversa. Lo intuitivo y la procesualidad de la epojé

demuestran la existencia de un fundamento en constante generación que se proyecta en el espacio-tiempo del poema¹. Esta creación constituye la matriz de desarrollo de la conciencia como resultado de un nuevo pensamiento, y el pensamiento como resultado de una evolución del lenguaje (conciencia \in logos). Ahora bien, el lenguaje ya es también pensamiento formalizado y en proceso, *ergon* y *energeia*, según los conocidos términos de Humboldt.

Siguiendo a Heidegger, consideramos el lenguaje como "la casa del ser", siendo lo poético su revelación: su lugar originario y esencial. Lo poético surge de repente, en el momento en que el alma se refugia en su intimidad, en la búsqueda de lo trascendental y de la verdad de sí misma en el mundo.

¹ Concebimos el poema como espacio verbal de proyección del tiempo, sea lineal, estático, cíclico, etc.

2. RELACIÓN ENTRE LOS PARÁMETROS LINGÜÍSTICOS DE POÉTICA

Proponemos que no solo existe una gramática puramente lingüística en la poesía, sino una sintaxis entre los diferentes campos lógicos, semánticos, emocionales, pragmáticos, etc., todos ellos contenidos en el lingüístico, esto es, confluyen y afectan a lo lingüístico.

Tal y como hemos expuesto anteriormente, en un análisis siempre hay, al menos, un factor sobresaliente que articula todos los demás. Como ejemplo, mostramos el poema “Cerqué, cercaste...” de José Ángel Valente:

*Cerqué, cercaste,
cercamos tu cuerpo, el mío, el tuyo,
como si fueran sólo un solo cuerpo.*

Lo cercamos en la noche.

*Alzose al alba la voz
del hombre que rezaba.*

Tierra ajena y más nuestra, allende, en lo lejano.

Oí la voz.

Bajé sobre tu cuerpo.

Se abrió, almendra.

*bajé a lo alto
de ti, subí a lo hondo.*

*Oí la voz en el nacer
del sol, en el acercamiento
y en la inseparación, en el eje
del día y de la noche,
de ti y de mí.*

*Quedé, fui tú.
Y tú quedaste
como eres tú, para siempre
encendida².*

En este poema se han producido las siguientes transferencias:

Arriba es abajo: *bajé a lo alto
de ti, subí a lo hondo.*

Transferencia: aquí ha tenido lugar un cambio de orden en los elementos, produciéndose una ruptura lógica que, a su vez, llevaría asociada otra gramatical en el lenguaje *no-poético*.

Adverbio es sustantivo: *Se abrió, almendra.*

Transferencia: la elipsis de *como*, transformado en coma, confiere a *almendra* valor adjunto de adverbio, pero es sustantivo. La abertura indicada por el verbo es *almendra*. Y la coma adquiere entonces valor icónico, una pausa que contiene el tiempo implícito de 'abrir'. Crea imagen. Y quien se abre ya es entonces el 'cuerpo' vuelto 'almendra', con lo que este sustantivo trasvasa su función recordando la de sujeto: es la 'almendra' quien se 'abre'. Estas interpolaciones son frecuentes en poesía. Amalgaman el esquema sintagmático subyacente que las encuadra y producen un fenómeno complejo de *transvase*, como lo denominó López García ³. Fusionan operaciones implícitas de *traslación* y *desplazamiento*, con tendencia a unir en una sola

² Valente, J.Á.: *Obras completas I Poesía y prosa*. Ed. Andrés Sánchez Robayma, Galaxia Gutemberg, Círculo de Lectores, Navarra, 2006, p. 510.

³ López García, Á.: *Elementos de semántica dinámica. Semántica española*. Libors Pórtico, Zaragoza, 1977, pp. 106, 111, 113-114.

emisión diversos niveles de lenguaje. Lucien Tesnière ya atendió a estos procesos de traslación entre niveles del lenguaje ⁴. Esta concentración es propia de la poesía. Pretende una unidad nominal cuya expansión es intensidad conceptiva, creadora.

Sustantivo es adjetivo/cópula: *Eres amor, mi amor es noche*.

Transferencia: el sustantivo *amor*, al encontrarse detrás del verbo ser, abandona su naturaleza sustantiva para convertirse en adjetivo, recubierto aún de su naturaleza nominal y creando ambigüedad.

Por tanto, como se dijo anteriormente, en este dominio lo subjetivo recupera su naturaleza objetiva y viceversa. Este fenómeno de la transferencia es el que encontramos frecuentemente en poesía, de ahí que digamos que en poética “forzamos” el lenguaje hasta el límite, siendo el resultado “afirmación plena” ⁵ del mismo.

⁴ Tesnière, L.: *Éléments de syntaxe structurale*. Édit. Klincksiek, París, 1982, pp. 361-364ss.

⁵ Domínguez Rey, A.: *El Signo Poético*. Playor, Madrid, 1987, p. 240.

3. POESÍA Y POÉTICA

3.1. Fundamento poético y fenomenológico del lenguaje

3.1.1. Semejanzas entre ciencia, lingüística y poesía

Subyace en este tema un complejo sistema de combinaciones y permutaciones, dados los numerosos puntos comunes que tienen lugar en el encuentro de estos tres campos. Podríamos decir que en cualquier texto fundado en *poíesis* existe una “lingüística” y una “ciencia”, que en toda “ciencia” conviven la lingüística (todo resultado científico tiene una estructura lingüística) y la poesía y, además, que toda “lingüística” posee una base científica y un pensamiento poético (dada la naturaleza puramente humana y, por consiguiente, subjetiva del lenguaje, que incluye siempre un factor emocional, en términos lacanianos. La desubjetivación del lenguaje científico supone una “epojé” implícita. A esto añadiremos un cuarto elemento que se infiltraría en esta tríada relacional, que es el componente fenomenológico. Alfonso Reyes habla de la relación entre estos conceptos atendiendo al triple valor del lenguaje:

- a) *De sintaxis en la construcción, y de sentido en los vocablos: gramática.*
- b) *De ritmo en las frases y periodos, y de sonido en las sílabas: fonética.*
- c) *De emoción, de humedad espiritual que la lógica no logra absorber: estilística⁶.*

⁶ Reyes, A.: *La Experiencia Literaria. Ensayos sobre Experiencia, Exégesis y Teoría de la Literatura*. Bruguera, Barcelona, 1986, p. 88.

Según este autor, la literatura es la actividad del espíritu que mejor aprovecha los tres valores del lenguaje, para los cuales establece tres notas⁷.

En primer lugar, la comunicativa:

La nota comunicativa, significativa o intelectual, (perteneciente al nivel de la práctica cotidiana y al nivel superior o técnico en todos sus grados [...]) Aquí encontramos, por debajo, el dominio indeciso de la gramática usual [...] y por arriba, el dominio de la gramática científica y lógica, de ideal matemático.

En segundo lugar, la nota acústica:

La nota acústica de sonido en los fonemas y sílabas, de ritmo en las frases, de unidades melódicas en los trozos, de cadencia general en los periodos. [...]

Esta nota pertenece al plano poético, tal es el dominio de la fonética y la música en el mismo, así como los ritmos creados por las diferentes articulaciones.

Y en tercer lugar, la nota expresiva:

La nota expresiva, la humedad de afecto [...]; nota de patetismo o modalidad sensitiva presente en los estímulos genéticos del habla [...], palpitante en las realizaciones de la lírica.

La última nota pertenece únicamente al dominio de lo poético y se situaría en el plano de la expresión. Observemos el recurso de la metáfora “humedad” para describir el proceso peculiar del contenido y análisis lingüístico de la poesía. Alude al “humus” de emergencia anímica dado en el estadio poético de la conciencia y su proceso cognoscitivo.

⁷ Reyes, A.: *El deslinde*. FCE, México, 1963, p. 224.

Estas tres notas se mezclan diversamente en toda manifestación lingüística, aunque no siempre encontramos todas; de ellas, la acústica es la más estable; es casi imposible que no exista, exceptuando algunos símbolos de tipo matemático que anulan la voz humana, y que han sido creados para ser leídos. Una proposición informativa que no envuelva juicio ni afecto, aunque tenga valor práctico, intelectual o comunicativo, carecerá del expresivo. De la misma manera, una forma expresiva extrema, creada exclusivamente bajo el valor acústico, puede anular la nota intelectual o semántica, como ocurre en la *jitanjáfora*⁸. Alfonso Reyes afirma que solo la literatura intenta, de un modo general, poner en valor las tres notas.

Los tecnicismos que emplea la ciencia tienen un carácter generalizador y permanente y corresponden a una noción estereotipada. El tecnicismo es inflexible por su condición de “palabra única”. Sin embargo, esto no ocurre en poesía. En su libro *La poesía*⁹, Johannes Pfeifer realiza una interesante investigación práctica traduciendo textos poéticos a diferentes idiomas y aplicando sustituciones en determinados signos por otros similares e intercambiables en el nivel semántico, al igual que podríamos hacer con un texto científico. Llega a la conclusión de que en la traducción se produce una ruptura del discurso poético, debido al carácter único e insustituible de su signo, ya que en la sustitución de un solo elemento de la obra poética, tendría lugar una nueva unidad lingüística.

En *El deslinde*¹⁰, Alfonso Reyes habla del rigor defensivo del lenguaje científico de índole intelectual. La ciencia se funda en necesidades verdaderas a las que debe proteger: su lenguaje “sistematiza”, siendo su camino el de las “denominaciones unívocas”. Este rigor se materializa en mayor medida en la

⁸ Término creado por Alfonso Reyes.

⁹ Pfeifer, J.: *La poesía: hacia una comprensión de lo poético*. Fondo de Cultura Económica, México, 2000, p. 101.

¹⁰ Reyes, A.: *El Deslinde*, op. cit., p. 242.

simbología matemática. Los tecnicismos que emplea la ciencia tienen, como dijimos anteriormente, un carácter generalizador y permanente y corresponden a una noción estereotipada. Los enunciados explícitos (postulados) expresan lo que se da por supuesto y la traducción fluye cuando se intercambian los términos dentro de la frase definitoria. Las oraciones de la ciencia son completas (enunciativas) y van solas o coordinadas; otras veces, los enunciados forman partes subordinadas de oraciones largas. El uso de oraciones coordinadas adversativas es habitual en el lenguaje científico, al igual que el de las existenciales y predicativas y ecuacionales. Alfonso Reyes continúa este discurso en su “Apolo o de la literatura”¹¹; hablando de las principales actividades del espíritu, sitúa a la ciencia en los dominios del suceder real, perecedero en la filosofía y permanente en aquélla.

En cambio, la literatura se ocupa de un suceder imaginario, aunque integrado –claro es– por los elementos de la realidad, único material del que disponemos para nuestras creaciones. La literatura posee un valor semántico o de significado, y un valor formal o de expresiones lingüísticas. El común denominador de ambos valores estaría en la intención. La intención semántica se refiere al suceder ficticio, mientras que la intención formal se refiere a la expresión estética. Según Varela Jácome¹², el lenguaje literario se transmite a los lectores como un mensaje lingüístico semiotizado, como sistema de códigos estéticos; por esto, se inscribe en nuestro patrimonio cultural como una obra de arte, como una producción artística.

El lenguaje potencial y virtual de un acervo lingüístico condiciona el caudal individual que se convierte en lengua realizada, mediante impulsos expresivos, a partir de un material verbal conocido. En poesía, el poeta, movido

¹¹ Reyes, A.: *El Deslinde*, op. cit. p. 242.

¹² Varela Jácome, B. y Cardona Castro, Á.: *Poetología. Teoría y Técnica de Análisis de Textos Poéticos*. Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1989, p. 7.

por su sensibilidad, por descargas emocionales, por impulsos creativos, transforma estéticamente los esquemas fonológicos, sintácticos y semánticos.

Si se toma en cuenta el lenguaje, podemos distinguir el de la ciencia de cualesquiera otros aspectos de la actividad humana, acordando que la ciencia se ocupará solo de hechos accesibles que estén localizados mediante las coordenadas de espacio y tiempo, de términos cotidianos concernientes a acontecimientos físicos y de operaciones prácticas definidas. Este aspecto crea una separación infranqueable con el lenguaje poético, intraducible por la importancia de sus dimensiones musical, emocional, y, especialmente, por las convenciones etimológicas de los signos y las diferentes estructuras gramaticales de cada lengua; llegados a este punto, al exponer el triple valor del lenguaje según lo considera Reyes, resulta inevitable recordar la división que Karl Bühler hace, de un lado, de "las tres funciones de sentido de los fenómenos lingüísticos", la expresión (síntoma), concerniente al emisor, la apelación (señal), dirigida al receptor, y la representación de "objetos y relaciones", en cuanto símbolo. En esto consiste el modelo bühleriano de organon¹³.

Bühler comprende ahí además —en la intersección de las funciones citada¹⁴— un círculo digamos situacional, pues abarca más, en un aspecto, que el triángulo, pero, en otro, quedan fuera de él también otros elementos. Para él tales funciones son semánticas, en cuanto forman la complejidad del *signo* lingüístico, el principio de "relevancia abstractiva" y el "complemento aperceptivo" que acompaña a esa unidad en funcionamiento real o habla, la *parole* de Saussure.

Y esto se explica porque en el fondo subyace la respuesta al behaviorismo americano de la relación estímulo-respuesta, o reacción. Bühler

¹³ Bühler, K.: *Teoría del lenguaje*. Alianza Universidad, Madrid, 1979, p. 48.

¹⁴ *Ibíd.*

considera siempre la base psicofísica del sistema lingüístico, no reductible, por tanto, como la precisión de Saussure al descartar de la representación el fenómeno *objeto* que ahí se forma¹⁵.

El principio abstractivo reduce (connotación suspensiva del método fenomenológico: epojé) y determina unidades estructurales. El “complemento aperceptivo” expande, por su parte, lo reducido; es decir, tiene en cuenta lo que va resultando contexto, carácter sinfísico, empráctico y simpráctico del entorno¹⁶, la praxis de hoy en lingüística aplicada y pragmática. El lenguaje se mueve siempre entre estos factores, el reductivo y expansivo. Y así funciona el *decir* respecto de lo *dicho*, donde hay siempre implicaciones latentes, lo *infado*, virtual suyo, y lo *fado*, dicho, resume más tarde Ortega y Gasset.

Creemos que los tres valores antes citados de Reyes expanden aún más la potencia del lenguaje, pues la estilística abarca aquello que la lógica restringe; la fonética considera además el ritmo, que comprende, entre otros planos, el psicofísico; y la gramática es producto comunicativo del uso (*habla* en términos saussurianos) y de la lógica, matemática, técnica. No queda nada fuera del campo comunicativo del lenguaje. La lingüística no ha atendido debidamente a esta estructuración que Reyes hace del lenguaje desde su conformación como literatura. La Literatura comprende, por tanto, toda la manifestación lingüística. Y en ella cumple una función especial la lírica. No queda fuera, por tanto, el ritmo del lenguaje, ni se aparta de él como algo accesorio, complementario. Es valor suyo constitutivo.

Al respecto, Domínguez Rey enuncia que “la denotación está referida, en el lenguaje ordinario, casi exclusivamente a la *idea* de la cosa. En poesía se

¹⁵ Bühler, K.: *Teoría del lenguaje.op. cit.*, p. 46.

¹⁶ *Ibíd.*, pp. 176-177.

refiere al *concepto* de la misma, ampliando el horizonte de la palabra”¹⁷. Y continúa en este mismo lugar:

Lo que en verdad varía al enmarcar una palabra en una nueva estructura, la poética, es su función. Lo denotado tiene, dentro del poema, una doble vertiente: significativa o hacia fuera, como el signo ordinario, y otra hacia dentro, en cuanto que nos abre un sentido. Estos dos vectores se unen en la misma unidad poemática. Si atendemos a la norma, podemos referirnos al primero precisivamente. Es decir, el fuera está dentro. Y en esto radica la objetividad del signo poético.

*Lo que en principio parecen dos intencionalidades, cada una por su lado, no son sino la misma, puesto que la primera es parte constituyente de la segunda*¹⁸.

La nota comunicativa de Reyes trae al recuerdo también el esquema comunicativo que subyace en el lenguaje y las ya famosas funciones que corresponden a sus elementos según Roman Jakobson, especialmente la poética y metalingüística. Y aquí se restringe aún más la pertinencia del fenómeno poético, pues queda subyugado al concepto de lenguaje extraído de su funcionamiento instrumental, “prosaico”, digamos. Por otra parte, la función poética del lenguaje considerada como relevancia de su propia organización, valor y estructura en un texto o expresión determinados, no se diferencia de la función metalingüística a no ser que se dé valor absoluto a esa formación, como hace Eugenio Coseriu, pero dependiendo aún también del valor instrumental, “normativo”, del uso lingüístico. Si “la función poética proyecta el principio de equivalencia del eje de selección sobre el eje de combinación”¹⁹ y

¹⁷ Domínguez Rey, A.: *El Signo Poético*, op. cit., p. 218.

¹⁸ Domínguez Rey, A.: *El Signo Poético*, op. cit., p.218.

¹⁹ La definición concreta, y técnica, conocida, es: “La función poética proyecta el principio de equivalencia del eje de selección sobre el eje de combinación” (Jakobson, R.: *Essais de linguistique générale*. Édit. de Minuit, Paris, 1963, p. 220).

se establece, como dice en otra parte Jakobson²⁰, una superposición de la similaridad (forismo metafórico) sobre la contigüidad (forismo metonómico), no cabe duda que el lenguaje se vuelve sobre sí fóricamente. Al proyectarse el plano paradigmático sobre el sintagmático, la secuencia así producida comprende redundancia, replicación, superposición de elementos, los cuales revierten unos sobre otros. Y esta reversión proyectiva es lo poético del lenguaje. “La recurrencia de una misma <<figura gramatical>> [...] con el retorno de una misma figura fónica” instituye “el principio constitutivo de la obra poética”²¹; esto implica inevitablemente algún grado de metalenguaje. Y grado supremo, pues aquí se revela la fusión o amalgama de funciones que veíamos en el sintagma “Se abrió, almendra”, de Valente. El lenguaje poético permite ver, una visión interna que se exterioriza, el cruce, superposición, recubrimiento, resonancia, etc., de los niveles operativos. Se mueve, como dice López García a propósito del lenguaje natural y de la teoría que lo sistematiza, entre “una frontera alternativamente infranqueable y franqueable en su interior”²². Esta paradoja de *frontera* es continua en todo lenguaje de poema. Domínguez Rey la circunscribe en el horizonte de integración textual o correlativa, donde se da siempre una relación funcional interpretativa de nombre y proposición que tanto instaura aquel como lo incluye esta: $f(x) \text{ i } \frac{n}{p}$ ²³.

Coseriu reduce también la función fática de Jakobson, la de contacto, a “caso particular” de la apelativa, así como la metalingüística a la representativa, con lo que nos vamos quedando con el esquema de Bühler, también sometido, con Friedrich Kaiz, a criba²⁴. Coseriu ve asimismo en las funciones de Bühler

²⁰ Jakobson, R.: *Questions de poétique*, Édit. du Seuil, Paris, 1973, p. 225.

²¹ Jakobson, R.: *Questions de poétique*, op. cit., p. 222.

²² López García, Á.: *Para una gramática liminar*. Cátedra, Madrid, 1980, p. 29.

²³ Domínguez Rey, A.: *Texto, Mundo, contexto: Intersticios (Génesis discursiva)*, UNED, Madrid, 166-170. *El gramma poético. Germen precientífico del lenguaje*. Anthropos, Barcelona, 2014, pp. 203-204.

²⁴ Coseriu, E.: *Lingüística del texto. Introducción a la hermenéutica del sentido*. Edición, anotación y estudio previo de Óscar Loureda Lamas, Arco/ Libros, Madrid, 2007, pp. 174-175.

variación de nivel, pues “los síntomas y las señales solo funcionan en el acto lingüístico, mientras que los símbolos preceden idealmente al acto lingüístico”. Y en cuanto a la *representación*, añade Coseriu, “es una función del signo *virtual*; una palabra sólo pensada no carece de significado, ni, en consecuencia, de “representación”, anterior e independiente de su uso en un acto lingüístico”²⁵. La crítica que Coseriu hace de la función poética de Jakobson se vuelve de algún modo contra su propia consideración, si bien intentó darle la vuelta a la relación lenguaje-poesía intuyendo un estatus poético fundamental del lenguaje. Reconduce la función poética de Jakobson a la intuición que en ella subyace: “el hablar poético es un hablar *en sí* (...) un *hablar absoluto*”²⁶. Y esta es también su tesis²⁷, aunque no desembaraza la esencia de lo poético de su componente lingüístico, del cual depende en algún modo. El lenguaje poético, dice, es la “realización de todas las posibilidades del lenguaje como tal”²⁸. Su potencia, por tanto, cabe concluir.

3.1.2. *Signo poético*

Comenzamos este apartado con la siguiente cita de Antonio Domínguez Rey: “significado y significante son una misma cosa, dos consideraciones de un hecho real, el signo poético”²⁹. A través de este enunciado nos situamos en un contexto de fusión de conceptos lingüísticos, de coalescencia entre ellos. En *El signo poético*, Antonio Domínguez Rey demuestra que “en poesía, los significantes perduran, ya que el discurso poético memoriza”³⁰. Establece una

²⁵ Coseriu, E.: *Lingüística del texto. Introducción a la hermenéutica del sentido*, op.cit., p. 180.

²⁶ *Ibíd.*, p. 176.

²⁷ Coseriu, E.: *El hombre y su lenguaje*. Gredos, Madrid, 1977, p. 206.

²⁸ *Ibíd.*, p. 203. Esta idea la repite luego en varias obras, con ciertas variantes, pero referidas al despliegue potencial de la *virtus* verbal.

²⁹ Domínguez Rey, A., *El Signo Poético*, op. cit., p. 238.

³⁰ *Ibíd.*

contraposición entre los diferentes lenguajes, orientando el comunicativo hacia lo extralingüístico, y el poético hacia el signo. En esta direccionalidad, el primero tiende a la automatización y el segundo a la actualización de los medios lingüísticos. Esta diferencia entre ambos es lo que crea un impedimento a la lingüística para hablar más allá de cierto límite respecto de la poesía. Encontramos en el aspecto formal otra diferencia pertinente entre poesía y ciencia. Sin intención estética no hay literatura, sino (en palabras de Reyes) solo “elementos aprovechables” para hacer con ellos literatura; materia prima que espera la evocación del creador. Por lo tanto, cualquier experiencia espiritual, filosófica, histórica o científica, puede expresarse en lenguaje de valor estético, pero esto no es literatura, sino literatura aplicada. Esta se dirige al especialista, mientras que la literatura en pureza se dirige al hombre en general, al hombre en su carácter humano. Explica Reyes:

Al llegar a la operación literaria, muda el régimen de conciencia como si nos acercáramos a algún oficio religioso. El ser expresivo que somos bucea entonces en el subsuelo del alma, dejándose aconsejar por ritmos corpóreos, circulatorios, respiratorios, hasta ambulatorios; alerta sus simpatías dinámicas, y sujetándose a aquella aritmética natural de la máquina humana, concibe paulatinamente la unidad, el número, el par, el impar, la serie, el vaivén, los arranques y los remates. [...] El lenguaje científico procura abolir el halo de indeterminación subjetiva que irradia la palabra, para poder mentar fijamente lo que conoce³¹.

En el lenguaje poético prima la función expresiva, pero entendido como expresión de algo emergente, y esto ya es comunicación. Suele decirse que en el lenguaje corriente sobresale la función comunicativa, pero subyace siempre la expresiva aunque el contenido de lo dicho prime sobre el modo de decirlo. El

³¹ Reyes, A.: *La Experiencia Literaria*, op. cit., p. 95.

ser humano, incapaz de desligarse del lenguaje no verbal en su discurso, siempre mantendrá en ese acto una función expresiva; incluso cuando se tratara de una conferencia sobre ciencia, no podría dejar de lado su pulsión emocional. Estos “huecos” del lenguaje también forman parte de su estructura (al igual que el silencio entre una frase musical y otra forman parte de la totalidad de la composición) y son estudiados por los lingüistas. Podemos encontrar grandes rasgos de lenguaje científico en la lingüística, dado que es la ciencia del lenguaje. Benveniste³² la define como el estudio de las unidades del lenguaje que, en número limitado, se agrupan para formar otras unidades de nivel superior. La unidad mínima, el signo, tiene un límite: la significación. Cada signo establece relaciones y oposiciones con otros signos en el interior de la lengua. Dice Domínguez Rey al respecto de la significación: “Aunque la sintaxis poética funciona en el nivel significante, su verdadero cometido es la estructuración del significado y, en consecuencia, ella misma se hace significativa”³³. Este concepto es fundamental para entender nuestra posición ante el signo poético, que no está inmerso en una estructura, sino que él mismo crea estructura.

En *Prolegómenos*³⁴, Hjelmslev establece que, para conocer en qué consisten los signos, debemos limitarnos a la función semiótica que la forma y la sustancia determinan entre los planos que los constituyen: la expresión y el contenido.

El lenguaje científico es presentado por Reyes en dos aspectos: uno es el tecnicismo (“átomo”, “vertebrado”, “ecuación indefinida”); otro, la tipología simbólica, camino del álgebra y del algoritmo. El lenguaje científico satisface, entre otras, una necesidad defensiva, pero hay otros órdenes más modestos que, en la acepción más vulgar del término, son también sociales: los juegos,

³² Benveniste, E.: *Problemas de lingüística general*. Siglo XXI Editores. México, 1999, p. 17.

³³ Domínguez Rey, A.: *El Signo Poético*, op. cit., p. 220.

³⁴ Hjelmslev, L.: *Prolegómenos*. Gredos, Madrid, 1984, p. 96.

deportes, etcétera, que también necesitan defender con un tecnicismo sus caudales de experiencia, sus convenciones reglamentarias o sus criterios estimativos. Definir sus vocabularios es ya exponer su preceptiva. El rigor técnico no es, pues, exclusivo de la ciencia, aunque en ella asuma su máxima seriedad. Su camino es el camino de las denominaciones unívocas, aunque no las logre del todo. Se establecen diferentes grados al respecto:

- a) Base coloquial. En este grado, la ciencia usa el producto idiomático en un máximo despegue semántico-poético y en posibilidad indefinida de sustituciones verbales. Pero su afirmación solo se aplica al grado inferior, al no específico, y casi podríamos llamarlo el no científico del lenguaje científico.
- b) Grado técnico. Aquí se han logrado ya denominaciones unívocas, insustituibles, aunque de valor todavía idiomático. En el lenguaje de la física no es indiferente el uso de estos términos, y podemos justificadamente revocar a duda la competencia de quien emplea la palabra "fuerza" para referirse a un motor o a una corriente eléctrica.
- c) Tipología simbólica. Es el ideal matemático del parlamento científico: son signos de absoluto rigor. Aquí se encuentran, la matemática y la nueva lógica.

Tanto en el ámbito científico como en el literario existe un rigor metodológico que debemos seguir. No es correcto afirmar que el rigor científico sea de naturaleza intelectual y el rigor literario solo de naturaleza estética, ya que es evidente que las expresiones literarias también contienen comunicaciones intelectuales, aunque de conocimiento común y más cercanas a lo que llamamos la experiencia pura y, por otra parte, el sentimiento estético puede nacer tanto de la obra literaria como de la obra científica. Es importante cualificar lo estético literario por su vinculación semántica de ficción y por su

vinculación poética en los tres valores del lenguaje. A este respecto señala aún Reyes:

Entonces, la diferencia reside en un grado en el rigor. Hemos dicho que el camino de la ciencia es el camino de las denominaciones unívocas. "Cuadrúpedo" posee una univocidad que no posee "lápiz". El halo de connotaciones y traslados posibles, ocurridos por las simplificaciones mentales parásitas y por los deslizamientos del uso, ha sido "mejor" enjugado en el tecnicismo que en el vocablo común. "Mejor": desde el punto de vista del uso que se pretende dar a la fórmula verbal. Pues ya también dijimos que el criterio para juzgar la palabra es lo que se hace con ella, mucho más que lo que con ella se dice³⁵.

En esta última frase de Reyes encontramos una gran semejanza con el planteamiento pragmático de Bloomfield y con la teoría de actos del lenguaje, que remonta a Paul Valéry e incluso a la *Poética* de Aristóteles, antes que a las conocidas teorías de Austin y Searle.

Lo anterior nos conduce al valor acústico, que casi siempre se conserva en el rito, hasta el punto de que sin la pronunciación o presencia sonora no se cumple el contrato ceremonial, siendo incluso necesaria, algunas veces, una entonación estética determinada o una cadencia especial. El valor afectivo, relacionado con el acústico, puede o no darse en la fórmula ritual, según su finalidad. En *El drama del lenguaje*, Antonio Domínguez Rey, explica lo siguiente:

³⁵ Reyes, A.: *El deslinde*, op.cit., p. 252.

*Mientras que la ciencia busca el acuerdo entre teoría y naturaleza con instrumentos creados ad hoc (tesis de Kuhn), el lenguaje ya es una realización con teoría implícita. Hay que experimentarla, extraerla*³⁶.

Esto nos lleva directamente a la concepción de la palabra en el texto. La palabra no tiene sentido al margen de la frase que la engloba y, a su vez, esta tampoco la culmina si la desligamos de su texto de origen, pero, a una y otra, las subtiende un tono o modo de instalación perceptiva. Y en tal instalación, en palabras de Domínguez Rey, se “sobrecarga el valor sensible del significante y de la sustancia poética, reforzando la expresión de uno y otra”³⁷. Y continúa diciendo al respecto el autor:

*En consecuencia, el significante accede él mismo a signo. (...) Unos (signos) son denotativos y otros connotativos. Los primeros garantizan la linealidad o sucesión del discurso. Los segundos crean un ambiente: el sentido que confiere unidad al conjunto, vinculando intrínsecamente todos sus elementos*³⁸.

Delimitar estos conceptos es fundamental para crear la base de relaciones establecidas en esta tesis y para reconocer el fundamento científico de la poesía. Como podremos ver en los capítulos siguientes, las leyes físicas son aplicables a la poética, debido a que en la ciencia encontramos creación, como demuestran los estudios de Bohm y Peat³⁹.

En el libro *Ciencia y poesía*, Jaime Valdivieso hace referencia a una entrevista en España, en la que Claudio Teitelboim establecía una relación entre la ciencia, el lenguaje, la poesía y la cosmología. En uno de los diálogos afirma que a todos los interrogantes sobre la posición del hombre en el

³⁶ Domínguez Rey, A.: *El Drama del Lenguaje*. Edit. Verbum-UNED, Madrid, 2003, p. 13.

³⁷ Domínguez Rey, A.: *El Signo Poético*, op. cit., p. 214.

³⁸ *Ibíd.*, p. 217.

³⁹ Bohm, D. y Peat, F.D.: *Ciencia, orden y creatividad*. Kairós, Barcelona, 2003.

universo, de la cosmología, no podía dar una respuesta que no fuera poética⁴⁰. Son muchos los científicos que participan de esta idea, entre ellos Bohm y John D. Barrow. Según Whitehead, fue la tragedia griega la que preparó el camino de la ciencia moderna, al descubrir en la idea de destino la visión de lo que sería la ciencia. El destino de la tragedia se vuelve así el orden de la naturaleza en el pensamiento moderno.

Esta opinión es compartida por importantes escritores como Proust, Octavio Paz, o Umberto Eco. Saint John Perse, en su discurso de recepción del Premio Nobel, habla de una estrecha unión entre ciencia y poesía. Plantea la poesía y la ciencia como un idéntico interrogante: el borde de un abismo común en el que solo sus modos de investigación difieren. En el mundo del saber contemporáneo, tanto la física como la poesía muestran nociones más dinámicas y multívocas del tiempo, el espacio, y en el lenguaje; la “obra abierta”, como la definiría Umberto Eco. En poesía, la palabra no abandona su función inicial, sino que recupera aquella en su plenitud. Así lo expresa Domínguez Rey:

La palabra poética tiene la misión de de incorporar un ritmo sin dejar de ser lo que era. Puede suceder que su fisionomía, después de la creación, brille más que antes, de tal modo que salte de la oscuridad anónima a la fulgente pantalla de la expresión⁴¹.

Heidegger entrevió que la poesía existía antes de que existiera el uso instrumental del lenguaje, es decir, que nuestro lenguaje es posible gracias a la poesía, y no a la inversa. El hombre primitivo se comunicaba a través de metáforas, a través de un lenguaje poético, y sería mucho más tarde cuando naciera el lenguaje conceptual. Es el paso del Mito al Logos, pero, no obstante,

⁴⁰ Valdivieso, J.: *Ciencia y poesía. Diálogos con Claudio Teitelboim*. LOM Ediciones, Santiago de Chile, 1995, p.13.

⁴¹ Domínguez Rey, A.: *El Signo Poético*, op. cit., p. 214.

el Logos se mitologiza de algún modo, aunque de otra manera, pues la noción de *sentido* sobrepasa como símbolo a la de significado y convierte al significante simbólico en nuevo proceso de emergencia espacio-temporal, como resume Gilbert Duran⁴² partiendo de Poincaré, Einstein, Podolsky y otros físicos importantes de los siglos XIX y XX.

3.2. Consideraciones de poetas. Aporte hispánico sobre pensamiento poético

Nos ha parecido importante seleccionar a algunos autores cuyo pensamiento poético constituye una base importante para el propósito de esta tesis: José Ángel Valente, Octavio Paz y María Zambrano. De sus respectivas poéticas, suficientemente conocidas en los medios críticos, solo resaltamos aspectos que cuadran con el objetivo de este trabajo.

3.2.1. José Ángel Valente

Para Valente, todo poema es una exploración del material de experiencia; por tanto, el proceso de creación poética es la acción de indagación y tanteo, donde la identidad de cada nuevo elemento modifica a las demás o las elimina. Este tanteo se da en todo poema, ya que se busca la formulación de su objeto, que se presenta como una estructura unitaria, y superior a la suma de todos los objetos. Este concepto en Valente es fundamental. Cada elemento del poema “corrige los existentes o los elimina”; esto es parte sustancial de la operación creadora. En cuanto a la corrección del poeta, este es un tema objeto de

⁴² Durand, G.: *Introduction à la mythologie. Mithes et sociétés*. Albin Michel, 1996, pp. 59-60.

numerosos discursos. En este aspecto, Valente cita a Blas de Otero⁴³, que expresa las siguientes palabras: “Corrijo casi exclusivamente en el momento de la creación: por contención, por eliminación, por búsqueda y por espera”. Por otra parte, Machado⁴⁴, citado por el propio Valente, dice al respecto: “Lo esencial en arte es siempre incorregible”.

Estas aportaciones son relevantes, teniendo en cuenta que para Valente el poema existe antes de ser creado, como explicaré más adelante. La única manera de conocer el conocimiento expresado es a través del propio poema, de su síntesis, y de su propia unicidad. Valente, como muchos otros autores incluidos en este tema, piensa que la crítica poética cae en el error de dirigirse a la experiencia que motivó el poema, en vez de dirigirse al poema en su unidad. La experiencia no existe fuera del poema, sino dentro: la experiencia es el propio poema. Realiza un profundo estudio de la mística, centrándose especialmente en la figura de Miguel de Molinos y en la de San Juan de la Cruz. Para explicar el lenguaje poético acude a este campo. El material de la experiencia mística puede ser estudiado por la ciencia, por ejemplo, por la psicología, incluso por la teología. Este conocimiento “científico” solo puede ser captado sometiéndolo a la observación y a la analítica, y estudiando las constantes que se producen, pero, la única posibilidad de conocer esta experiencia en particular, única e irrepetible, solo puede ser ofrecida mediante el lenguaje poético, o por la vía poética.

En el caso del místico, asistimos a la construcción de la experiencia por antonomasia. De hecho, San Juan de la Cruz, en sus comentarios al *Cántico Espiritual* no expone las explicaciones antes de los poemas, sino después, ya que, repitiendo lo anteriormente dicho, la experiencia solo puede ser conocida dentro del poema. Para Valente, la poesía es una revelación de un aspecto de la realidad al que solo se puede acceder mediante el pensamiento poético.

⁴³ Valente, J. Á.: *Las Palabras de la Tribu*. Edit. Siglo XXI de España, Madrid, 1971, pp. 23-24.

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 24.

Para el conocimiento del poema, no se puede ver un verso por separado, sino que el poema solo existe en su unidad, como una estructura y una dependencia de los versos entre ellos, que se corrige y ajusta formando una unidad superior. Si relacionamos esta estructura con la gramática, entraríamos en un orden mayor, donde cada verso crea unas determinadas relaciones sintagmáticas dentro del poema total⁴⁵.

En la creación poética existe un momento de actividad y otro de pasividad, ya que la poesía no solo es un acto del poeta, sino que es un conocimiento comunicado al poeta, por lo que existiría antes, y está dado por el acto de la creación. La poesía nos descubre nuevas relaciones entre las cosas y los hombres, y por consiguiente, nuevos sectores de la realidad. El género poético no solo se extiende hasta la poesía dramática, sino a toda forma de creación por el lenguaje. Existe un orden establecido e institucionalizado en el lenguaje, en la forma que este ha eludido las formas de la realidad; este lenguaje es incapaz de abarcar contenidos nuevos, por lo que está en un proceso de inmovilización, por una autoconservación producto de una represión; por tanto, la realidad pasa por un proceso de cristalización. El signo lingüístico ya no aporta el mundo de relaciones interpersonales, por lo que el lenguaje es público, y hay una totalización de un sistema de signos. La palabra poética nace de lo que Valente llama “clandestinidad” de un modelo trágico; ahí es donde tiene lugar la ruptura del discurso: “solo la palabra poética, por su naturaleza creadora, restituye al lenguaje su verdad”⁴⁶. Por esto, también tiene una función social dentro del arte: dar un sentido más puro a las palabras. Con esta afirmación, Valente indica su deuda notable con la poética de Mallarmé, cuyo objetivo de “obra” consistían en reevaluar el lenguaje de la “tribu” y dotarlo de nuevo sentido. Y esto implica otra orientación de Poética.

⁴⁵ Concibiendo el poema como una única oración. Es decir, el texto completo figura una “oración” global, pues las interrelaciones de períodos, estrofas, versos, del conjunto material y formal de la gramática están integradas en la coherencia del sentido que el poema funda.

⁴⁶ Valente, J.Á.: *Las palabras de la tribu*. Tusquets, Barcelona, 2002, p. 57.

Para salir de la totalización impositiva, el lenguaje tiene que volver a sus raíces. El lado público del lenguaje –que no siempre es social– destruye el sistema semiológico y lo falsifica. Así, “toda operación poética es un esfuerzo por perforar un túnel de rememoraciones y arrastrarlas desde o hasta el origen”⁴⁷, para situarlas en el lugar de la palabra, de su principio, que es la *arkhé* (arjé). Eso es lo que la imaginación poética ha reflejado: la pulsión hacia el origen; la palabra pura. Esta palabra poética está sobrecargada de sentido y ha de solicitar una hermenéutica, más que un mero comentario o un simple análisis estilístico-formal.

Ahora bien, podríamos añadir a esto que la fuerza que llena a la palabra de sentido proviene de una intención; y esto ya es fenomenología. Así lo explica Josep María Bech:

La intención en la cual consiste la conciencia, no es sólo la intención de dirigida a “su” objeto, sino sobre todo la intención de que el objeto le sea dado en su “plena realización”. La conciencia, en otras palabras, está siempre orientada a una finalidad característica. Partiendo de la designación “vacía” que corresponde a una denominación cualquiera, aspira a una intuición tan “plenamente realizada” (“erfüllte”) que excluye toda posibilidad de recibir nuevas⁴⁸.

Entonces, podemos encontrar un fondo fenomenológico en esta concepción de Valente, puesto que todo esencialismo conlleva un proceso de reducción eidética, anterior o posterior a la creación.

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 62.

⁴⁸ Bech, J.M.: *De Husserl a Heidegger. La transformación del pensamiento fenomenológico*. Ediciones Universidad de Barcelona, Barcelona, 2001, p. 36.

3.2.2. Octavio Paz

El fenómeno poético acontece muchas veces en unas circunstancias ajenas a la voluntad del poeta. El poeta constituye el hilo conductor y transformador de esa corriente en el momento de creación de la obra; de ese modo, da forma a lo poético a través de la poesía, que es donde se produce la revelación de esa sustancia poética, por lo que Paz afirma que “el poema contiene, suscita o emite poesía”⁴⁹. En el poema, las actividades verbales cambian de signo para transformarse en él. Deducimos que Paz no es partidario de clasificaciones, ya que el análisis de la poesía requiere una tarea más sutil que la ordenación de su estructura externa a través de la aplicación abusiva de nomenclaturas (misma postura ante la crítica que la que acabamos de ver en Valente). Un poema no puede ser analizado únicamente mediante el estudio de hábitos verbales del poeta; este método ya no nos puede decir nada. Para Paz, cada poema es único, irreductible e irrepetible, y coincide con Ortega y Gasset en que no se puede señalar con un mismo nombre a obras tan diferentes entre sí como un poema védico o un haikú: cada poema tiene vida propia.

Paz establece una diferencia entre técnica y creación (utensilio y poema), ya que la primera es un procedimiento finito y repetitivo, donde “el fusil reemplaza al arco”⁵⁰. Esa “técnica” muere en el momento mismo de la creación, a diferencia de la “técnica poética”, que no es transmisible, ya que no está constituida por recetas repetitivas, sino invenciones que solo sirven a su creador. Aunque el estilo, colindante con la técnica, es un punto de partida de la creación, debe ser trascendido por el artista. Él no niega la existencia de este estilo, ya que el poeta ha de apoyarse en un lenguaje, pero este, por su carácter finito y temporal y al estar impregnado de moral, filosofía y costumbres, no nos ayuda a penetrar en el interior del poema, mientras que el

⁴⁹ Paz, O.: *El Arco y la Lira*. FCE, México, 1973, p. 3.

⁵⁰ Paz, O.: *El Arco y la Lira*, *op. cit.*, p. 4.

poema es eterno, ya que permanece. Ese elemento distintivo es la poesía. Solo ella puede mostrarnos la diferencia entre creación y estilo. El poeta realiza una operación transmutadora en la que “los materiales abandonan el mundo ciego de la naturaleza para ingresar en el de las obras, es decir, en el de las significaciones”⁵¹. El silencio mismo está poblado de signos. El lenguaje en manos de prosistas y poetas nos ayuda a entender el sentido de esa diferencia.

Según Paz, y con evidente eco de Croce y el creacionismo lingüístico, Karl Vosler en Alemania y Dámaso Alonso en España, el lenguaje hablado está más cerca de la poesía que de la prosa⁵², por su naturaleza menos reflexiva y más natural, ya que en la prosa la palabra significa dependiendo de otros significados. En el poema, el lenguaje recobra su originalidad primera, eliminada por la imposición de la prosa y habla cotidiana; es aquí donde la palabra muestra su interior con libertad, aprisionada en la prosa: “La piedra triunfa en la escultura, se humilla en la escalera”⁵³.

Para Valéry, “la poesía crea un lenguaje dentro de otro lenguaje”⁵⁴, y Paz comparte con él este punto de vista, ya que el poema existe más allá del lenguaje y solo puede alcanzarse a través de él. Trascender estos límites del lenguaje es ser un gran poeta; por tanto, lo puede ser también un gran pintor, ya que un gran artista se sirve de sus instrumentos para que recobren su naturaleza original. En este aspecto, encontramos una contraposición ante las ideas de Bloomfield⁵⁵, para quien la música no constituye nunca un lenguaje, sino un sistema de signos. Bajo el punto de vista de Paz, solo la lectura de un poema nos puede revelar qué es la poesía; el lector, en el acto de leer el poema, busca algo en él y encuentra lo que ya llevaba dentro; lo que ya existía.

⁵¹ *Ibid.*, p. 6.

⁵² Idea compartida con Zambrano, como veremos más adelante.

⁵³ Paz, O.: *El Arco y la Lira*, *op. cit.*, p.6.

⁵⁴ Valéry, P.: *Oeuvres, I, La Pléiade*. Gallimard, París, 1957, p. 1324.

⁵⁵ Bloomfield, L.: *Aspectos Lingüísticos de la Ciencia*, Taller de Ediciones J. Betancor, Madrid, 1973.

Con diferentes matices, llegamos al mismo punto que Valente: el poema existe antes de ser creado.

Ese instante contiene todos los instantes. Sin dejar de fluir, el tiempo se detiene, colmado de sí". En esta afirmación encontramos en el pensamiento poético una ruptura con nuestros límites de espacio y de tiempo, y después de esta ruptura se puede acceder a la experiencia poética. (...) Cuando el lector se introduce en el poema, accede a un estado poético. Así, la lectura del poema presenta grandes semejanzas con la creación poética. (...) La poesía es tiempo; ritmo perpetuamente creador⁵⁶.

Al principio de *El arco y la lira*, Octavio Paz se inclina por una declaración muy próxima al ideario de la vanguardia artística de París a comienzos del siglo XX, donde se veía el mundo del arte como manifestación diferenciada de vida y modo de concebir la realidad. Con ella se apropia parte del reflejo semántico que la palabra "revolución" atraía después de la conmoción política de Rusia en 1917, pero Paz sitúa la palabra en otro contexto: "la poesía es operación capaz de cambiar al mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior"⁵⁷. De nuevo nos encontramos con una actitud ascética ante lo poético, compartida por todos estos autores, y esta posición les lleva a bucear en el mundo sobrenatural que nos muestran los místicos como San Juan de la Cruz. Solo mediante esta renovación de la mirada hacia el lenguaje se puede encontrar un nuevo mundo de relaciones capaces de definir lo poético. A través de la utilización de atributos enfrentados y contrarios, define el gran poder de este fenómeno del lenguaje: "experiencia, sentimiento, emoción, intuición, pensamiento no

⁵⁶ Paz, O.: *El Arco y la Lira*, op. cit., p. 6.

⁵⁷ *Ibíd.*, p. 3.

dirigido. Hija del azar; fruto del cálculo... arte de hablar en forma superior"⁵⁸. De ahí la dimensión inalcanzable y, hasta cierto punto, transgresora, del límite de la visión de la realidad que el lenguaje poético logra cruzar.

Paz establece una clara diferencia entre poesía y poema: no todo poema contiene poesía, y no toda poesía es un poema. En el poema, se produce el encuentro entre la poesía y el hombre. Podemos encontrar situaciones, paisajes u obras con gran contenido poético, pero que no son poemas, y poemas que, respondiendo a una métrica y a una forma literaria, no tienen contenido poético o sustancia poética. Cuando la poesía se da como una condensación al azar o es una cristalización de poderes y circunstancias ajenas a la voluntad creadora del poeta, nos enfrentamos a lo poético.

*Lo poético es poesía en estado amorfo; el poema es creación, poesía erguida. Sólo en el poema la poesía se aísla y revela plenamente (...) Poema es un organismo verbal que contiene, suscita o emite poesía*⁵⁹.

Desde este punto de vista, cada poema constituye una unidad irreducible, y lo poético adquiere una gran multitud de formas, por lo que resulta casi imposible asir la poesía.

Según Paz, el gran error en el que cae la literatura⁶⁰ es el de reducir a géneros la pluralidad del poema. El lenguaje es un instrumento *mágico*, esto es, algo susceptible de convertirse en otra cosa y de transmutar aquello que toca. El habla es la sustancia o alimento del poema, pero no es el poema. La distinción entre el poema y las expresiones poéticas radica en que el poema es una tentativa para trascender el idioma y las expresiones viven al mismo nivel del habla y son el resultado del vaivén de las palabras en las bocas de los

⁵⁸ *Ibíd.*

⁵⁹ Paz, O.: "Poesía y poema", *El arco y la lira*. México, FCE, 1983, p.21.

⁶⁰ En este punto coincide con Valente.

hombres. La creación poética se inicia con violencia sobre el lenguaje. Esta utilización de la palabra “violencia” la encontramos frecuentemente en Zambrano, especialmente cuando se refiere a la salida de las cavernas a la luz⁶¹, mito platónico que ella concibe como paso iniciático al lenguaje poético. Según Octavio Paz, esta violencia se da en dos actos: el primero consiste en el desarraigo de las palabras. El poeta las arranca de sus conexiones y menesteres habituales; separados del mundo, los vocablos se vuelven únicos, como si acabasen de nacer. El segundo acto es el regreso de la palabra: el poema se convierte en objeto de participación. De acuerdo con esto, dos fuerzas antagónicas habitan el poema: una de elevación o desarraigo, que arranca a la palabra del lenguaje, y otra de gravedad que la hace volver. Establece también tres actos de aprehensión del poema, que se dan de forma simultánea:

- a) Visual: imágenes suscitadas por el texto
- b) Sonoro: tipografía y recitación mental
- c) Espiritual: intuición, concepto y emoción

Otro punto en el que Valente coincide con Paz es la visión hacia el formalismo de las tendencias, que suponen una gran amenaza para un escritor: este es un obstáculo que impide su manifestación real. El estilo puede ser víctima de dos elementos apriorísticos: uno estético y otro ideológico; ambos impiden toda posibilidad de que se produzca la obra artística. El rasgo emocional producido por uno de ellos se traslada a otro que no guarda ninguna relación con él, como ocurre en la sinestesia de los sentidos. Cuando la relación entre términos constituye un objeto, se alcanza la belleza de la forma. La poesía, al ser de orden intuitivo, imprime simpatía connatural a la materia; de ahí la importancia de la transferencia, que se da en la relación entre elementos. En cambio, la prosa depende de una intención designativa; aquí la imagen procede del pensamiento, mientras que en la poesía antecede la

⁶¹ Zambrano, M.: *Obras reunidas. Pensamiento y poesía*. Aguilar, Madrid, 1971, p. 118.

imaginación creadora con el dinamismo de las imágenes. Descomponiendo el contenido convencional del lenguaje, se recorre la experiencia originaria perdida en el uso instrumental. Esta es la verdad del sentimiento, cuando se transmite en el volumen de la forma poética la forma de la sensación originaria; el resultado es una poesía sublime, ya que resulta trascendental y transforma lo privado en centro del mundo; crea nuevos signos o atraviesa los convencionales, consiguiendo así una comunicación amplia y una clarificación del pensamiento.

3.2.3. *María Zambrano*

En la aportación de María Zambrano a la poética podemos detectar muchos puntos en común con Valente. De hecho, Valente ha escrito numerosas páginas sobre ella, además de unirles una estrecha amistad. En *Las palabras de la tribu*, Valente dedica un capítulo a Zambrano. Habla de ella como una mezcla o contigüidad de lo simple y lo hermético, del recurso a la imagen, y el juego de contrarios. Según Valente, en *El sueño creador* Zambrano instaura un espacio habitable y un ámbito de contemplación; según Zambrano, el silencio es un elemento sustancial a la hora de abordar la poesía y el lugar propio y natural de la palabra poética, que define así:

La aparición de la palabra poética es una extensión del silencio donde yace nunca enteramente inerte el silencio de los ínferos, donde está aprisionada como un ser que pide manifestarse al silencio de arriba, [...] lo que lleva consigo de tomar cuerpo” Ésta nace del silencio, y no del oleaje de las palabras que reiteran la diversidad; sólo de este modo puede alcanzar la libertad⁶².

⁶² Zambrano, M.: *Algunos lugares de la poesía*. Edit. Trotta, Madrid, 2007, p.48.

Podríamos decir que, para definir el lenguaje poético, Zambrano utiliza un lenguaje poético, lo que nos lleva a una función metalingüística del lenguaje dentro del campo de lo poético. El poeta es el encargado de sacar a lo visible y darle cuerpo y nombre a una realidad sumergida, a una criatura no nacida. Establece una clara distinción entre tema y forma. Para ella, la forma es el destino que la realidad impone a la palabra; en cambio, el tema es intencional, ya que se busca, se propone o se impone; y el objeto sería sobreintencional, encontrándose en una zona de la realidad inventada por la palabra; es decir, lo halla.

Al igual que Valente, investiga el lenguaje poético a través de la literatura mística, dado que para ella la poesía es un acto purificador. También se basa en el pensamiento platónico, acudiendo constantemente al mito de la caverna, para definir tanto la filosofía como la poesía. Para Zambrano, la filosofía pura solo puede ser explicada a través de la poesía. Para ella, la filosofía es un “ejercitarse para morir”⁶³, y la misión del filósofo entre los hombres es la de alguien que, habiendo muerto, vuelve de nuevo a ellos para entregarles el mensaje de la necesidad de una “violencia de conversión”, para acudir a la llamada y salir de la caverna. La poesía es vivir en la carne, adentrándose en ella; conociendo su angustia y su muerte⁶⁴. Se podría decir que existe en Zambrano una fusión de los pensamientos platónico y paulino: lo que persigue a través de la inmersión en ambos es desatar el alma. La irracionalidad de la poesía se concreta de un modo grave: “la rebeldía de la palabra, la perversión del logos funcionando para descubrir lo que debe ser callado, porque no es”⁶⁵.

En este aspecto coincide con la idea de *verdad* de los griegos. A través de todo esto quiere llegar al origen de la poesía, y la poesía primera que nos es dada a conocer es el lenguaje sagrado, perteneciente a un período anterior a la

⁶³ Zambrano, M.: *Algunos lugares de la poesía*, op. cit., p. 55.

⁶⁴ *Ibíd.* p. 61.

⁶⁵ *Ibíd.*, p. 64.

historia. Estas palabras sagradas, para el creyente no son poesía, sino verdad; por lo tanto, ¿hasta qué punto la poesía es verdad, y es operante y activa? La poesía verifica una acción no siempre definible, puesto que trasciende su propia definición. En esta acción libertadora y creadora, la palabra sagrada siempre guardará parentesco con la poesía, ya que toda poesía tiene algo de lenguaje sagrado, realiza algo anterior al pensamiento, y el pensamiento la verifica; es la palabra en acción, y las palabras se juntan creando un espacio accesible que antes no existía; un espacio vital. Para explicar este fenómeno, Zambrano acude a la imagen de unas puertas que se abren con una fórmula sagrada o un rito mágico.

El poeta es el hombre devorado por la nostalgia de sus espacios, ávido de la realidad y de la intimidad en todas sus formas. La poesía, por tanto, es un conjuro para descubrir esa realidad, y solo se puede encontrar en la angustia precedente a la creación. Al retroceder hacia el silencio, la palabra tiene que adentrarse en el ritmo y absorber lo que en su forma lógica ha dejado atrás, ya que depende de ella. La poesía nace de la ruptura de un orden anterior a la existencia del hombre como criatura singular; “en un vacío, en un hueco, cuando se hizo presente también la oquedad de su corazón, ya suyo o queriendo serlo, nació el poetizar irremediablemente”⁶⁶. La palabra poética, presidiendo la vida del hombre, une así su ser con su vida. El poeta huye a las afueras, busca la soledad y siempre busca el nombre primero y *lo sin nombre*, que es lo que más tarde nombrará o, al menos, mirará y sentirá; solo de este modo lo encuentra, a veces, en momentos en que la palabra vuelve a ser *libremente*.

Esta visión mística de la poesía coincide con la de Valente, o la de este con la de Zambrano, y no solo por la relación mutua de amistad mantenida, sino por la fuente común de lecturas y reflexiones. Participan ambos de un halo común de sentido en esa etapa de su creación. Para ambos, la imagen del

⁶⁶ Zambrano, M.: *Algunos lugares de la poesía*, op.cit., p. 72.

poeta es la del hijo, y la de la poesía es la del padre, que no siempre se manifiesta; pero es una relación de amantes, propia de la poesía mística o del *Cantar de los Cantares*; el hijo espera una donación del padre, por lo que el poeta está en contacto con la gracia. Zambrano define la poesía utilizando términos enfrentados, al igual que Octavio Paz: “ir y volver, llamar para rehuir, angustia y amor, oír en el silencio y ver en la obscuridad”⁶⁷. Para Zambrano, la poesía es olvido y renuncia, al igual que Valente. La poesía es la servidumbre a un señor que está más allá del ser. Como podemos ver en su obra *Filosofía y poesía*, Zambrano crea una estrecha relación entre estos dos mundos: la diferencia entre ellos radica en que la poesía es antimetódica, y la filosofía metódica. Aunque la una sin la otra no podría existir ni actuar, la poesía va más allá de la filosofía, ya que la primera anula el problema de la existencia humana, porque en la voz del poeta se manifiesta el ser de las cosas y de todo.

Relacionando este tema con los anteriores, podríamos decir que estos autores definen la poesía utilizando un lenguaje poético, lo que nos lleva a pensar que cada campo solo puede ser explicado por sí mismo: la ciencia, con el lenguaje científico, y la poesía con el lenguaje poético. Esto nos inclina a afirmar que la poesía se explica a sí misma como ente individual e irrepetible. No podemos olvidar que estos tres campos interactúan entre ellos y al mismo tiempo se contienen, pero al ingresar o formar parte de otro diferente, han sufrido una transformación y contagio, lo que nos lleva a intuir la existencia de diferentes manifestaciones de un mismo principio, y esta es la conclusión más importante que extraemos del aporte de estos tres poetas: existe una tendencia plural de la palabra, que hace que desde una perspectiva fenomenológica lo que llamamos ciencia se convierta en poesía, y la poesía sea la que define una realidad. Tanto Valente como Paz y Zambrano ven en el poema un fenómeno típico y originario de “conocimiento”, como la raíz de toda

⁶⁷ *Ibíd.* , p.109.

expresión formal. El acto de conocer implica una emergencia o *poíesis*, un hacer típico cuya acción es palabra. Y aquí se observa asimismo un rasgo importante de la poética moderna, resaltado por Domínguez Rey en varias de sus reflexiones: la praxis del conocer es la palabra o *poíesis* que lo instaura como acto de conciencia. Se produce una resonancia común de realidad y forma de expresarla conteniéndola. Dice, por ejemplo en *El drama del lenguaje*:

*Por eso lenguaje y conocimiento se fusionan aún más en poesía[...] Cosas y cualidades diferentes se unen en asociación analógica por virtud de un sentimiento común armónico*⁶⁸.

⁶⁸ Domínguez Rey, A.: *El Drama del Lenguaje*, *op.cit.*, p. 78.

4. NIVELES DE ACTIVIDAD HERMENÉUTICA

En el momento de enfrentarnos a los aspectos lingüísticos de una obra poética surgen numerosos interrogantes con respecto a los deslindes entre análisis lingüístico y literario, como hemos podido ver en el apartado anterior. Por otra parte, nos enfrentamos al despliegue de horizontes que presenta la hermenéutica de la lectura poética, donde tiene lugar la fenomenología de la interpretación y la subjetividad de la comunicación poética, con su dinamismo cognitivo y psíquico. Francisco Marcos Marín dice al respecto, en línea con la formalidad de Hjelmslev:

El signo poético se constituye por la asociación entre lo percibido y lo enunciado, entre la intuición del poeta y la sugestión del lector (...). El poeta trata de expresar lo inefable, y el lector de entender lo no inteligible. Lo inefable y lo no inteligible no pueden alcanzar expresión lingüística unívoca, precisamente porque corresponden a los elementos constitutivos de la sustancia amorfa del contenido y la expresión, respectivamente. El poeta trata de motivar esta relación entre forma de expresión y contenido en lo poético⁶⁹.

Nos situamos, por tanto, ante una actividad proyectiva compleja, donde el lector se lee a sí mismo, es decir, hace la obra suya; sin embargo, aún *habitándola*, este conserva su individualidad, y ella, la obra, no abandona el campo de lo subjetivo: tal es el dinamismo de la poesía. Enuncia Eugenio Coseriu: “La poesía (la «literatura» como arte) es el lugar del despliegue, de la plenitud funcional del lenguaje”⁷⁰. Es en esta plenitud donde la elección de las estructuras gramaticales adquiere una relevancia que no encontramos en el lenguaje no poético; la utilización de un determinado tiempo verbal, las

⁶⁹ Marcos Marín, F.: *Lingüística y lengua española*. Cincel, Madrid, 1975, p. 120.

⁷⁰ Coseriu, E.: *El hombre y su lenguaje*, op. cit., p. 203.

expansiones en forma de oraciones subordinadas, el uso de aposiciones, etc., tienen un reflejo inmediato en nuestra imagen de una escena del mundo, imagen que no sólo alcanza los niveles informativos como, por ejemplo, en el lenguaje científico, sino las dimensiones psíquicas, emocionales, históricas y metalingüísticas de quien lo lee. Bühler defiende incluso que en el proceso de conceptualización de una imagen, el aquí intuitivo se “desplaza” en conexión con la imagen táctil corporal”. Tal enunciado nos sitúa en una acción interna de esta vibración en nuestro cuerpo. Encontramos aquí relación directa con la acción de la resonancia, que estudiaremos más adelante⁷¹.

Cada signo poético se presenta a quien lo lee o escucha como un “recipiente” por llenar de flujos psíquicos. Josep María Bech explica este hecho desde un punto de vista fenomenológico:

Combate Husserl por encima de todo, como puede apreciarse, la presunción de que nuestra conciencia se asemeja a un recipiente vacío que, poco a poco, se iría llenando de “mundo exterior”. Y afirma, en contra de tal idea, que la conciencia es siempre conciencia de algo”, o sea que siempre está vinculada con algún tipo de realidad “exterior”. Dicho con mayor rotundidad, se trata de afirmar el carácter “extravertido” de la conciencia, ya que lejos de consistir en un “dentro” perpetuo, es propio de ella estar siempre “fuera”. La conciencia, dicho lapidariamente, es siempre “aquello de lo cual es conciencia”. Aun cuando sea cierto que para advertir esta peculiar condición la conciencia no tiene más remedio que trabajar sobre sí misma. Esta es la tarea que la fenomenología se asignó a sí misma, y para realizarla optó Husserl por la “reducción fenomenológica”⁷².

⁷¹ Bühler, K.: *Teoría del lenguaje*. Revista de Occidente, Madrid, 1950, p.156.

⁷² Bech, J. M.: *De Husserl a Heidegger. La transformación del pensamiento fenomenológico*, op.cit., p.38.

Esta reducción implica una situación en el mundo que solo supone un punto de partida, cuyo itinerario es marcado por las posibilidades infinitas del poema. En poesía, cada decisión crea un “hit et nunc”: de este modo, en un poema la diferencia entre la utilización de un condicional simple y compuesto puede cambiar, incluso, la intención de la acción representada. Por otra parte, la semántica y la pragmática han estudiado estas relaciones, pero hay un lugar adonde ninguna teoría puede llegar: a la ontología del poema, a su naturaleza orgánica y respirante; esa estancia le corresponde al entendimiento espiritual, a la parte humana que “respira”⁷³ lo más hondo del poema.

Blanchard compara este estado con el fenómeno de resonancia, y lo explica del siguiente modo:

Después de la repercusión podremos experimentar ecos, resonancias sentimentales, recuerdos de nuestro pasado. Pero la imagen ha tocado las profundidades antes de conmover las superficies. Y esto es verdad en una simple experiencia del lector. Esta imagen que la lectura del poema nos ofrece, se hace verdaderamente nuestra. Echa raíces en nosotros mismos. La hemos recibido, pero tenemos la impresión de que hubiéramos podido crearla, que hubiéramos debido crearla. Se convierte en un ser nuevo en nuestra lengua, nos expresa convirtiéndonos en lo que expresa, o dicho de otro modo, es a la vez un devenir de expresión y un devenir de nuestro ser. Aquí, la expresión crea ser⁷⁴.

⁷³ Concepto de “respiración” extraído de Domínguez Rey, A., *Palabra Respirada: Hermenéutica de Lectura*. Universidad Iberoamericana-UNED, México, 2006; UNED, 2008. El autor toma el primer sintagma de Miguel de Unamuno.

⁷⁴ Bachelard, G.: *La poética del espacio*, cuarta reimpresión y primera edición bajo la norma Acervo, FCE, Argentina, 2000, p.12.

Puesto que nos proponemos estudiar los diferentes parámetros lingüísticos de la poética, es necesario remitirnos al origen de esta. El origen del lenguaje es poético. La primera palabra del hombre fue poética, entendiendo por tal una pulsión expresiva que nace de una necesidad de comunicación con el exterior y con la propia existencia. Ahí se crea el binomio humano-mundo, humano-realidad. El principio de toda relación es el lenguaje como forma de pensamiento, y toda forma de pensamiento latente es creación.

En su obra *Lingüística y fenomenología*, Domínguez Rey encuentra en el comienzo del evangelio de S. Juan (*“En el principio era el verbo”*) “la realidad más interna del lenguaje, la esencia pura del ser”. Y continúa: “Cuando miramos a un verbo, miramos un nombre. Miramos a lo nombrado”⁷⁵. Como podemos ver en el presente trabajo, a través de las investigaciones de Fenollosa, Bohm y Domínguez Rey, el verbo es el soplo del lenguaje, y en él se halla el origen de todas las categorías. De hecho, la elección de la palabra viene dada por el tipo de acción que incluye en su proceso, por lo que hay en ella una formalidad *verbo* interna, cuyas categorías resultantes se han formado dependiendo siempre de un carácter o modo de la acción, como podemos ver en el ejemplo *blanquear-blanqueado-blanqueante*. Esto lo desarrollaremos en el apartado correspondiente.

Tal y como concebimos nuestro lenguaje, en él existe un espacio dramático donde las categorías ejercen un papel determinado: percibimos la oración como una escena teatral, partiendo de la idea de que las nociones actanciales⁷⁶ remiten a una captación de las secuencias que ocurren en el mundo; de este modo, existe un principio flexivo de toda palabra para adoptar los diferentes paradigmas dramáticos en el lenguaje (relación drama-gramma).

⁷⁵ Domínguez Rey, A.: *Lingüística y fenomenología*, Verbum, Madrid, 2009, p. 102.

⁷⁶ Concepto de Lucien Tesnière en *Elementos de sintaxis estructural*, Vol. 1. Gredos, Madrid, 1994.

Si la palabra tiene capacidad de nominalizarse, adjetivarse, etc., necesariamente intuimos la existencia de un “papel neutro”, no manifestado, que espera a ser dramatizado, o a dramatizar su significado y contenido. En este trabajo partimos del propio lenguaje como contenido, siguiendo las direcciones orgánicas y relacionales del mismo en busca del nuevo sentido que nos desvele, a partir de sus leyes internas potenciales y, en muchos casos, aún latentes y no manifestadas. El contenido está sujeto al pensamiento, y el pensamiento al lenguaje, por lo que solo por medio de esta búsqueda se pueden explorar nuevas regiones del conocimiento o de la visión poética del mundo.

Por otra parte, el hecho de que el motor del poema sea una intención, nos habla de la existencia de una epojé, resultado de la reducción eidética propia de todo análisis fenomenológico, que encontramos en el fenómeno poético. De esta manera, la epojé puede ser un imperativo, una transformación de un signo mediante un tropo, etc.

Ejemplo de epojé imperativo:

*Dejadme llorar a mares,
largamente y como los sauces.
Largamente y sin consuelo,
podéis doleros...
Pero dejadme⁷⁷.
Rafael Alberti*

⁷⁷ Alberti, R.: *Obras completas. Poesías II*. Ed. Robert Marrast, Seix Barral, Barcelona, 2003, p.369.

Ejemplo de epojé copulativo, donde el motor es el adjetivo “fiel”, en torno al cual se articula el poema.

*Fiel a lo humano,
al tamaño de lo que los brazos
mecen,
a la fiesta
de lo que en las manos cabe,

a la callada esperanza
que es no apretar los labios.*

*Fiel a un vaso de agua
y al pedazo de hambre
 que otro cuerpo nos trae,

fiel sorbo a sorbo, hambre a hambre.*

*Fiel al pudor de apenas una seña,
apenas el abismo
del otro
cuando el silencio
calla la piel que nos separa.*

*Fiel al límite de morir hombre,
de haber abrazado el vacío
 que ese mismo abrazo llenaba⁷⁸.*

Hugo Mujic

⁷⁸ Mujica, H.: “Un pedazo de hambre, un vaso de agua”, web, 21 mayo 2016, <http://www.hugomujica.com.ar/poemas-completos.html>.

La naturaleza de la *poíesis* es dinámica: esto implica que se encuentra en constante mutación, y que es proyectiva, esto es, nace de una voluntad creadora. Incluso en la poética oriental, caracterizada por una cristalización del tiempo, encontramos un movimiento interno. De ahí que concibamos el espacio poético como un ente vivo, respirante. La vida implica mutación y transformación, y para explicar este fenómeno estudiamos el *I Ching*, que dictamina que “lo único que no cambia es la mutación”⁷⁹.

Por tanto, esta epojé se encuentra en constante regeneración y movimiento. Por ejemplo, en el *I Ching*, una epojé como “lo suscitativo” tiene un camino de mutación, una tendencia, una dirección, y un movimiento, lento pero constante, que nos lleva de un ciclo a otro. Esta re-creación constituye la matriz de nuevos estados de conciencia. Una conciencia sustancial y otra proyectiva en el acto del análisis, en la hermenéutica de la lectura.

La hermenéutica poética despliega numerosos horizontes, teniendo en cuenta el factor intuición-sugestión del poeta y de quien lo lee. No solo hablamos de niveles de análisis, sino de sintaxis, que en nuestra concepción no adquiere únicamente un orden sintagmático, sino paradigmático, trópico, fractal, y aleatorio⁸⁰. Por tanto, no solo tenemos en cuenta el nivel oracional, sino también la interrelación gramatical, la interdependencia entre las diferentes estrofas e, incluso, el interior de la propia palabra.

Introducimos en estos niveles de análisis hermenéutico el concepto de orden fractal, desde un punto de vista copulativo, esto es, una expansión atributiva de un núcleo. Como ejemplo ponemos el poema “Infancia” de Juan Ramón Jiménez:

⁷⁹ Wilhelm, R.: *I CHING. Libro de las mutaciones*. Prólogo de Carl G. Jung y Richard Wilhelm, Edhasa, Barcelona, 2000, p.14.

⁸⁰ Como veremos en el capítulo 5.2, aquí concebimos la aleatoriedad como un tipo de orden.

*¡Infancia! ¡Campo verde, campanario, palmera,
mirador de colores: sol, vaga mariposa
que colgabas a la tarde de primavera,
en el cenit azul, una caricia rosa!*

*¡Jardín cerrado, en donde un pájaro cantaba
por el verdor teñido de melódicos oros;
risa suave y fresca, en la que me llegaba
la música lejana de la plaza de toros! (...)⁸¹*

Hablamos aquí de orden fractal, puesto que el núcleo del poema, “Infancia”, es expandido en varios sintagmas que desarrollan hacia él un orden atributivo:

Infancia → es → campo verde

es → campanario

es → palmera

es → mirador de colores

es → sol

es → vaga mariposa

es → ...etc

⁸¹ Juan Ramón Jiménez, J.R.: “Infancia”, web, 21 mayo 2016,
http://www.vmorales.es/Comentarios/Novocentismo/comentario_JRJ2.pdf

De esta manera, aquí la matriz generadora es `infancia`, por lo que el resto de expansión sintagmática es considerado una correspondencia de la misma, de modo que se convierten en atributos del núcleo principal. El esquema es simple: SN (sujeto) + SV_{atr} —implícito— + Atr replicado, no expansivo en cuanto forma sintáctica. Se establece un campo semántico inclusivo y vivencial de variedad léxica. Y todos los atributos podrían ser, a su vez, sujetos replicados del verbo 'ser' y del atributo 'infancia'. La intensión acumulada se refleja en la función admirativa de las estrofas. Se amalgaman todas las funciones en una sola emisión denominativa. El verbo está incluso en el proceso textual.

En poesía, las expansiones y retracciones sintagmáticas, el uso de aposiciones, o la elección de una u otra categoría gramatical o de modos verbales trasciende el nivel informativo, llegando a dimensiones psíquicas, emocionales, metalingüísticas, etc. Así, la diferencia entre la utilización de un condicional simple o compuesto puede modificar, incluso, la intención, el enfoque o la acción misma representada. La poesía devuelve al lenguaje su estado original, esto es, la necesidad primigenia de comunicación como representación y expresión del pensamiento en el espacio-tiempo. Desde el momento del *cogito* ya hay "existencia". Existimos por la palabra, cuando nos nombran, por eso nos referimos aquí a este concepto como "fundamento poético del lenguaje".

5. RITMO Y ORDEN. LEYES ASTROFÍSICAS EN EL POEMA

Como hemos explicado en los apartados introductorios de esta tesis, al concebir el poema como una entidad orgánica, este está sujeto, por ende, a las leyes físicas. El poema se inscribe en varias dimensiones, además de las de espacio y tiempo; a saber, la dimensión que trasciende lo físico y tridimensional. Por ello debemos acudir a principios de la mecánica cuántica y la relatividad, puesto que la poesía nos lleva mucho más lejos de los límites de nuestro conocimiento. Desde el momento en que no podemos aprehender las dimensiones que abarca, nos vemos en la necesidad de crear una lógica, un orden, que nos haga entender, desde nuestro conocimiento, la secuencia de acontecimientos que tienen lugar en el fenómeno poético, para poder expandir este. Comenzamos este apartado con una cita de Bohm, que resume el principio de nuestra búsqueda:

El movimiento desde la división hacia la unicidad de la percepción se realiza mediante la acción de la ordenación⁸².

Cuando nos referimos a orden en poesía, hablamos de algo más amplio que un simple orden secuencial: nos referimos a una estructuración de los elementos en busca de sentido que supone la creación de un universo propio que solo cada poema posee, donde se reflejan las leyes naturales. Como citamos en el capítulo dedicado a los deslindes entre el lenguaje científico y poético, son muchos los científicos que acuden al arte y pensamiento poético para dar una respuesta a hitos filosóficos que aparecen en los grandes interrogantes sobre la existencia del universo, entre ellos Teilhard de Chardin, Barrow y Bohm. Bohm considera la importancia de la creatividad en todo descubrimiento:

⁸² Bohm, D.: *La totalidad y el orden implicado*. Kairós, Barcelona, 2002, p. 67.

La creatividad se verá bloqueada mientras la ciencia continúe insistiendo en que un nuevo orden debe ser fructífero de manera inmediata o tener alguna nueva capacidad predictiva. Los nuevos pensamientos surgen como un juego de la mente, y no darse cuenta de ello es uno de los mayores obstáculos para la creatividad (...) Según parece, el juego forma parte de la esencia misma del pensamiento⁸³.

5.1. Leyes astrofísicas y su aplicación a la poesía

En la ciencia existen numerosos casos en los que las leyes poéticas se cumplen, y viceversa. Realmente, en el acto poético muchas veces se “juega” con el lenguaje, como en un intento de expandir sus posibilidades y dejar que él mismo nos conduzca a un mayor conocimiento. A esto se refiere Bohm, y es esto lo que intenta con el concepto de *reomodo*⁸⁴: forzar el lenguaje para poder dar un paso más en su evolución y ver lo que sus posibilidades nos pueden enseñar sobre sus leyes y naturaleza.

Tal como enuncia Bohm, en el experimento de la “doble hendidura”⁸⁵ encontramos otro momento en el que leyes poéticas y físicas se unen. En la doble hendidura, cada partícula contiene la información del entorno y, aunque cada partícula atraviesa una sola hendidura, su movimiento se ve afectado por la información que proviene de ambas hendiduras.

⁸³ Bohm, D. y Peat, F.D.: *Ciencia, orden y creatividad*, op. cit., p. 60.

⁸⁴ Bohm, D.: *La totalidad y el orden implicado*, op. cit., p. 78.

⁸⁵ Bohm, D. y Peat, F.D.: *Ciencia, orden y creatividad*, op. cit., p. 110.

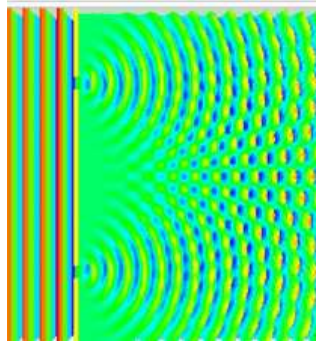


Figura 1. Experimento de la doble hendidura

Lo mismo ocurre en poesía, entre dos campos sémicos. El primer campo contiene toda la información del entorno y, al atravesar un segundo campo sémico, obtiene todo el campo referencial y pragmático del segundo. De ese modo estructuras distantes entre sí, pueden afectar al término en común, dotándolo de significado. El lenguaje poético actúa de una forma parecida a las partículas, de ahí que nuevas corrientes lingüísticas traten de explicar este comportamiento mediante las teorías físicas. En gramática poética, los elementos lingüísticos y sus trayectorias constituyen elementos de un conjunto mucho más complejo, que podría explicarse mediante el movimiento de las ondas brownianas⁸⁶.

⁸⁶ Las ondas brownianas se definen por el desplazamiento de partículas en movimientos aleatorios debido a la desproporción de fuerzas que ejercen presión sobre ellas. En ese movimiento cambia el eje de rotación, algo que veremos más adelante ejemplificado en poesía.

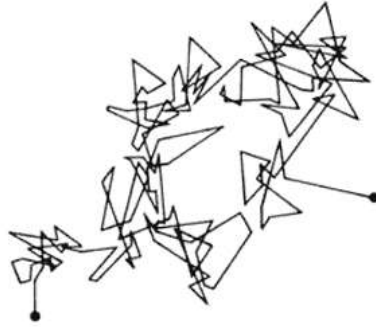


Figura 2. Trayectoria irregular que sigue una partícula browniana

El conjunto de varias partículas del movimiento browniano sería el siguiente:

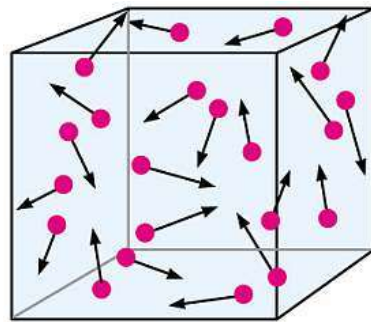


Figura 3. Movimiento browniano de partículas.

Este es un ejemplo gráfico que expresa con gran claridad lo que ocurre en el poema: el encuentro entre varias partículas lingüísticas en movimiento, con diferentes direcciones, fuerzas y sentidos, cuya acción influye a las otras, estando todo esto delimitado por un recipiente, que sería el poema entero, que las contiene.

El poeta, de alguna manera, se ve implicado en un movimiento aparentemente aleatorio, en el momento en el cual las palabras son sometidas

a diferentes fuerzas que provienen de numerosos factores y que inciden en ellas; estos factores modifican principalmente aspectos semánticos y pragmáticos. Resulta inabarcable para el poeta controlar el despliegue de movimiento en un poema una vez creado: esto demuestra que la interpretación hermenéutica, aunque sea causal, no es estrictamente determinista. Cada movimiento de esas ondas reflejaría nuevos niveles de realidad. Es importante diferenciar la aplicación de las diferentes teorías científicas sin confundir la finalidad que para nosotros tiene aplicarlas al pensamiento poético. A través del movimiento browniano se puede explicar tan solo una parte, un parámetro, mientras que la teoría de la relatividad, los fractales y la mecánica cuántica, se ocupan de explicar otros.

Bohm⁸⁷ enuncia que al tratar varias partículas en la interpretación causal actúa sobre ellas un potencial cuántico: a esto él lo denomina “naturaleza no local del enfoque”. Este potencial no se ve disminuido con la distancia entre las partículas, por lo que las más distantes pueden hallarse fuertemente relacionadas entre sí. Este hecho demuestra la desaparición del factor *espacio* en una acción. Por lo tanto, es posible que acontecimientos muy distantes entre sí puedan interactuar entre ellos. Esto rompe con las leyes de la mecánica clásica, por lo que abrimos la puerta a la mecánica cuántica. La mayor aportación de la mecánica cuántica, en este sentido, es su descripción de un sistema (estado cuántico) con una función de onda que codifica la distribución de probabilidad de todas las propiedades medibles, u observables⁸⁸. Estas propiedades en poesía son las que se refieren a las dos dimensiones básicas con las que trabajamos: espacio y tiempo. En este aspecto, también recurrimos a los fractales para explicar la repetición de formas y modelos en diferentes dimensiones espaciales o temporales. El hecho de “comprimir” toda una biografía en un poema, ya es una relación fractal, como podemos observar en *Biografía*, de Gabriel Celaya:

⁸⁷ Bohm, D. y Peat, F.D.: *Ciencia, orden y creatividad*, op. cit., p. 114.

⁸⁸ Nos basamos en la definición aportada por la escuela de mecánica cuántica de Copenhage.

No cojas la cuchara con la mano izquierda.

No pongas los codos en la mesa.

Dobla bien la servilleta.

Eso, para empezar.

Extraiga la raíz cuadrada de tres mil trescientos trece.

¿Dónde está Tanganika? ¿Qué año nació Cervantes?

Le pondré un cero en conducta si habla con su compañero.

Eso, para seguir.

¿Le parece a usted correcto que un ingeniero haga versos?

La cultura es un adorno y el negocio es el negocio.

Si sigues con esa chica te cerraremos las puertas.

Eso, para vivir.

No seas tan loco. Sé educado. Sé correcto.

No bebas. No fumes. No tosas. No respires.

¡Ay, sí, no respirar! Dar el no a todos los nos.

Y descansar: morir⁸⁹.

En este poema vemos cómo varias décadas de una vida son narradas en cuatro estrofas. Por otra parte, esta medida también es relativa en cuanto a la duración del tiempo de lectura de un poema: podemos leerlo en un minuto, o durante varios días, o varios meses, por lo que nuestra “existencia en el poema” es ampliable e indeterminada. En este sencillo ejemplo se muestra con claridad la relatividad en el tiempo dicente. Por otra parte, aquí podemos observar una relación fractal en cuanto al aspecto “tiempo”. Como sabemos,

⁸⁹ Ocáriz, J. Á.: “Biografía”, *Celaya esencial*. Servicios editoriales Bassari, Bilbao, 2011, p. 21.

los fractales son formas recurrentes que exhiben un patrón que se repite en todas las escalas; dicho poema se repite en diferentes lectores en tiempos, lugares y circunstancias diferentes, en cada una de las cuales tendrá diferentes dimensiones. Las formas fractales actúan de acuerdo a sus leyes propias, y a otras nuevas que se van generando en cada instante. La geometría fractal se puede dar en un corpus o en el interior del poema, donde encontramos una forma contenida a su vez en la misma forma. José Ángel Valente ejemplifica esto en *La piedra y el centro*, donde nos recuerda que toda la Biblia está contenida en el libro del Génesis, el cual está contenido a su vez en el primer capítulo, el primer capítulo en el primer versículo, este en la primera palabra, y la primera palabra en la primera letra. No obstante, el canon no siempre es constante, sino que puede darse ausencia de una escala de distancias, lo que marca la aparición de una nueva ley. De ahí la infinitud no solo de constancia, sino de nuevas formas posibles. Pero estos acontecimientos, aparentemente distantes, siguen teniendo conexión mediante los elementos comunes, por lo que ha tenido lugar una metonimia. Esta conexión entre sucesos distantes se denomina *no-localidad*⁹⁰.

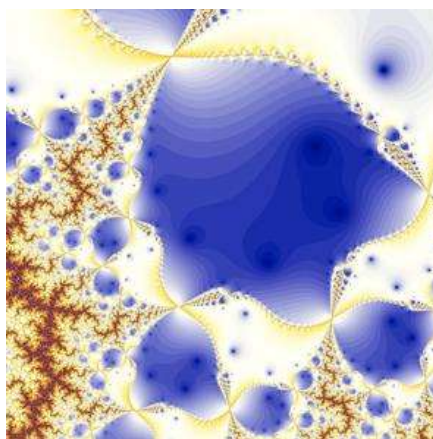


Figura 4. Formas recurrentes fractales

⁹⁰ Bohm, D. y Peat, F.D.: *Ciencia, orden y creatividad*, op. cit., p.115.

La geometría fractal crea un patrón que se va repitiendo en todas las escalas. Esto correspondería a la gramática y estructura creada para un poema o varios poemas. A menudo, la ausencia de una escala de distancias característica marca la aparición de una ley universal: es aquí donde se produce la relación entre las leyes, y la creación constante e infinita de otras que vienen dadas no por la ruptura o transgresión de un orden, sino por la evolución natural de la propia ley, que busca su desarrollo en los “errores” o quizás se crea por la plenitud del ciclo. Explicaremos este concepto a través del poema “En muchos tiempos”, de José Ángel Valente, donde, como veremos, el elemento estructural fractal es la anáfora y la catáfora.

*En muchos tiempos
tu cabeza clara.*

*En muchas luces
tu cintura tibia.*

*En muchos siempre
tu respuesta súbita.*

*Tu cuerpo se prolonga sumergido
hasta esta noche seca,
hasta esta sombra⁹¹.*

La anáfora adverbial “en muchos/as” constituye la estructura fractal, y esta estructura es rota por la catáfora “hasta”. Esta catáfora rompe la forma

⁹¹ Valente, J.Á.: “En muchos tiempos”, *Obras completas I*. Ed. Robayma, A.S., Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, Navarra, 2006, p. 250.

anterior y crea una nueva, lo que se convierte, en la naturaleza del poema, en una “nueva ley” que creará otro campo fractal a partir de esas anáforas.

Existe un espacio donde coexisten estas formas diferentes, cada una con su velocidad de tiempo, ritmo de acontecimientos y red fractal. Cada componente de la urdimbre ocupa un espacio diferente, por lo que aquí entra la teoría de la relatividad. Los sucesos que tienen lugar en cada elemento de esa red, transcurren en tiempo diferente, lo cual nos permite pensar por analogía y metáfora en un “agujero negro” del universo poético.

En el siguiente poema de Seateen⁹², observamos cómo los parámetros de tiempo y ritmo se expanden.

*Te recuerdo
porque el rudimentario hombre
que vivía en mis cavernas profundas
se dedicó a dibujarte con tonos rojizos
en los párpados de mis ojos cerrados.*

*Antes que comenzara la historia
moderna de este dolor,
no se había inventado la mentira,
ni la tristeza, ni la soledad,
hasta que el fuego de tu mirada
lo cambió todo.*

⁹² No conocemos datos de este autor, puesto que solo tiene publicaciones (numerosas) en la web bajo este seudónimo.

*Y el amor evolucionó,
tan sólo para que con el paso
del tiempo el hombre de mis
cavernas caminara erguido
en dos piernas que lo llevan
a ninguna parte de este mundo.*

En este poema vemos que en un tiempo determinado de una relación sentimental, caben imaginativamente miles de años desde la prehistoria, cuando aún vivía en cavernas y practicaba la magia simpática en las pinturas rupestres. Este hecho coloca al creador y al observador en el *centro de nuestro pequeño universo*⁹³.

Este es un claro ejemplo de la relatividad del tiempo dentro del poema. La conciencia de paso del tiempo y de evolución puede ser expandida dentro de la conciencia del poeta. Por tanto, encontramos conexiones entre mundos temporalmente distantes: el que pertenece a la etapa paleolítica y la etapa en la que vive el poeta. Lo que llamamos partículas comunes son los personajes o actantes, con sus sentimientos y pensamientos; estos personajes constituyen los nexos entre los mundos tan lejanos en el tiempo.

De este modo, el potencial cuántico no viola la teoría de la relatividad, dada la conexión instantánea entre partículas distantes. Lo que ocurre en poesía es que se trascienden los conceptos de orden gramatical en aras de una nueva expansión de conciencia, esto es, dejar al lenguaje ser lenguaje para que nos muestre nuevas estructuras a las que el pensamiento aún no llega de forma clara, consciente, y permitir que la palabra nos enseñe su naturaleza compleja y microcósmica. En la teoría cuántica es donde mejor podemos movernos en el pensamiento poético y la lingüística poética, ya que

⁹³ Barrow, J. D.: *El universo como obra de arte*, Dakrontos, Crítica, Barcelona, 2007, p.33.

exige una nueva noción de orden. El siguiente enunciado define en toda su plenitud el pensamiento poético metalingüístico como búsqueda de este orden radicalmente nuevo.

“La noción de orden va más allá de los límites de una teoría concreta; empapa toda la infraestructura de conceptos, ideas y valores, y entra en el marco mismo en el que se producen el pensamiento y la acción del hombre”⁹⁴.

La manifestación más inmediata que tenemos del orden en el lenguaje es la gramática. Este orden en sí mismo ya es subjetivo, puesto que varía en las diferentes lenguas, como podemos ver en la colocación del adjetivo respecto del sustantivo, que cambia en castellano y en inglés. Más allá de este aspecto, existe un orden subyacente que podemos relacionar con la estructura profunda chomskiana. Podíamos decir de este orden que atiende a las leyes de causalidad y efectividad de la naturaleza, como apreciamos en el *I Ching*, pero de una naturaleza conocida: las leyes físicas y el campo perteneciente a la astrofísica nos muestran leyes que acontecen no solo en la naturaleza que palpamos, sino en la que trasciende nuestro conocimiento; esta naturaleza es el modelo que utilizamos para nuestra exploración sobre el futuro del lenguaje, cuya estructura es necesariamente poética si atendemos a este tejido de relaciones. Aristóteles intuía la existencia de un orden que iba de la materia terrestre a la celeste, de modo que el movimiento de los cuerpos puede entenderse como un esfuerzo para alcanzar ese lugar adecuado siendo el universo⁹⁵ concebido, desde este punto de vista, como un solo organismo.⁹⁶

La teoría de la relatividad y la física cuántica tienen un punto en común: la necesidad de ver el mundo como un todo continuo, donde todas las partes

⁹⁴ Bohm, D.: *La totalidad y el orden implicado*, op. cit., p. 121.

⁹⁵ Resuenan las palabras de Barrow que antes citamos, pertenecientes a su obra *El universo como obra de arte*.

⁹⁶ Bohm, D.: *La totalidad y el orden implicado*, op. cit., p. 123.

están unidas en una totalidad. Este hecho nos habla, de nuevo, de la existencia de un orden preestablecido. Bohm diferencia dos tipos de orden: el *explicado* y el *implicado*⁹⁷. Podemos conocer el orden *explicado* a través de nuestros sentidos e instrumentos; sin embargo, el *implicado* existe subyacente a este primero, y está plegado sobre sí, por lo que no podemos conocerlo mientras no se despliegue. La suma de estos dos tipos de orden formaría lo que llamamos Totalidad. Es importante este concepto para el análisis poético, puesto que cada poema es considerado como una Totalidad, un universo en sí, con sus propias leyes, y mediante las técnicas de la métrica, gramática, etc., podemos llegar a conocer el orden explicado, mientras que el orden implicado es más complejo de conocer, y para tal empresa acudimos a otros campos más subjetivos e inasibles, como la percepción, el fenómeno poético necesario para comprender su estructura, y la gramática poética (*versus* gramática tradicional)⁹⁸.

La teoría cuántica intenta explicar esta realidad descubierta, y la aparente discontinuidad de acontecimientos, adjudicando diferentes niveles de expresión a cada fenómeno. Cada ley nueva que aparece es *un despliegue* de ese orden *implícito* o *plegado*. Para Bohm, estos órdenes *plegados* son más reales que los *desplegados*, de modo que no podemos encontrar respuestas en el orden explicado o desplegado, sino en niveles operativos que nos acerquen a esos pliegues. Tales pliegues existen en el lenguaje, formando parte del campo de connotaciones y de metalenguaje, y pueden darnos información (de una parte de ese total) connotativa que, desplegada, se traduciría en proposiciones subordinadas. Esto nos remite, de nuevo, al proceso fenomenológico que

⁹⁷ *Ibíd.*, p. 210.

⁹⁸ Hemos optado por llamar a la gramática actual "tradicional", para diferenciarla de la gramática poética, ya que esta última también cumple un aspecto fundamental funcional, aunque desde un prisma distinto de la que conocemos; esto es, transgrede, en ocasiones, como vemos en este trabajo, las normas que conocemos.

enunciara Husserl⁹⁹ sobre el equívoco que supone la percepción en el proceso de búsqueda científica, y que analizaremos en el apartado dedicado a la fenomenología husserliana.

5.2. Orden implicado y orden explícito

A la hora de intentar concebir y entender nuevas formas de orden nos topamos con un gran obstáculo: la huella¹⁰⁰ antropológica que las civilizaciones primitivas adoptaron como modo de ordenar el universo¹⁰¹. Podríamos decir que el pensamiento humano se rige más por un orden descriptivo que constitutivo¹⁰². Un análisis descriptivo de un poema nos aportaría datos sobre la métrica, la forma, el estilo, incluso los semas, pero es meramente descriptivo, esto es, nos aporta el conocimiento de un tipo de orden que es un reflejo de otro: el constitutivo, pero, en sí mismo, no podemos conocer el contenido, siendo el plano constitutivo (donde se encuentra el tipo de orden llamado de la misma manera) el que nos da la información esencial. No obstante, debemos tener en cuenta que no hay una división absoluta entre estos dos tipos de orden, descriptivo y constitutivo, ya que, obviamente, todo orden descriptivo tiene una base constitutiva, y todo orden constitutivo tiene una manifestación descriptiva. Es decir, el análisis del poema no podría existir sin la constitución del mismo, y toda constitución interna tendrá una descripción. De aquí surge la siguiente pregunta formulada por Bohm: “¿Se halla el orden sólo en el interior de nuestra mente? ¿O tiene una realidad

⁹⁹ Husserl, E.: *La idea de la fenomenología*. Fondo de Cultura Económica, México, 1982.

¹⁰⁰ Sin duda, la profunda huella que está impresa en nuestro ADN dificulta la apertura de nuestro intelecto para poder conocer o intuir otros tipos de orden que, desde nuestro prisma, aún concebimos como caos, puesto que no responden a nuestro canon.

¹⁰¹ Bohm, D.: *La totalidad y el orden implicado*, *op. cit.*, p.131.

¹⁰² Bohm, D. y Peat, F.D.: *Ciencia, orden y creatividad*, *op. cit.*, p.137.

objetiva propia?”¹⁰³ Podríamos afirmar que en cada poema existe una realidad objetiva propia.

Respiración oscura de la vulva.

*En su latir latía el pez del légamo
y yo latía en ti.*

*Me respiraste
en tu vacío lleno
y yo latía en ti y en ti latían
la vulva, el verbo, el vértigo y el centro*¹⁰⁴.

Como vemos en este poema de Valente, sus leyes no coinciden con las leyes lógicas. Bohm define la lógica como *conjunto de reglas formales que han de ser satisfechas por el pensamiento para que se le juzgue racional*¹⁰⁵. Estamos hablando, por tanto, de un conjunto de normas establecidas, y no siempre se cumplen estas leyes en poética. Estas normas son nuestro modo de ordenar el lenguaje, pero esa transgresión de nuestra ley es ley en el poema, por lo que en él existe una concordancia y una correspondencia. Sucede algo similar con algunas figuras literarias tales como el hipérbaton y, en cierto modo, el encabalgamiento, si tenemos en cuenta el parámetro musical y rítmico del poema: detrás de una aparente modificación para ajustar métrica y rima, hay una razón más profunda que solo en poesía se permite: la búsqueda del límite del lenguaje en aras de un nuevo concepto liberado de las redes de la inflexibilidad de la gramática tradicional, puesto que esta no presenta un tipo

¹⁰³ Bohm, D. y Peat, F.D.: *Ciencia, orden y creatividad, op. cit.*, p.137.

¹⁰⁴ VV.AA., “Gaal”, *Referentes europeos en la obra de Valente: ciclo de conferencias pronunciadas el 15 de marzo de 2007 en la cátedra José Ángel Valente de Poesía y Estética*. Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, Santiago de Compostela, 2007, p. 109.

¹⁰⁵ Bohm, D. y Peat, F.D.: *Ciencia, orden y creatividad, op. cit.*, p.164.

de orden natural, sino una convención. Un ejemplo de esto lo podemos ver en la diferente ordenación de los elementos de la frase en las diferentes lenguas, lo que nos habla de una ausencia de ley natural común en ellas, más bien de una adaptación a un orden colectivo.

Esta infinitud del lenguaje, cuyo culmen es la poesía, solo es posible trascendiendo las normas establecidas. Según Bohm, existen varios grados de orden, de forma que, en una escala ascendente, el azar también constituye uno de sus tipos, aunque mucho más complejo y sutil. Una curva pertenecería al orden de segundo grado, otra curva más compleja, como puede ser la espiral, pertenecería a un grado aún más alto, y así sucesivamente. Estos grados orden se suceden en gradación ascendente de forma indefinida, hasta alcanzar niveles de grado infinito¹⁰⁶.

En conclusión, podemos decir que si el concepto de orden se basa en la capacidad de percibir similitudes o diferencias, y dado que nuestra visión es limitada, lo situamos entre lo subjetivo y objetivo¹⁰⁷, puesto que dependemos de un contexto que, en sí mismo, puede ser también subjetivo u objetivo. Esto se manifiesta en el acto hermenéutico, es decir, la objetividad del poema leído y la variedad infinita de contextos, que llena a ese acto de subjetividad.

Otros aspectos importantes en este capítulo son la aletoriedad y el azar, que aquí son tratados dentro de los órdenes de grado infinito. Es importante destacar el azar como un tipo de orden en el plano poético, pues existen muchas formas de creación que se basan en esta ordenación. En un grado de orden más bajo podríamos situar al movimiento dadaísta; es un grado menor, puesto que opera con un conjunto de palabras amplio, aunque finito. También se integra dentro de este orden la creación poética mediante instrumentos de

¹⁰⁶ Bohm, D.: *La totalidad y el orden implicado*, op. cit., p.141.

¹⁰⁷ *Ibíd.*, p. 146.

azar, como dados o la tirada de monedas del *I Ching*, utilizados por John Cage en sus composiciones musicales.

El lenguaje tiene un orden general, pero también contiene otros subórdenes de grado más bajo, como son las reglas sintácticas y morfológicas. Estas reglas pertenecerían a niveles inferiores de orden, en una escala que representa estos niveles de menor a mayor complejidad situándose la poesía, repetimos, en los grados más altos que podemos conocer, ya que el lenguaje ordinario opera con menos posibilidades de combinación gramatical que el lenguaje poético, puesto que este último es capaz de romper las reglas de la lógica gramatical, por lo que se operan con más posibilidades de permutación y combinación de elementos formantes. No obstante, es importante destacar aquí que los niveles más elevados contienen otros subórdenes, de aquí que podamos afirmar la coexistencia de varios tipos de orden en una unidad.

Estos órdenes no son independientes, sino que se hallan condicionados por el flujo de la unidad¹⁰⁸. Son sutiles y complejos, y se encuentran en la línea de espectro, en cuyos extremos estarían por un lado los órdenes bajos, y por otro, en el extremo más elevado, los órdenes aleatorios. Todos los elementos existentes en nuestra vida, desde la música a la naturaleza podrían, por tanto, ordenarse en uno u otro grado.

¹⁰⁸ Bohm, D.: *La totalidad y el orden implicado*, op. cit., p. 148.

6. ESPACIO Y TIEMPO EN EL POEMA

6.1. El problema del espacio-tiempo

Como ya se ha dicho, la ecuación de Hamilton-Jacobi define la transformación de una onda en otra, y nos referimos a ella para tratar el aspecto espacio-tiempo. En esta fórmula, para que el movimiento continúe invariable, el tiempo y el espacio han de ser tratados por igual. Es decir, estas dos dimensiones se hacen intercambiables, para lo que se utiliza una nueva variable temporal. De este modo, estas transformaciones canónicas determinan una metáfora en la que el tiempo se convierte en espacio y viceversa. Se demuestra así, una vez más, el paralelismo de las leyes de la poesía y de la ciencia, al menos en orden cognoscitivo, si bien los datos y la realidad consignada implican diferencias. Por eso hablamos de metáfora.

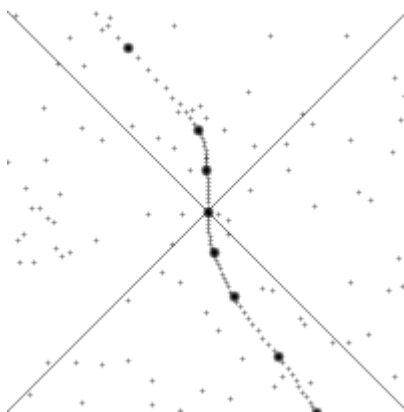


Figura 5. Apariencia del espacio-tiempo a lo largo de una línea de universo de un observador acelerado¹⁰⁹.

La mecánica cuántica describe la variación de la posición de los cuerpos en el tiempo, pero aun así, la palabra espacio es oscura. Einstein propone que

¹⁰⁹ Las dos direcciones indican tiempo y distancia espacial, respectivamente. La línea punteada es la trayectoria del observador en el espacio-tiempo. El cuarto inferior representa el conjunto de sucesos pasados visibles al observador.

en vez de espacio, debe de ser llamado “movimiento respecto a un cuerpo de referencia prácticamente rígido”¹¹⁰. Por otra parte, en poética uno y otro dominio, en ocasiones, se ven invadidos mutuamente. Muchas veces, el tiempo indica un lugar; por ejemplo, si viajamos, vamos a un lugar determinado en la línea temporal. Esto constituye el gran problema en la intersección de los dos dominios, cuyas coordenadas a menudo coinciden.

En cuanto a la contracción y dilatación en el tiempo, diremos que es un fenómeno que tiene lugar tanto en poesía como en el aspecto musical. Dependiendo de los acontecimientos que se desarrollen en un determinado tiempo, existe una modificación en la velocidad a la que transcurre. Para poder dar una respuesta a esto nos valemos de la ley de la relatividad. Como sabemos, el concepto de dilatación del tiempo es un fenómeno contemplado por esta teoría; para entenderlo, acudimos a la imagen de un observador que mira el reloj de otra persona, y este segundo reloj, siendo idéntico al primero, marca el tiempo a un ritmo más lento que el suyo. El otro reloj se ha ralentizado, solo teniendo en cuenta la referencia del observador, pero, en comparación, se ha producido un desfase; en cualquier proceso donde exista un cambio en el tiempo, tiene lugar este fenómeno. No obstante, en cada sistema de referencia, las leyes fundamentales de la física son las mismas, es decir, dentro de cada espacio de relatividad existe una inercia que no varía, llamada “invariancia galileana”.

En poesía, esta ley se refiere a nuestro concepto de tiempo lineal, y a la lógica del acontecer de los hechos, teniendo en cuenta nuestros ciclos, esto es, dentro de nuestra lógica puede existir en un poema un cambio de estación de primavera a verano, siguiendo un ritmo natural, pero si en el mismo verso encontramos, por ejemplo, “ayer fue primavera y hoy será invierno”, el ritmo lógico se ha acelerado, por lo que se ha comprimido el tiempo según la rapidez

¹¹⁰ Einstein, A.: *Sobre la teoría de la relatividad espacial y general*. Alianza Editorial, Madrid, 1984, p. 15.

de acontecimientos. En paralelo homólogo con la física, en poesía observamos gran complejidad de elementos, por lo que estos diferentes ritmos y realidades referenciales pueden superponerse. De este modo, ocurre algo similar al movimiento que se produce en un mar en calma mientras dos barcos van a diferente velocidad.

6.2. El tiempo en el poema

Desde el momento en que nos planteamos cuestiones sobre el origen del tiempo, inevitablemente surgen preguntas sobre si el universo tiene un principio temporal y si está limitado en el espacio. Sea como fuere, el concepto del tiempo no tiene significado antes del comienzo del universo. Cuando se le preguntó a San Agustín sobre qué hacía Dios antes de crear el universo, contestó que el tiempo era una propiedad del universo que Dios había creado, y que no existía con anterioridad al principio del universo. Podríamos decir que el tiempo tiene su origen en el *big bang*, dado que los tiempos anteriores no están bien definidos. Según Hawking, “en un universo inmóvil, un principio del tiempo es algo que debe ser impuesto por un ser externo al universo; no existe la necesidad física de un principio”¹¹¹. A esto podríamos añadir que, si el universo se encuentra en expansión, el tiempo, desde el principio, también se ha expandido.

Estas son cuestiones que tienen gran importancia a la hora de concebir el poema, su origen, y su vida de expansión, esto es, su evolución en el espacio y tiempo que ocupa. Las respuestas a estos interrogantes son dadas por dos teorías, de las cuales aplicamos algunos principios en este trabajo: las ya citadas teoría de la relatividad general y de la mecánica cuántica. La primera describe la fuerza de la gravedad en gran escala, y la segunda de los fenómenos en escala muy pequeña. Es conocido que ambas teorías son

¹¹¹ Hawking, S.: *Historia del tiempo*, Alianza Editorial, Madrid, 1988, p. 25.

incompatibles entre sí, lo cual no impide que sus aplicaciones nos aporten luz sobre la naturaleza y física de la poesía. A estas prácticas las denominamos física poética y poética cuántica, en cuanto contengan aplicaciones de una y otra de estas teorías. De cualquier modo, siempre existe la duda sobre si la ciencia descubre cosas reales o si es una creación mental a través de la cual damos sentido a nuestra realidad. Según Kant, se nos ha negado el conocimiento de la realidad objetiva, por lo que cada uno vivimos en nuestro universo propio. En *El universo como obra de arte*, John Barrow hace esta reflexión sobre el lenguaje, muy parecida a la denominada por Chomsky “paradoja de Platón”:

*Si el lenguaje parece ser una capacidad con un alcance potencialmente infinito, ¿cómo puede aparecer solamente de una experiencia del mundo muy limitada y necesariamente finita?*¹¹²

Nuestra cognición, no obstante, está sujeta a la evolución, y el lenguaje es adaptativo. A medida que el pensamiento evoluciona, esto es, tenemos mayor conocimiento del mundo, el lenguaje también lo hace, y es en el poético donde encontramos una mayor capacidad de expansión y un medio que facilita esta evolución. Así, el lenguaje poético tiene la capacidad de simular universos. Estos universos están expuestos a los balances de las fuerzas de la Naturaleza, por lo que nos aportan información sobre ella, y sus posiciones están determinadas por valores fijos de las constantes que crean las intensidades de dichas fuerzas. Esto explica el mundo visible; el mundo invisible solo puede explicarse mediante la astrofísica y metafísica, que nos conducen a nuevas formas de orden. Aun así, siempre hay algo que escapa a nuestro conocimiento; esto lo podemos ver en las formas fractales: una forma de orden robusta pero que no sigue una dirección constante, sino que

¹¹² Barrow, J.: *El universo como obra de arte*, op. cit. p. 52.

experimenta desviaciones ocasionales que, a su vez, crean nuevas formas fractales, por lo que tenemos una creación de extensión potencialmente infinita. A esto añadimos el factor del fenómeno de resonancia, que se ocupa de la respuesta particular de los impulsos, por lo que advertimos en el poema un universo complejo e infinito. Si a este conjunto le añadimos el factor evolutivo en cuanto a la rotación, precesión y oblicuidad de todos los planetas del Sistema Solar, nos encontramos con la inmensidad y la infinitud total.

6.3. Ritmo de acontecimientos. Estructura temporal

Los ciclos de la naturaleza cumplen unos tiempos, variando la velocidad o el ritmo de acontecimientos. Ejemplificaremos esto con el *Poema sinfónico para cien metrónomos* de György Ligeti, donde se crea una polirritmia a partir del sonido de cien metrónomos accionados a la vez, cada uno con un *tempo* diferente, esto es, se produce una superposición de planos rítmicos.

<https://www.youtube.com/watch?v=td948ofNCtU>

Esta concepción compositiva nos conduce a la teoría de la relatividad, a la que nos referíamos en el apartado anterior. En esta obra se ponen en marcha, como decimos, cien metrónomos, cada uno a velocidad diferente, con el fin de experimentar con la intercontemporaneidad, pluritemporalidad, y contrapunto de desfase. Así, encontramos dos dimensiones donde este fenómeno temporal (inherente al tiempo como dimensión) se cumple: en la estructura interna del poema, en el ritmo de acontecimientos, y en la estructura externa.

En el plano lingüístico, los elementos temporales con los que contamos son los adverbios de tiempo y los tiempos verbales, pero no solo ellos nos dan información sobre este parámetro, sino que debemos atender a la naturaleza de cada elemento o entidad y, tras conocerlo, analizar su ritmo y movimiento.

En el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz existe una estructura temporal en el plano semántico. De esta obra hemos escogido los siguientes elementos:

¡Oh bosques y espesuras [...]

¡Oh prado de verduras [...]

¡Oh cristalina fuente [...]

Mi amado, las montañas,

los valles solitarios nemorosos,

las ínsulas extrañas,

los ríos sonoros,

el silbo de los aires amorosos;

la noche sosegada,

la cena que recrea y enamora¹¹³.

Los enunciados son elementos de naturaleza vital-temporal muy diferente. Los agruparemos siguiendo esta distinción:

MUNDO

¹¹³ De la Cruz, S. J.: "Canción IV", *Poesía*. Ed. Domingo Ynduráin, Cátedra, Madrid, 2010, p.250.

Mundo vegetal → Tiempo de vida/existencia

bosques y espesuras → años

prado de verduras → meses

Mundo mineral

crystalina fuente → milenios

las montañas → milenios

valles solitarios → milenios

ínsulas extrañas → milenios/siglos

ríos sonorosos → siglos

Fenómenos meteorológicos

silbo de los aires → indeterminado

Mundo de las ideas

cena que recrea y enamora → eterno

Mundo temporal (ciclo lunar)

noche sosegada → diario

Se establece una amalgama de ciclos que confluyen tangentes en un mismo horizonte predicativo.

Escogemos otro ejemplo de politemporalidad interna en el poema *Vamos hacia el infierno*, de León Felipe, aunque en este observamos una construcción completamente diferente, con imágenes concretas y objetivas.

[...]

El viejo rey de Castilla

¡Ay! ¡Ay! ¡Ay!

El viejo rey de Castilla

tiene una pierna leprosa

y la otra sifilítica.

El viejo rey de Castilla

¡Ay! ¡Ay! ¡Ay!

[...]

Ésta es la copla de mi alma,

de mi alma sin templo

porque la bestia negra

apocalíptica,

lo ha llenado de estiércol.

Tres veces cantó el gallo,

tres veces negó Pedro,

tres veces canto yo:

por mi carne,

por mi patria y por mi templo...

Por todo lo que tuve y ya no tengo...

[...]

*Músicos, sabios, poetas y salmistas,
obispos y guerreros...*

Dejadme todavía preguntar:

¿Quién ha roto la luna del espejo?

¿Quién ha sido?

¿La piedra de la huelga,

la pistola del gángster,

o el tapón del champaña

que disparó el banquero?

¿Quién ha sido?

¿El canto rodado del poeta,

el reculón del sabio,

o el empujón del necio?

¿Quién ha sido,

la vara del juez, el báculo o el cetro?

¿Quién ha sido?

¿Nadie sabe quién ha sido?

[...]

Y Pedro, el Gran Conserje Pedro,

le dijo a un soldado:

«Tomad esto...»

Y le dio las llaves del templo.

Estrillo:

Pedro, Pedro...

El Gran Conserje Pedro

que ha vendido las llaves del templo.

Copla:

Pedro... Te dijo el Señor de los Olivos

*cuando heriste con tu espada al siervo:
«Mete esa espada en la vaina,
que yo sé a lo que vengo.»
Y la metiste...
con las cajas de caudales en el templo.*

*Estrillo:
Pedro, Pedro, el Gran Conserje Pedro,
amigo de soldados y banqueros.
[...]*

*Éste es el Presidente
demócrata y guerrero
que desnudó la espada en el verano
y debió desnudarla en el invierno.
[...]*

En este poema hay una polifonía entre un presente representado por el viaje, y la narración histórica que acontece al mismo tiempo. De este modo, se interponen dos campos temporales:

Presente continuo → carroza

Historia → Pedro fundador de la Iglesia-Pedro y su triple negación,

El rey de Castilla

Guerreros

Bestia negra apocalíptica

Banquero que descorcha botella de champagne

Gángster

Presidente demócrata

Tanto en el plano microestructural como en el macroestructural, hablamos de textos, en vez de oraciones, concebidos como una unidad formante. Es conveniente diferenciar este aspecto, especialmente a la hora de realizar un análisis semiótico. Por otra parte, también distinguimos entre *espacio textual*, lugar de la significación objetiva y *texto* en sentido subjetivo, diferente en cada receptor¹¹⁴.

6.4. Tiempo espacial y espacio temporal

Para explicar este apartado, realizaremos un análisis del poema “Relato”, de Blas de Otero.

*Recuerdo. No recuerdo. El viento. El mar.
Un hombre al borde del cantil. El viento.
El mar desamarrando olas horribles.
Un hombre al borde de un cantil. Recuerdo.
No recuerdo. Los brazos
alzados hacia un cielo ceniciento.
El viento. El golpe de las olas
contra las rocas.
Un hombre al borde
de la muerte.*

¹¹⁴ Distinción propuesta por Jenaro Talens y Juan M. Company en Valles Calatrava, J. R.: *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Vervuert. Nuevos Hispanismos. Madrid/Frankfurt, 2008, p. 82.

*El mar.
El cielo, mudo. Ceniciento. El cielo.
Recuerdo. Oigo las olas.
El viento. Entre las sienes. No recuerdo.*

*Un hombre
al borde de un cantil, gritando. Abriendo
y cerrando los brazos.
Un hombre ciego.
Recuerdo. Alzó la frente. Un viento frío
le azotó el alma. No recuerdo. Veo
el mar.
Nado por dentro.
Avanzo
hacia una luz, hacia una luz. No veo.
Escucho
un silencio de yelo
y braceo, braceo hacia la luz,
y tropiezo,
y braceo, y emerjo bajo el sol
¡oh júbilo!, y avanzo... y no recuerdo
más. Esto es todo cuanto sé. Sabedlo¹¹⁵.*

El poema se articula a partir de dos estados de existencia: Recuerdo-No recuerdo. En este espacio bipolar acontece una dualidad funcional: “recuerdo” como sustantivo, o como verbo, conjugado en presente de primera persona del plural. Si procedemos a la búsqueda de denominadores comunes para

¹¹⁵ De Otero, B.: “Relato”, *Ancia*. Visor, Madrid, 1971, pp.84-85.

entender esta multifuncionalidad, nos enfrentamos a una duda entre recuerdo-no recuerdo, realidad-no realidad (como hemos explicado anteriormente). Partimos de una presentación de los actantes externos, pertenecientes a distintos dominios y naturalezas:

Psicológica: Recuerdo. No recuerdo. Representado por I+, I-.

Elementos: El viento, el mar, el cantil.

Individuo: hombre-Yo

Como podemos observar en el siguiente gráfico, la primera expansión tiene lugar en:

hombre + CC (al borde del cantil)

Mar = muerte

abismo = cantil

Cantil que va al mar

Abismo que va a la muerte.

Por tanto, según esta estructura espacial y temporal, existe un Sujeto que, en proceso de transformación, se va desplazando por diversos puntos del plano de coordenadas resultante; tal sujeto es punto nodal de acción mar adentro, lo que implica un estado de conciencia que va evolucionando al pasar por los diferentes puntos del mapa:



Recuerdo. Alzó la frente. Un hombre al borde de un cantil. Recuerdo.
 Partimos de la izquierda de las coordenadas.

No recuerdo. Desplazamiento de izquierda a derecha.

Un hombre al borde de la muerte. Situación de la existencia entre abismo y mar, debajo de la coordenada.

Y así, sucesivamente. Como deducimos a partir del movimiento creado en el gráfico, el hombre realizará a lo largo del poema un movimiento descendente hacia el agua. Del mismo modo, se desplazan los demás actantes en movimiento interno. Recorren el círculo, “donándose” como forma, como continente que contiene la energía desplazada por el propio movimiento poético. El primer tiempo verbal conjugado en pasado absoluto se sitúa en “alzó la frente”, presentando una novedad frente al tiempo verbal indefinido anterior. A partir de la aparición de este verbo es posible tomar conciencia de la situación, por lo tanto, comienza la acción, en contraste con la imagen intemporal, que se reducía a:

“El viento, el mar, recuerdo, no recuerdo”.

Cuando comienza la acción, el verbo, comienza la transformación, como veremos más adelante, en el capítulo dedicado al verbo. La interpolación espacial está siendo el tiempo interno, intensivo: conjunción “y” en anáfora y polisíntonon, con paso suspensivo del recuerdo al no recuerdo. La positivación adquiere valor semiótico. El espacio entreabre una rendija hacia la plenitud de la vida: el “júbilo”.

6.5. Contracción y expansión del tiempo y del espacio en el poema.

Por expansión entendemos el contenido potencial y latente del signo que se manifiesta por medio de un continente que constituye la “palabra sobrecargada de sentido”, según Valente. Quedó claro en el apartado anterior que existen muchos niveles distintos del tiempo. Vamos a contemplar ahora otro parámetro que divide el tiempo lingüístico en dos tipos: un tiempo dicente y

otro que se dice o nombra¹¹⁶; el segundo vendrá determinado por los niveles semántico, pragmático y gramatical; aquí, uno siempre domina sobre los otros, y este “mandato” está contenido en la prevalencia de un nivel determinado. La utilización de los tiempos verbales, indicadores temporales del *nunc* (nivel pragmático y gramatical), puede ser irrelevante si existe una cristalización evolutiva de los niveles del desarrollo del propio objeto poético (nivel semántico). Estos indicadores no siempre aparecen en el poema (más allá de la pluralidad textual interpretativa), por lo que el sujeto, ante este vacío, crea un espacio en el mundo donde pueda sobrevivir la acción en el mundo, inmanente a la necesidad humana de situación en su campo cognoscitivo.

Si ya en lingüística general es difícil establecer una naturaleza u origen de la subordinación, en poética aún nos encontramos con mayor dificultad a la hora de determinar las subordinaciones, ya que la unidad del poema como objeto artístico determina la existencia de subordinaciones “lejanas” en el tiempo de desarrollo poético; esto es un “desfase” del orden que en el lenguaje común entendemos por “lógico”. Así, podemos establecer dependencias aun cuando la oración principal no se ha manifestado:

*La misma calidad que el sol de tu país,
saliendo entre las nubes:
alegre y delicado matiz en unas hojas,*

*fulgor de un cristal, modulación
del apagado brillo de la lluvia.*

*La misma calidad que tu ciudad,
tu ciudad de cristal innumerable
idéntica y distinta, cambiada por el tiempo:
calles que desconozco y plaza antigua*

¹¹⁶ Domínguez Rey, A.: *El Drama del Lenguaje*, op. cit. p. 295.

*de pájaros poblada,
la plaza en que una noche nos besamos.*

*La misma calidad que tu expresión,
al cabo de los años,
esta noche al mirarme:
la misma calidad que tu expresión
y la expresión herida de tus labios.*

*Amor que tiene calidad de vida,
amor sin exigencias de futuro,
presente del pasado,
amor más poderoso que la vida:*

*perdido y encontrado.
Encontrado, perdido...¹¹⁷*

Gil de Biedma

Observemos aquí una subordinación con función de objeto directo que invade el enunciado de un espíritu atributivo, pero sin que exista el sujeto principal; un hueco catafórico que parte del acto volitivo de crear “centro” en una expansión, donde el núcleo gramatical es la propia expansión.

Desde el punto de vista fenomenológico puede, incluso, existir un foco adversativo, con apariencia de coordinación copulativa, como en el siguiente ejemplo:

*Más sencilla... más sencilla.
Sin barroquismo,
sin añadidos ni ornamentos.*

¹¹⁷ Gil de Biedma, J.: *Las personas del verbo*. Cálamo, Palencia, 2009, p. 186.

*Que se vean desnudos
los maderos,
desnudos
y decididamente rectos.
Los brazos en abrazo hacia la tierra,
el mástil disparándose a los cielos.
Que no haya un solo adorno
que distraiga este gesto...
este equilibrio humano
de los dos mandamientos.*

*Más sencilla... más sencilla...
haz una cruz sencilla, carpintero.*

León Felipe¹¹⁸

La insistencia de la descripción de la cruz deseada destaca la “presencia” de una voz adversativa que habla constante al final de cada verso, en un “pero no como.../ y no como...”. Por tanto, en este caso hay una coordinación presente, retraída y contraída. Aunque más adelante desarrollaremos este aspecto, añadimos aquí que esa coordinación es reforzada por el punto culminante, que articula posición central de negación en el poema: “Que no...”. En la negación siempre hay negación de una existencia: de ahí el carácter copulativo de la misma. Este núcleo de negación, al ser politético, incide en cada verso, en aposición deíctica, como un “espectro” apodíctico. Para percibir esa “presencia ausente”, acudimos a un espacio situado en el nivel

¹¹⁸ Camino, L. F.: “Más sencilla”, *Nueva Antología Rota (1920-1967)*. Finisterre Editores, México, 1975, p. 41.

antepredicativo¹¹⁹, donde se encuentran los universales primitivos genéricos. De ahí que lo poético revierta toda función gramatical a su base semántica, y que ese sema contenga, paradójicamente, un lenguaje que llamamos “no verbal”, perteneciente a un nivel donde el juicio (en términos husserlianos) no tiene acceso; tal es la conciencia antepredicativa, y más allá aún, prelingüística, y el consiguiente “acto de conocimiento como formación suya articulada”¹²⁰.

En ese cruce de dimensiones la palabra absorbe la intención del poietés, de forma que queda grabada en su interior una pulsión existencial, un carácter e, incluso, una intención inconsciente, tal es la información recogida en el signo poético-portador. Esta intención nos habla del dinamismo que de un modo genérico encuentra Lacan en el lenguaje, de aquello que se escapa al análisis consciente y opera en dimensiones profundas de la palabra en su hábitat, que es el espacio del poema; espacio relativo a tiempo y lugar, de ahí que nos sirvamos de esta ambigüedad, ya que, tras la catarsis poética, es difícil definir si lo que ha ocurrido ha tenido lugar en un tiempo lineal, o en un espacio expansivo desde el momento en que concebimos el poema como una unidad, por reducción, donde todo ocurre a la vez¹²¹.

Al respecto, Bachelard aporta una visión que relaciona el poema con esta actividad inconsciente:

Para el psicoanalista, la imagen poética tiene siempre un contexto. Interpretando la imagen, la traduce en otro lenguaje que el del logos poético.

¹¹⁹ Domínguez Rey, A.: *El Drama del Lenguaje*, op. cit., p. 238.

¹²⁰ *Ibíd.*, p.248.

¹²¹ Recordemos aquí los numerosos experimentos que se han realizado a mediados de los años 50 al someter a un proceso de reducción temporal (electroacústica) una obra musical, partiendo de la unidad resultante como material para creaciones posteriores. Esto nos lleva a pensar en el concepto de poema como signo (Mukarovsky, Lázaro Carreter, idea de Saussure de “grupos de signos como masas organizadas”, Peirce, etc.), y volveremos a ello en el apartado dedicado a la sintaxis poético-musical.

Por lo tanto, nunca se puede decir, con más razón: "traduttore, traditore". Recibiendo una imagen poética nueva, experimentamos su valor de intersubjetividad¹²².

Partiendo de una concepción microcósmica del lenguaje, el espacio gramático-dramático refleja las relaciones universales en sus múltiples manifestaciones matemáticas, físicas, ideales, y relacionales. Constituyen los diferentes focos a través de los cuales podemos acceder a una hermenéutica del poema. No son sustituibles unos por otros, por lo que procedemos a situarnos desde las diferentes perspectivas, que nos darán, cada una, nueva información sobre la expresión poética inicial. Estas leyes se pueden aplicar tanto al hombre, como al lenguaje, como a toda manifestación del mundo.

Aunque en el fenómeno de la poésis partimos de un origen y de un objetivo de conocimiento, tanto vital, como expresivo, como trascendente, existe una combinatoria, producto de una tensión jerárquica que acontece en el lenguaje. Se dan así un proceso de reducción y otro de expansión, y es en el punto de aparición donde los dos se demuestran y se cumplen recíprocamente. El poeta se mueve en ambos polos: en el de la expansión y en el de la retracción, actuando como un modificador temporo-espacial de los acontecimientos de acuerdo a su propia voluntad creativa, y a su propia visión de la existencia.

Proceso de expansión:

Objeto de aspiración → proceso creativo → objeto de realización

Proceso de retracción-reducción:

¹²² Bachelard, G.: *La poética del espacio*, op. cit. p.13.

Objeto de realización → proceso creativo → objeto de aspiración

Si procedemos a aplicar un método válido, el resultado en una u otra relación será semejante, aunque el objeto original, el poema, siempre será el punto de partida. En ambos procesos, veremos siempre un fenómeno de pliegue y despliegue del acto creativo, que contiene cada unidad o elemento del total poemático. Esta actividad respirante se produce en el plano total, que corresponde a la “proposición originaria” (endocentrismo), esto es, el conjunto extendido en su totalidad (con todas las estructuras previas y posibles). Por tanto, el poeta escucha una “voluntad secreta” de las radiaciones que necesitan desplegarse o plegarse en reacción al foco esencial del momento de creación. “La presión de ese foco esencial orienta al todo a que contribuyen”¹²³.

La voluntad arcana de los propios contenidos, expansiones, y campos de acción de la raíz generadora, interaccionan con un acto volitivo del poeta, que “ayuda” a decidir, inmerso en la moción del poema, qué debe ser expandido o manifestado, y qué debe permanecer oculto, o contenido, o implícito, o no especificado; qué debe abrirse y qué debe cerrarse; qué debe ser intuido y qué corporeizado. Aquí se cumple, en cierto modo, el concepto de pre-existencia del poema de O. Paz y J. Á. Valente, el cual conlleva una actitud de búsqueda mínimamente activa del poeta. El poeta solo despliega o predice lo que se encuentra en el lenguaje; ni siquiera lo desvela: ya ha sido desvelado previamente por la dinamicidad sincrónica por excelencia del lenguaje poético. En esa visión completa, unitaria, ya se encuentran las constelaciones gramaticales, las dependencias existenciales y la textura poética.

¹²³ Domínguez Rey, A.: “Retracción expansiva del sintagma”. *Philologica canariensis*, nº12 Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2007, p. 239.

La otra parte del proceso pertenece a estratos que se refieren a las inversiones de perspectiva, el manto estético, la tintura emocional, etc., todos ellos incursos en la estructura superficial poética.

6.6. Tropos del tiempo. Metáfora temporal

Si profundizamos en la naturaleza etimológica de “metáfora”, que significa desplazamiento del centro, del foco, ya constatamos que en su concepto se incluye algún tipo de moción, y que, por tanto, explicitado éste, ya existe “metáfora temporal”, esto es, un tropo del aspecto tiempo donde este parámetro puede constituir papel temático principal y matriz, por reducción fenomenológica: otorgar al valor tiempo otro valor predeterminado que modifique a los demás parámetros. Es metáfora porque todos los objetos son semejantes en el sentido de que se atraen mutuamente y obedecen a las mismas leyes del movimiento. El siguiente paso sería trasponer la metáfora, ya desarrollada, al lenguaje matemático, mediante el que se representan las semejanzas y diferencias de manera más explícita. Suponemos que la poesía es la culminación del lenguaje: su *plenitud*, como dijera Coseriu. Si la poesía contiene en sí las leyes universales, hemos de conocer la naturaleza del fenómeno *tiempo*, que actúa e incide en todos los aspectos de la vida, se trate de poesía o de astrofísica.

Todo tiempo implica movimiento, y todo movimiento es generado por una energía y, por tanto, una onda determinada. Asimismo, todo tiempo tiene su propio orden, y esta ecuación puede ser transformada matemáticamente, de modo que el orden de movimiento que describe no varíe pero sí cambie la forma de onda. Los casos de metafonía (variación interna de fonema, tono), como la variación tonal en copto, hebreo o chino son ejemplos de este movimiento sin tiempo aparente.

Como ya se dijo anteriormente, según la teoría de Hamilton-Jacobi una forma de onda puede transformarse en otra sin que se vea afectado el resultado físico del movimiento. Nos encontramos ante transformaciones canónicas. En estas transformaciones el tiempo y el espacio se hacen intercambiables, pero el movimiento es invariable. Esta igualdad de tiempo y espacio genera ya una metáfora, en la que tiempo y espacio han sido igualados. Todo espacio supone un tiempo de percepción, de existencia, etc., y todo tiempo genera en el universo una línea, que supone espacio. Este concepto sobrepasa lo conocido, ya que podemos encontrar en el universo tiempos espirales (contracción y retracción en movimiento rectilíneo uniforme) o incluso tiempo estático (siempre con un movimiento sutil interno, con una ratio de error de elipse, como veremos más adelante).

El movimiento está gobernado por la necesidad de alcanzar un fin y, dentro de este parámetro del poema, por reducción nos mostrará la objetivación de ese fin.

7. ASPECTOS FILOSÓFICOS SOBRE CREACIÓN POÉTICA

7.1. Heidegger: alumbramiento y ocultación

La mente produce el lenguaje como aspecto fundamental suyo del conocer. En el creador y en el poeta se despierta la facultad de acceder a otras dimensiones que existen ya dentro del individuo, no solo como individuo en el aspecto ortogenético, sino como especie, como “yo” coral al que se refiere Jaime Siles¹²⁴, colectivo, polifónico, cuya manera de hablar es irradiación. En el acceso a este conocimiento a través de la poesía, nos movemos entre la manifestación y la ocultación, entre el canto y el silencio. Heidegger dice al respecto: “La verdad como alumbramiento y ocultación del ente acontece al poetizarse”¹²⁵.

El vacío es un espacio de reacción de lo dicho, un lugar para la resonancia. De nuevo nos hallamos en el cruce de los dominios de espacio y tiempo, siendo aquí el silencio espacio y a la vez tiempo. Este vacío, además de ser resonancia es, al mismo tiempo, voz oculta.

Labor de la hermenéutica poética es analizar esa presencia, y buscar la voz trascendente, emitida por un sujeto trascendental, figura del *rostro* (imagen levinasiana) que no amanece fuera del horizonte que lo intuye¹²⁶.

En esta búsqueda intuitiva, el poeta se sumerge en una labor de desmundanización de la conciencia¹²⁷ que busca figurar en palabra.

¹²⁴ Siles, J.: “Poesía, Lenguaje e identidad. La cuarta persona gramatical”, ponencia de la UNED, web, 4 junio 2016: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/20653>

¹²⁵ Heidegger, M.: *Arte y poesía*. Fondo de Cultura Económica, México, 1978, p.110.

¹²⁶ Domínguez Rey, A.: *Palabra respirada, hermenéutica de lectura*, op. cit., p. 187.

¹²⁷ Rábade Romeo S.: “El sujeto trascendental en Husserl”. *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, nº 1, Universidad Complutense de Madrid, 1966, pp 7-27.

Ese abandono supone en poesía una experiencia abisal, ya que el poeta se enfrenta a lo desconocido en la búsqueda esencial del acto. Si no indujéramos una suspensión del juicio en el momento del encuentro, se destruiría ese “espectro eidético” al atribuir con nuestros juicios constantes límites, erradicando toda la objetividad del objeto purificado. Nos sumergimos así en el acto de suspensión del juicio husserliano, y en el “entender no entendiendo”¹²⁸ sanjuanista.

Al sujeto trascendental no lo podemos conocer en sí mismo, porque, de acaecer esto, lo objetivaríamos y dejaría *ipso facto* de ser la subjetividad pura. No llegamos a él por un proceso propiamente cognoscitivo, sino, como diría Husserl, por un proceso de reducción que nos lleva a la fuente de la objetividad. Podríamos decir que lo conocemos por sus obras. No obstante, esta manera de concebir el acto creador, es, evidentemente, el camino inverso al análisis: de ahí la realidad de su fundamento esencial. Nos lleva esto a las palabras de Heidegger: “creación frente a contemplación”¹²⁹.

Por esto, el análisis poético-fenomenológico participa también de algún modo de la experiencia catártica: el paso de *estar-no siendo* a *no estar-siendo*. En *Arte y poesía*, Heidegger lo define como la lucha entre el mundo (exponente y expansivo) y la tierra (auto-ocultante y reactiva o retraída), elementos antagónicos¹³⁰, y la verdad se configura en la obra con esa lucha. En tal litigio tiene lugar una búsqueda del principio creador de ambos: la causa de la lucha misma, la lucha entre lo abierto y lo cerrado: lo que se nos muestra a la conciencia (cerrado) y la búsqueda de la esencia (lo abierto). Es necesario

¹²⁸ San Juan de la Cruz. Pensamos que el mejor modo de entender este concepto es a través del poema III de *Coplas hechas sobre un éxtasis de harta contemplación: Entreme donde no supe/ y quedéme no sabiendo/ toda ciencia trascendiendo. / (...)/ Estaba tan embebido/ tan absorto y ajenado/ que se quedó mi sentido/ de todo sentir privado/ y el espíritu dotado/ de un entender no entendiendo/ toda ciencia trascendiendo.*

¹²⁹ Heidegger, M.: *Arte y poesía*, op. cit. p. 104.

¹³⁰ *Ibíd*, p.99.

aclarar que, según Heidegger, la contemplación de la obra no aísla al hombre de su mundo, sino que lo inserta en él creando, descubriendo su verdad, en la obra, y así funda el ser-uno-para-otro y el ser-uno-con-otro, como ocurre con el *Dasein* por la relación con la no-ocultación¹³¹. Las preposiciones “para”, “con”, y la negación “no” son aquí intersticios de una relación que nunca se agota.

Heidegger utiliza el término *aletheia* para referirse a la revelación del sentido auténtico de la palabra poética. Esta palabra, *aletheia*, significa “desocultación”, y aplicada aquí refiere el desvelamiento de la verdad acaecida en y por la palabra poética, la cual representa así una apertura del mundo hacia nuevos horizontes de sentido. En Heidegger lo poético (que también se encuentra en las demás artes) es un modo de proyección hacia la verdad del *Dasein*. A través de esa visión poética “pasamos de súbito a estar donde habitualmente no estamos”¹³², se nos “desoculta” el espíritu particular de las cosas, y la verdad acontece en cuanto “darse lo que es”. Y concluye el filósofo que en la obra de arte poética no se reproduce un ente como tal, sino la esencia en él manifestada, su ser esencial.

La poesía resulta entonces una proyección hacia lo infinito, hacia lo divino. En ella nos encontramos con la esencia creadora, la suspensión, el “alcance de la caza” de San Juan de la Cruz¹³³.

En cuanto a la visión que exponen Husserl y Heidegger al respecto, encontramos puntos comunes. Husserl establece un proceso reductivo dentro de lo subjetivo, quebrando el concepto de realidad-objetividad-positivismo, en busca de un mundo subjetivo “real” al que llegamos con la reducción fenomenológica. Lo que concebimos como real mediante la razón crítica, es producto de un campo ambiguo y reflexivo (reflejo de otros principios). La

¹³¹ Heidegger, M.: *Arte y poesía*, *op. cit.*, pp 105-106.

¹³² *Ibid.*, p.62.

¹³³ Poema de San Juan de la Cruz. “Y fuy tan alto, tan alto, que le di a la caça alcance”. San Juan de la Cruz: “Otras del mismo a lo divino”, *op.cit.*, p. 270.

poesía se encuentra en el dominio de ese sujeto ideal, esa fuente demiúrgica: la objetividad que perseguimos. Sobre este enfrentamiento entre objetividad y subjetividad, dice al respecto Heidegger:

La poesía despierta la apariencia de lo irreal y del ensueño, frente a la realidad palpable y ruidosa en la que nos creemos en casa. Y, sin embargo, es al contrario, pues lo que el poeta dice y toma por ser es la realidad¹³⁴.

Heidegger concibe la creación poética como el encuentro de algo previamente existente, idea que apadrina Valente, según vimos; lo proyectado por el poema es el destino que ya estaba contenido en un existente histórico mismo. La obra poética ya estaba inducida de algún modo en el espíritu como “estado mental” o “intuición”, y lo que hace el poeta es facilitar esa materialización: objetivarla.

En esta obra de Heidegger, *Arte y poesía*, encontramos una reflexión sobre el movimiento que hemos tratado en esta tesis desde la física y desde sistemas como el *I Ching*. Como citamos anteriormente, existe una mutación continua, incluso en el reposo, dada por la naturaleza orgánica del poema. Según Heidegger¹³⁵, puesto que el reposo incluye el movimiento, entonces puede existir un reposo que sea una concentración del movimiento; y esto supone una alta movilidad. En el reposo de la palabra encontramos el cumplimiento de los ciclos, ya que está sujeta, irremediabilmente, a las fuerzas externas del tiempo y del espacio en el que existe y, por supuesto, a la pragmática. En la forma poética del haiku, cuya imagen refleja un principio y un arquetipo de naturaleza similar a los hexagramas del *I Ching*, podemos encontrar este fenómeno de aparente cristalización y reposo, pero de gran movimiento interno, como vemos en el siguiente ejemplo:

¹³⁴ Heidegger, M.: *Arte y poesía*, op. cit., p 143.

¹³⁵ *Ibíd.*

*No tiene nada
mi choza en primavera.
Lo tiene todo*¹³⁶.

Sodo (1641-1716)

Aparece en este texto una tensión entre manifestación y ocultación en los contrarios “nada” y “todo”. La presencia del elemento “primavera” nos sitúa en una estación temporal, lo que implica una situación cíclica, pero no hay ninguna referencia a la situación espacial, lo que supone una ocultación, y esto, frente a la manifestación “en primavera”, constituye otro foco de tensión y movimiento. Es el “decir” y lo “dicho”¹³⁷: lo que solo existe y lo que se manifiesta. Lo oculto late en lo manifiesto, forma parte del todo referido.

En el haiku citado se revela además un encuentro entre lo decible y lo indecible. Es interesante citar a Heidegger en este aspecto: “El decir proyectante es aquel que en la preparación de lo decible, al mismo tiempo, trae al mundo lo indecible como tal”¹³⁸. La poesía se mueve entre estos dominios, creando una red de existencia-permanencia. Aquí se demuestra su naturaleza unificadora entre dos mundos, su preexistencia, y su esencia eterna y permanente. El poema se mueve entre el tiempo, el espacio, el tiempo-espacio, el tiempo-espacio-intuido, el espacio formante, y el espacio de objetividades. En el poema se cumple la concreción de la objetividad.

¹³⁶ Valente, J. Á.: web, 21 mayo, 2016,

http://www.portaldepoesia.com/HAIKUS/JCG_haikus.htm

¹³⁷ Concepto de E. Levinas aplicado por Antonio Domínguez Rey a la gramática: “Al decir esto en lo dicho de la gramática lingüística”. Signa, Revista de la Asociación Española de Semiótica, Núm. 10, 2001/ Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2007.

¹³⁸ Heidegger, M.: *Arte y poesía*, *op. cit.*, p. 113.

7.2. Identidad poética

Uno de los aspectos que más preocupan en poesía es el problema de la identidad, sea gramatical, empírica, metafórica o pragmática. Para Jaime Siles, no es lo mismo la persona empírica que la persona poemática¹³⁹, y el *yo empírico* y el *yo poemático* no deberían coincidir. Nos adentramos con esta afirmación en la filosofía y ontología de la gramática. Como es sabido, en el lenguaje científico se utiliza siempre la tercera persona, que representa la objetividad absoluta. En poesía, hablaríamos de una objetividad colectiva. Tal colectividad formaría parte de lo que Jung llama *inconsciente colectivo*, que así denomina para diferenciarlo del inconsciente individual.

Un estrato en cierta medida superficial de lo inconsciente es, sin duda, personal. Lo llamamos inconsciente personal. Pero este estrato descansa sobre otro más profundo que no se origina en la experiencia y la adquisición personal, sino que es innato: lo llamado inconsciente colectivo. He elegido la expresión “colectivo” porque este inconsciente no es de naturaleza individual, sino universal, es decir, que en contraste con la psique individual, tiene contenidos y modos de comportamiento que son, cum grano salis, los mismos en todas partes y en todos los individuos. En otras palabras, es idéntico a sí mismo en todos los hombres y constituye así un fundamento anímico de naturaleza suprapersonal existente en todo hombre¹⁴⁰.

Se podría decir que la verdadera poesía, pues, es aquella que trasciende los límites de lo individual, de la mera experiencia emotiva y, por tanto, aquella que encuentra un punto común a todos los seres humanos. Habla, por tanto, en poesía, una colectividad, esto es, las voces de todos, y esto es a lo que Jaime Siles se refiere con la “cuarta persona gramatical”, diferenciando así la persona

¹³⁹ Ponencia seminario máster UNED. “Poesía, lenguaje e identidad. La cuarta persona gramatical.” <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/20653>

¹⁴⁰ Jung, C. G.: *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Paidós, Barcelona, 2015, p. 10.

empírica de la persona poemática. El hecho de que sea un yo colectivo el que habla otorga a la poesía el atributo de objetividad intersubjetiva, en acepción husserliana. De este modo, en poesía el uso del singular siempre tiende a un horizonte plural. Esto explica la capacidad de la palabra poética para acceder a las regiones de la naturaleza interior de las cosas: se produce aquí un encuentro con la mimesis, frente a la diégesis del lenguaje no poético. De este modo, la poesía busca una voz poética que rebase el yo empírico. Tal voz poética puede desplazarse por diferentes personas gramaticales, de modo que no siempre la persona poética coincida con la gramatical. Veamos esto en el siguiente poema de Blas de Otero, de *Ángel fieramente humano*.

*Me llamarán, nos llamarán a todos.
Tú, y tú, y yo, nos turnaremos,
en tornos de cristal, ante la muerte.
Y te expondrán, nos expondremos todos
a ser trizados ¡zas! por una bala.*

*Bien lo sabéis. Ventrán
por ti, por ti, por mí, por todos
y también
por ti¹⁴¹.*

Como hemos observado en este ejemplo, en algunas obras se puede “enmascarar” la persona poemática, o desplazarse a otras personas gramaticales, como ocurre en el poema *Faray un vers de Dreyt Nien* de Luis Alberto de Cuenca:

Sobre ti, sobre mí, sobre el infierno¹⁴².

¹⁴¹ De Otero, B.: *Pido la paz y la palabra*. Lumen. 1955, Barcelona, p. 45.

¹⁴² De Cuenca, L. A.: *Su nombre era el de todas las mujeres y otros poemas de amor y*

El acercamiento provocado por el paralelismo sintáctico entre la primera, segunda y tercera persona, produce una identidad entre ellas, igualándolas y provocando un estado existencial que comparten.

La persona gramatical y la identidad son realidades muy diferentes que no han de confundirse¹⁴³. Aunque lo más usual es que en una autobiografía se utilice la primera persona del singular, que es subjetiva, el hecho de que se utilice la primera del plural, o la segunda o tercera del singular, no traiciona el principio autodiegético¹⁴⁴, presente casi siempre en el fondo de todo poema, en cuanto a la relación poeta-lector se refiere. La persona gramatical no está considerada en poesía un índice autorreferencial, puesto que su uso no tematiza necesariamente una experiencia vital, en el caso de la primera persona, o al contrario, un poema puede ser autobiográfico sin que se emplee la primera persona del singular¹⁴⁵.

La persona es un medio a través del cual habla la poesía¹⁴⁶. La poesía habla de lo individual a lo colectivo.

Citamos aquí a Jung:

Los contenidos de lo inconsciente personal son en lo fundamental los llamados complejos de carga afectiva, y forman parte de la intimidad de la vida anímica. En cambio, a los contenidos de lo inconsciente colectivo, los denominamos arquetipos. (...) Esa denominación es útil y precisa, pues indica que los contenidos inconscientes colectivos son tipos arcaicos o— mejor aún— primitivos. Sin dificultad también puede aplicarse a los contenidos inconscientes la expresión “représentations

desamor. Renacimiento, Sevilla, 2005, p. 168.

¹⁴³ Choperena Ardendáriz, T.: *La infancia en la poesía española del siglo XX. Memoria y autorreferencia*. Ediciones UCLM, Cuenca, 2014, p. 172.

¹⁴⁴ *Ibíd.*

¹⁴⁵ *Ibíd.*, p. 173

¹⁴⁶ Siles, J. Conferencia UNED: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/20653>

collectives”, que Lévy-Bruhl usa para designar las figuras simbólicas de la cosmovisión primitiva, pues en principio se refiere casi a lo mismo. (...) el arquetipo representa esencialmente p. 13 un contenido inconsciente, que al concienzializarse y ser percibido cambia de acuerdo con cada conciencia individual en que surge¹⁴⁷.

A partir de este enunciado observamos que la verdadera poesía tiende a un alejamiento de la experiencia individual, en aras de la búsqueda de un pensamiento común, de totalidad¹⁴⁸. Pero esa distancia es, ante todo, interna, pues crea profundidad, ahonda lo indecible, invisible, lo anunciado nunca del todo manifiesto. Es idea en la que abundan Heidegger, Merleau-Ponty, Gadamer, y casi toda la poética fenomenológica, así como la estética.

De este modo, en la lectura poética y su consiguiente hermenéutica, acontece un encuentro con este yo común; con este inconsciente colectivo que está grabado, mediante arquetipos, en nuestra cadena genética, al igual que el lenguaje. En la memoria de este yo colectivo se encuentran los símbolos esenciales arquetípicos poéticos, como el “abismo”, el “grito”, o los elementos registrados en el *I Ching* —que Jung también estudió en profundidad— y en la poesía china. Tal conocimiento colectivo es producto de una memoria que se ha mantenido a lo largo de los siglos y que, como tal, figura anclado en el hombre y él busca como revelación y verdad de su ser en el mundo. Este yo poético rompe los límites de un yo en apariencia falso, esto es, el yo de la identidad personal como verdad, del mismo modo que el lector se olvida de su yo racional para sumergirse en el yo inconsciente en el acto dinámico y proyectivo de la lectura poética. Por tanto, de este arquetipo colectivo derivan las posibilidades del poema.

¹⁴⁷ Jung, C. G.: *Arquetipos e inconsciente colectivo*, op. cit., pp. 11-12.

¹⁴⁸ Recordemos aquí la obra, ya citada anteriormente, cuyo contenido es homólogo al tema tratado, de Bohm, D., *La totalidad y el orden implicado*, op. cit.

Según Siles, cuanto más se acerca la persona empírica a la persona poemática, el poema será de peor calidad. Al respecto dice Jung: “cuanto más bella, más grandiosa, más completa es la imagen que se forma y se transmite, más lejos se aparta de la experiencia individual”¹⁴⁹. De este modo, esta cuarta persona gramatical nos autorrepresenta individual y colectivamente. Este fenómeno tiene su momento de plenitud en la lectura, en la experiencia de quien lo lee. No es que el momento de creación no expanda tales límites individuales, sino que esos límites desaparecen en el despliegue experiencial de la hermenéutica. La cuarta persona gramatical a la que se refiere Siles sirve para eso: para autorrepresentarnos, ya que “el poema es la forma más directa de llegar a uno mismo, de comunicar con lo otro, de ser lo que se es y de serlo solo con los demás”¹⁵⁰. De este modo el lector, al integrarse en este yo colectivo, se convierte en persona poemática.

En la enunciación se produce una identidad entre la persona que habla y la persona que lee.

“El empleo de la tercera persona (y, podríamos añadir, también de la segunda o de la primera del plural) suministra una serie de soluciones en las que precisamente el distanciamiento se pone de manifiesto, pero siempre para expresar una articulación (una tensión) entre la identidad y la diferencia”¹⁵¹.

El yo poético puede desplazarse a otros personajes, seres u objetos, dependiendo del tipo de autorrepresentación que los escritores elijan para tratar el tema de su identidad¹⁵². Según el contexto situacional, como hemos

¹⁴⁹ Jung, C. G.: *Arquetipos e inconsciente colectivo*, op. cit., p. 16.

¹⁵⁰ Siles, J. Conferencia UNED: <https://canal.uned.es/mmobj/index/id/20653>

¹⁵¹ Choperena Ardentáriz, T.: *La infancia en la poesía española del siglo XX. Memoria y autorreferencia*, op. cit., p. 174.

¹⁵² Choperena Ardentáriz, T.: *La infancia en la poesía española del siglo XX. Memoria y autorreferencia*, op. cit., p. 178.

dicho anteriormente, puede existir un desplazamiento del sujeto en acto de metamorfosis. El yo fenoménico no está sujeto al yo textual, y ahí se encuentra el gran problema de la identidad poética, debido a esta bilocación y, algunas veces, ubicuidad, que en numerosas ocasiones presenta el yo poético. Indicadores como los “cronotopos” nos ayudarán a reconocer tal desplazamiento.

Darío Villanueva lo expresa así:

*Aquél nos lo presenta, como si emanasen directamente de sus conciencias mediante el monólogo interior. El qué es el mismo; el cómo, radicalmente distinto. Siempre hay un autor, pero el moderno cumple al fin aquel buen deseo de Flaubert de estar en su obra como Dios en el Universo, presente en todas partes y visible en ninguna*¹⁵³.

Esto se asemeja a lo que Josep Maria Castellet llama “eliminación radical de la presencia del autor en sus obras”¹⁵⁴.

Como enuncia Jung, el alma contiene todas las imágenes de las que han surgido los mitos, siendo nuestro inconsciente un sujeto actuante y paciente¹⁵⁵.

¹⁵³ Villanueva, D.: *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Anthropos, Barcelona, 1994, p. 32.

¹⁵⁴ Castellet, J. M.: *La hora del lector*. Ediciones Península, Barcelona, 2010, p. 15.

¹⁵⁵ Jung, C. G.: *Arquetipos e inconsciente colectivo*, *op. cit.*, p. 15.

8. GRAMÁTICA POÉTICA

8.1. Principios de gramática poética

Se podría decir que, en poesía, todos los actos son locutivos y, al mismo tiempo, ilocutivos¹⁵⁶. Por tanto, la existencia de actos ilocutivos implica un drama poético. En este drama los papeles se cambian, es decir, el protagonista puede pasar a ser secundario, y un simple personaje casual convertirse en el motor del drama. Esta afirmación podría llevarnos a pensar en la metáfora como desplazamiento del signo, pero no solo nos lleva ahí, sino a un desplazamiento también vertical, en el que el paradigma contiene, a su vez, varios sintagmas, formándose una especie de relación fractal en el lenguaje. Por tanto, este paradigma no constituye un "límite" que dibuja una forma determinada, sino el nexo que nos une con las demás formas generadas que esperan manifestarse; de ahí la capacidad de expansión del lenguaje poético. Este fenómeno ocurre paralelamente a la significación. En poesía, el significante segundo arrastra consigo al primero, y así se crea su propia sintaxis. El nuevo significado integra al o a los significantes previos y suspende, sin anularlo, el efecto anterior significativo, que se integra de otro modo al proceso. Se crean tres vectores:

Horizontal: sintagmático

Vertical: paradigmático

Oblicuo: significativo

En el poema, todo esto "ocurre a la vez". De ahí la complejidad y el carácter científico del poema, como pudimos exponer en el segundo apartado

¹⁵⁶ Enunciados de acción o "performativos" de Austin.

de este trabajo. En palabras de Antonio Domínguez Rey: “De este núcleo generatriz proceden también la inversión y la ruptura del lenguaje”¹⁵⁷.

De aquí nace una gramática poética. El lector del poema se sumerge en su direccionalidad y, en ese acontecer, se convierte en el sujeto de esos actos, haciéndolos propios. Aquí tiene lugar la verdadera hermenéutica poética. Cabe decir que en la unidad del poema existen niveles diferentes de actancia, y una pregnancia metagramatical, esto es: donde los componentes que en la gramática funcional tienen una función y una forma predesignada, aquí son “desplazados” a otro orden. Como ejemplo, podríamos decir que en un poema, un sintagma adverbial puede convertirse en el núcleo verbal, solo por tener funciones y atributos propios de un núcleo, y sin serlo desde un punto de vista lingüístico, sino únicamente desde un punto de vista poético-lingüístico. A esto añadiré que la pregnancia no atiende a funciones determinadas; aquí radica la diferencia del lenguaje poético con los demás tipos. La pregnancia responde a múltiples parámetros, de ahí su capacidad transformadora funcional-gramatical. Por la riqueza del contenido de su estructura interna, los campos dinámicos de fuerzas ejercen su dominio sobre el poema. Una oración implica un compromiso con el entorno y, en la locución poética, una creación de un entorno propio, que posee sus propias relaciones y órdenes, únicos en cada poema. Para ello es necesario crear unas nuevas reglas, distintas a las que rigen el lenguaje no poético.

Según Levin, no es necesario construir una gramática completamente nueva, sino únicamente introducir ciertas extensiones del análisis en dos direcciones:

- 1) Modificando las reglas en cuanto a permitir cierta libertad ante las mismas, y eliminar asimismo algunos tipos de restricciones.

¹⁵⁷ Domínguez Rey, A.: “Inversión y ruptura del lenguaje; acercamiento al poema”, Madrid, 1987, web 4 junio 2016:http://hipofanias.es/Fundacion/txt_JC_A_Dominguez.html

- 2) Tomando en cuenta las relaciones lingüísticas generales contenidas en el texto, en una escala más amplia¹⁵⁸.

Normalmente, el análisis lingüístico abarca las relaciones entre los elementos del interior de una frase. En su teoría de las transformaciones, Chomsky ya se interesó en las relaciones entre las diferentes frases, pero situando tal relación en el nivel perteneciente al código, no al mensaje. Aquí, en cambio, seguimos la propuesta de Levin, que se refiere al nivel del mensaje mismo¹⁵⁹. Para llevar a cabo este proceso, existen dos opciones: confeccionar una gramática del lenguaje añadiendo una lista de desviaciones, o una gramática “total” que englobe las formas casuales y no casuales del lenguaje, tanto en poesía como en prosa¹⁶⁰. Frente a este problema, Levin opta por la siguiente solución: construir una gramática del lenguaje poético —que nos aportaría mayor información, a su vez, del lenguaje común— creando, por tanto, una diferencia entre ambos, y no una simple lista de desviaciones. Tal gramática poética sería mucho más compleja que la del lenguaje común, estándar.

Así, por ejemplo, en el poema de Baudelaire “Invitación al viaje”, hay gran número de sintagmas nominales de la misma estructura interna, *artículo+sustantivo+adjetivo*, como “los soles mojados” o “los soles ponientes”. Encontramos aquí una incoherencia semántica en “los soles mojados”, paralelamente a “ponientes”, que es coherente semánticamente. Por otra parte hay aquí una elección facultativa de la utilización del plural, también de dudosa coherencia. Si aplicáramos las reglas de la gramática general, no podríamos utilizar tal construcción; por eso es necesaria otra teoría lingüística por la que se rija la poética¹⁶¹.

¹⁵⁸ Ruwet, N.: *Langage, Musique, Poésie*. Éditions du Seuil, Paris, 1972, p. 153.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 153

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 153

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 217.

A continuación, intentaré aplicar estos conceptos a un poema de José Ángel Valente:

*Cerqué, cercaste,
cercamos tu cuerpo, el mío, el tuyo,
como si fueran sólo un solo cuerpo.
Lo cercamos en la noche.*

*Alzose al alba la voz
del hombre que rezaba.*

Tierra ajena y más nuestra, allende, en lo lejano.

*Oí la voz.
Bajé sobre tu cuerpo.
Se abrió, almendra.
Bajé a lo alto
de ti, subí a lo hondo.*

*Oí la voz en el nacer
del sol, en el acercamiento
y en la inseparación, en el eje
del día y de la noche,
de ti y de mí.
Quedé, fui tú.
Y tú quedaste
como eres tú, para siempre
encendida¹⁶².*

En los conceptos de “decir” y “dicho”, es fundamental la “deixis”, por su gran capacidad ilimitada de contención, por lo que acudiremos a ella constantemente. En este poema de Valente, vemos cómo se invierten los

¹⁶² Valente J.Á.: *Obras completas I Poesía y prosa, op. cit.*, p. 510.

valores de persona-sujeto. Una misma acción va a ser realizada por dos sujetos que a la vez son uno. Este momento forma parte de aquellos en que la deixis no puede ejercer la función, y en los que el decir de lo dicho no es obvio. Es necesario especificar la acción realizada por estos dos sujetos (yo-tú), que en su expresión poética han roto la separación de 1ª y 2ª persona, pero, a su vez, la acción total no estaría completa si fuera realizada por uno solo: no sería la misma; no estaría “consumada”. Podríamos pensar en una forma neutra que sustituyera estas dos acciones, pero se rompería la estructura bilateral gramatical, en la que los sujetos se funden en una unión que solo tiene lugar en lo poético. Se trascienden (no digo rompen) los límites de concordancia “fui tú”. Aquí tiene lugar la experiencia que solo acontece en lo poético. Partiendo de unas relaciones lógicas y siguiendo su propio principio, el poema atiende a una concordancia: la que él mismo ha creado. En este orden de relaciones, sería posible decir: “Yo cercaste, tú cerqué.” Esta ruptura de la separación entre el yo y el tú se extiende a otras dimensiones espaciales: arriba-abajo; pasado-presente. En todos los casos, no hablamos nunca de una forma neutra, de un “aquello”, sino de tú y yo. En esa relación directa, no caben él o ella. La estructura gramatical poética se ciñe a esas dimensiones y a esos espacios actanciales. De nuevo volvemos a las palabras de Antonio Domínguez Rey: “A la dimensión espacial externa le corresponde otra, pues, interna: a la extensión del espacio, la de la memoria.” Esa extensión del espacio es la “inseparación”, principio que articula todo el poema. El acto de “cercar” incide o actúa sobre tres objetos, que a la vez son el mismo.

“Cercamos tu cuerpo”: los dos sujetos inciden sobre el mismo objeto, uno de forma reflexiva y otro de forma transitiva.

El mío→ que es el tuyo en el acto de fusión

El tuyo→ que es el mío en el acto de fusión

Sin embargo, termina diciendo: “lo cercamos en la noche”. Aquí encontramos el objeto sin desglosar; el resultado, o la tríada resultante.

“Lo cercamos en la noche.”

“En la noche” puede ser un lugar o un espacio temporal, ya que no dice “por la noche”, sino “en la noche”, dejando abiertas estas dos posibilidades. Nueva expansión de dualidad y ambigüedad. Lo mismo ocurre con “Alzose al alba la voz”. Este aparente complemento circunstancial no es definido como de tiempo, ni de lugar, ni de direccionalidad, ni causal (en el sentido de que al alba se refiera al momento en que la aurora había llegado, justo en ese mismo instante¹⁶³). A la vez, esta aparente ambigüedad rompe el discurso, ya que crea una relación espacio-temporal, y por primera vez ubica la acción, aunque la indetermina en un tiempo real. Aquí no existen deícticos del tipo: *ayer*, *en la Edad Media*, o *hace veinte siglos*.

En el verso “...del hombre que rezaba” aparece el cuarto sujeto que entra en acción (consideramos a yo el 1º, a tú el 2º y nosotros-fusión el 3º). Este cuarto, como digo, es absorbido por la energía de los 3 primeros. ¿Podría tratarse del “sujeto total”? Es decir, aquel que en el acto de rezar se funde con el “otro”, el universal, creando la mínima o máxima unidad posible entre hombre y logos de hombre? ¿Unión consigo mismo en el acto de observación?

En “Tierra ajena y más nuestra”, de nuevo encontramos una falta aparente de coherencia lógica y semántica, pero con finalidad poética, pues en

¹⁶³ Aunque optamos por analizarlo como CC, “Al alba” resulta ambiguo: puede ser OI (Se alzó dirigiéndose “al alba”, y también CC; en el momento del alba.

el límite de la lejanía los contrarios se encuentran (como veremos más adelante en la estructura del *I Ching*) y la plenitud de la palabra poética vierte su significado hasta transformarse en propio significado. De este modo, lo ajeno en acto de crecimiento y fusión, se vuelve propio. Se producen así las siguientes correlaciones en el texto:

Ajena ↔ propia.

“bajé a lo alto
de ti, subí a lo hondo”

Altura como fondo ↔ fondo como altura.

Se ha producido un intercambio de funciones lógicas, de modo que unas determinan a otras.

Por otra parte, encontramos otro tipo de correlaciones en forma de deixis, como vemos en el siguiente fragmento:

“Se abrió, almendra.”

La coma situada entre “abrió” y “almendra” se convierte, como dijimos al comienzo de este trabajo, en elemento deíctico, pues sustituye a “como una” y da paso directo a la imagen “almendra”, concreción simbólica que alude a varias figuraciones históricas.

“Como una almendra” representa una nueva relación y una identificación total con un signo que cubre la acción, sustantivándola. Podría realizarse la misma operación con otro signo, como por ejemplo:

“Se abrió, pájaro.”

Tu cuerpo=pájaro.

En el poema, el signo “cuerpo” por un momento es invadido y ocupado por “almendra”, produciéndose identidad entre dos elementos.

Analizamos a continuación la siguiente estrofa:

“Quedé, fui tú.
tú quedaste
como eres tú, para siempre
encendida”

En ella, el decir contiene lo dicho, produciéndose la siguiente transferencia:

yo quedé y fui tú→ tú quedaste y fuiste yo

Y esto supone:

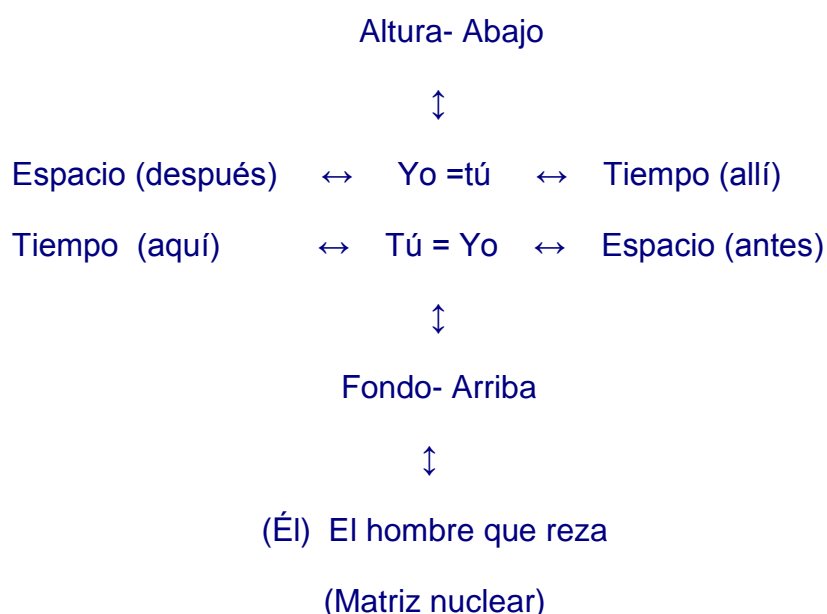
tú quedaste como eres tú, para siempre encendida→ yo quedé como soy yo, para siempre encendido/a.

De nuevo nos detenemos en palabras de Antonio Domínguez Rey:

Surge así una dirección longitudinal del espacio y del tiempo a la par de aquella otra, vertical, sugerida por el prefijo “de”.] Tendríamos entonces un curioso sistema ortogonal, como si el espacio y el tiempo se recubrieran mutuamente, designando el espacio la distancia del tiempo y, viceversa, la duración de éste,

*internamente sincretizada, la extensión objetiva. Asoma con ello el horizonte semiótico y fenomenológico del lenguaje*¹⁶⁴.

Nos situamos, pues, en una doble direccionalidad de espacio y de tiempo: vertical y horizontal, donde los espacios pertenecientes a estas dos dimensiones coinciden e interseccionan. A continuación, realizaré un breve esquema de esta estructura, de esta rotura de los límites dimensionales, y de esta lógica del poema.



Suponiendo este espacio lógico yo-tú, en la primera persona se encierra el espacio de la segunda, y viceversa; pero, a la vez, se encierra el espacio de una tercera, la del lector. Esa 3ª persona lógica está siempre presente. Por tanto, están implicadas tres personas. Tal espacio pertenece a la dimensión interna y contemplativa del lenguaje.

¹⁶⁴ Domínguez Rey, A.: "Al decir esto en lo dicho de la gramática lingüística", *op. cit.*, p.397.

“Se abrió”

Por fin tuvo lugar aquello, en un decir implícito: no eres tú, “almendra”, la que te abres, sino que es “ello”.

Esta forma vacía busca contenido y aquí se crea una dependencia partiendo de una independencia. En una misma palabra coinciden dos direcciones dialécticas. Ha tenido lugar entonces una extensión nominal producida por un cruce de dimensiones, y una manifestación doble del paradigma. Acontece así la significación: se produce la habitación del signo mediante la palabra poética sujeta a su gramática. Este signo es un “molde vacío” que ha sido desplazado de lugar y de tiempo, y vemos cómo al acto objetivante, nominal, precede otro de fondo, intencional.

Podría ser ese espacio sintagmático del discurso el equivalente a “esto”, que toma formas diferentes, como si fueran valores asignados a una ecuación. Vemos que, en cuanto *dicho*, hay debajo de ella un decir implícito; una consecución, que rompe el discurso gramatical:

“Se abrió” es una consecuencia: una subordinación.

“Por eso...se abrió”

Como hemos podido demostrar, estos tres vectores, sintagmático, paradigmático y significativo, crean una conmoción reversiva entre ellos, y cada uno está contenido, a su vez, en los otros dos.

En *La piedra y el Centro*, Valente habla del libro del Génesis (Antiguo Testamento), y de las relaciones estructurales que en él se encuentran: todo el libro está contenido en el primer capítulo, el primer capítulo está contenido en el primer versículo, este está contenido en la primera palabra, y esta en la primera letra: *Aleph*. Por tanto, hallamos aquí otra razón fractal, esta vez de orden gramatical. No obstante, un halo misterioso y hermético envuelve a tal

cuestión: podría tratarse de unas relaciones sintagmáticas profundas que atienden a proporciones únicamente aplicables a una estructura de un texto poético en su integridad, es decir, la estructura poética por excelencia, como la que encontramos en Valente. He aquí la implicación, una vez más, de las teorías físicas y astrofísicas que hemos tratado.

El poema sigue una consecución de orden lineal. Intentaremos llevar a cabo varios niveles de análisis en orden ascendente. Si lo analizamos convencionalmente en sus relaciones gramaticales, encontraríamos lo siguiente:

(Yo- Tú)	cerqué-cercaste	como si fueran...	en la noche...	cuando alzose y oí,	bajé.....hasta encenderte
_____	_____	_____	_____	_____	_____
S	SV	S. Adv	S. Adv	Sub (ruptura)	SV 2 SP2

Sorprende el hecho de que el contenido de los versos “Alzose al alba la voz / del hombre que rezaba” constituya el elemento motor primordial del poema, y se convierta en la matriz generadora de los demás acontecimientos. Él provoca el movimiento y él es el movimiento, en su propio acto ilocutivo.

A partir de esta manifestación, de este “rezo del hombre”, comienza una aceleración de acontecimientos con respecto al ritmo inicial, y ese “acelerando” gramatical se crea también por la eliminación de sintagmas adverbiales naturales, propios de los verbos transitivos que aparecen. Estos deícticos, por el hecho de aparecer como ausentes, están cargados de contenido, y cobran mayor peso y fuerza en su ausencia.

Se abrió (tu cuerpo)

Almendra (tu cuerpo)

Bajé a lo alto de ti (de tu cuerpo)

Subí a lo hondo (de tu cuerpo)

En este grupo de acontecimientos, se produce un segundo punto culminante nuclear, que no es más que la consecuencia del primer núcleo: “el hombre que reza”. ¿Quién es el sujeto y quién el verbo? Los dos son ambos.

El sujeto, el hombre, que realiza la acción, es la acción misma.

El verbo, o el racimo de verbos (oí, subí y bajé), que confluyen en uno solo, que es el resultado de todos ellos, se convierte a su vez en sujeto, donde la acción del hombre tiene su dirección. Pero el creador es el hombre que reza, y la creación la imagen de sí mismo. Aquí se produce el fenómeno: en el momento en que `El hombre que reza´, pasa de ser una función auxiliar a ser el núcleo, el elemento pregnante.

Para acceder al siguiente nivel de análisis sintáctico-poético, nombraré cada estrofa del verso con una letra, por lo que nos encontramos con cinco: A, B, C, D y E, considerando a las letras como elementos. Esta división tiene como fin las relaciones sintagmáticas entre las diferentes proposiciones.

Después, realizaremos un análisis de cada elemento.

A: “Cerqué, cercaste,
cercamos tu cuerpo, el mío, el tuyo,
como si fueran sólo un solo cuerpo.
Lo cercamos en la noche.

B: Alzose al alba la voz
del hombre que rezaba.

C: Tierra ajena y más nuestra, allende, en lo lejano.

D¹⁶⁵: Oí la voz.

Bajé sobre tu cuerpo.

Se abrió, almendra.

bajé a lo alto

de ti, subí a lo hondo.

E: Oí la voz en el nacer

del sol, en el acercamiento

y en la inseparación, en el eje

del día y de la noche,

de ti y de mí.

Quedé, fui tú.

F: Y tú quedaste

como eres tú, para siempre

encendida.”

Cerqué/ el cercar

en el alba, tierra

oí, bajé, subí

encendida

Sujeto

S Adv.

Núcleo verbal

Atributo

- Podríamos considerar la primera estrofa, A, como sujeto. El sujeto, en este caso, está formado por varios estratos: cerqué, el cercar, etc.

¹⁶⁵ Aunque E y F pertenecen a la misma estrofa, hemos decidido separarlos como elementos diferentes, dado el carácter conclusivo de F, a diferencia de E, que sigue la estructura esencial de D.

- B y C, serían sintagmas adverbiales, de tiempo, lugar, circunstancia (no necesariamente definidos entre ellos, como antes he explicado) y, en definitiva, ejes donde el lector sitúa el poema. Para diferenciar los sintagmas adverbiales de los que hemos hablado, partiremos de que ambos son absorbidos por el núcleo fundamental, que abarca espacio y tiempo.
- D y E serían los sintagmas verbales, y “encendida” el atributo de la oración copulativa.

El resultado gramatical esquemático sería el siguiente:

El cercar(S) al alba/en la tierra (S Adv) oí, bajé, subí, quedé (SV)
encendida (A).

Tenemos como resultado una oración de carácter copulativo (aunque aparentemente no responda a las características de “copulativa”, sino solo en su realización poética).

Encontramos una relación entre:

Al alba→Encendida

Proceso → Encender



El alba contiene el rezo del hombre.



Unión producida por el rezo del hombre, que enciende



El rezo enciende en la unión

Por lo que podemos observar, los conceptos de “arriba” y “abajo” han sido abolidos, al igual que “antes” y “después”. Nos adentramos en un desarrollo lineal, y a la vez cíclico.

Al simplificar o reducir, no hemos anulado la acción de la información restante, ya que esta es orgánicamente imprescindible. Por ello, todo se estructura como un cuerpo respirante.

Ese “decir” y ese “dicho” actúan en varios niveles:

- a) En el verso “Cerqué, cercaste”: otredad; acción colectiva-recíproca-reflexiva entre *tú* y *yo*.
- b) En la proposición “oí la voz”, momento en que comienza la acción.
- c) En la estrofa “oí la voz, bajé sobre tu cuerpo” (una vez que ya hubimos cercado el cuerpo, en la noche, hasta que llegó el alba).
- d) En el poema entero: Cercamos hasta que quedaste encendida. Nada dicho, todo por decir.

Llegamos, entonces, a la conclusión de que “oí la voz en el nacer del sol”, es el punto central del poema, el núcleo. La forma sobre el fondo.

Encontraríamos en el siguiente nivel las siguientes relaciones, para intentar que se cumpla en el poema la estructura que Valente resalta en el Génesis:

Cerqué→ mío, tuyo

Alzose el alba→ Decir diferente, que cambia lo dicho a posteriori

Tierra ajena→tierra nuestra

Oí la voz→bajé...subí...

Oí la voz→ inseparación de la noche y el día

Todo el poema está contenido en la primera estrofa (por tanto, se repite la estructura interna):

Cerqué, cercaste

Cercamos tu cuerpo, el mío, el tuyo→motor→el hombre que reza: aquí comienza el principio de contrarios.

Como si fueran un solo cuerpo→ Tierra ajena, nuestra (seguimos en los contrarios: ajena, nuestra; mío-tuyo).

Lo cercamos en la noche → Cuando se oyó la voz.

Y toda la primera estrofa está contenida en el primer verso:

Cerqué, cercaste.

Aquí están contenidas todas las relaciones de contrarios (tú-yo, subir-bajar, etc.)

$A+B+C+D+E+F = A$; $A = 1er\ verso\ de\ A$; $A+B+C+D+E+F = 1er\ verso\ de\ A$

La repetición del mismo lexema del verbo “cercar” nos sitúa ante la única variación pronominal: yo-tú. El lexema θeɾk preside como nominación conjugada el núcleo procesivo del poema: su esencia circuida.

8.2. Escritura china e *I Ching*

Las investigaciones de Fenollosa¹⁶⁶ sobre el fondo poético del lenguaje a través de la escritura china nos permiten plantearnos cuestiones como la ausencia de sintaxis en la imagen de estos caracteres y en otros sistemas sémicos como el *I Ching*, y el desarrollo temporal de la oración hacia la esencia de la acción, esto es, el núcleo verbal. Desde este punto de vista, el verbo es el motor del lenguaje y en su interior se despliega todo el horizonte predicativo, hallándose las subordinaciones intrínsecas en su naturaleza creadora. Este pensamiento asintáctico y esencialista presenta un reto para una comprensión gramatical basada en la búsqueda de los rasgos específicos del funcionamiento poético del lenguaje. Mediante la imagen, el hexagrama y la gramática poética, creamos un campo de relaciones que nos presentan una estructura de pensamiento que trasciende los límites de la sintaxis en aras de un nuevo orden que sigue las leyes de la naturaleza y nos lleva a dar un paso más en la evolución del lenguaje hacia un campo donde se vislumbran un esencialismo y un nuevo conocimiento que nos aportan las leyes contenidas dentro de la palabra. Estas leyes y este nuevo orden, creado por la acción de lo poético, constituyen un nuevo concepto de sintaxis, donde prevalece el verbo y su potencial sobre la fragmentación de la gramática tradicional. Partiendo de una visión poético-lingüística, la naturaleza del *I Ching* nos habla de la existencia de una *mántica a priori* (existente en la creación poética); esto es, una forma de estructuración de la experiencia, ese “hacer explícito lo *no explícito*”¹⁶⁷. En esta relación dinámica y, como tal, lingüística, entre los trigramas, a través de los cuales se articula su sistema, además de sus componentes y sus cualidades asociadas, se conforma el significado global del

¹⁶⁶ Fenollosa, E y Pound, E.: *El carácter de la escritura china como medio poético*. Visor, Madrid, 1977.

¹⁶⁷ Zabala, S.: “¿Qué significa pensar tras el giro lingüístico? La filosofía de Ernst Tugendhat”. *Endoxa: Series Filosóficas*, n.º 20. UNED, Madrid 2005, p. 625.

hexagrama, que con su elasticidad de sema se convierte en signo invertible, transformable y transformante.

La definición de Pound de imagen como “un complejo intelectual y emocional en un instante del tiempo”¹⁶⁸ nos acerca a la idea de un paradigma de carácter arquetípico, esto es, una unidad que es situada en un determinado punto espacio-temporal y que está influida por el entorno, digamos, mediante un proceso de mimesis, en el cual su esencia no es modificada, sino adaptada a un fluido ideal que la conforma según el contexto y horizonte predicativo. Esto demuestra la ductibilidad y adaptabilidad de los arquetipos intemporales y sus diferentes manifestaciones en la lectura, interpretación y hermenéutica.

Por su parte, Domínguez Rey la define de este modo.

*Por imagen entendemos la estructuración de una resonancia íntima, cuyo esquema semántico se apoya en la aserción, asociativa o disociativa, y en la congruencia, favorable o no, de dos términos relacionados por semejanza, sorpresa, motivación o inclusión lógica, en cuyo caso se identifica con la metáfora*¹⁶⁹.

Estos dos puntos de vista nos aportan conocimiento sobre dos aspectos fundamentales del concepto “imagen”: tiempo y resonancia.

Y Gastón Bachelard dice al respecto:

Cuando más tarde nos retiramos a la relación entre una imagen poética nueva y un arquetipo dormido en el fondo del inconsciente, tendremos que comprender que dicha relación no es, hablando con propiedad, causal. La imagen poética no está sometida a un impulso. No es el eco de un pasado. Es más bien lo contrario: en el resplandor

¹⁶⁸ Fenollosa, E. y Pound, E.: *El carácter de la escritura china como medio poético*, op cit. p. 4.

¹⁶⁹ Domínguez Rey, A.: *El Signo Poético*, op. cit., p. 285.

de una imagen, resuenan los ecos del pasado lejano, sin que se vea hasta qué profundidad van a repercutir y extinguirse. En su novedad, en su actividad, la imagen poética tiene un ser propio, un dinamismo propio. Procede de una ontología directa. Y nosotros queremos trabajar en esta ontología¹⁷⁰.

Los tres autores, por tanto, coinciden en la concepción dinámica de la imagen, concepto fundamental para entender los parámetros que rigen el *I Ching*, como método de ordenación de la naturaleza y, por tanto, del pensamiento y del lenguaje. El sistema combinatorio del *I Ching* utiliza la formación de hexagramas a partir de trazos fuertes o débiles. En cada formación arquetípica resultante, que conlleva un dictamen determinado, existe una adaptación al mundo en el que se conforma, dotando de sentido al conjunto de elementos y seres integrados en su campo de manifestación.

Siguiendo el modelo de génesis discursiva, diremos que aquí se produce la “fonologización” de la imagen o la “iconización” de un sonido, que es lo que ante nosotros se manifiesta, y lo que nos sitúa en el nódulo de todas las ciencias de estudio del lenguaje. En este aspecto, la imagen es interconectiva, impositiva e imperativa.

Bachelard aporta una nueva idea, reveladora en cuanto a la apertura de significado que representa una imagen arquetípica:

La imagen, en su simplicidad, no necesita un saber. Es propiedad de una conciencia ingenua. En su expresión es lenguaje joven. El poeta, en la novedad de sus imágenes es siempre origen del lenguaje. Para especificar bien lo que puede ser una fenomenología de la imagen, para aclarar que la imagen es antes que el pensamiento, habría que decir que la poesía es, más que una fenomenología del espíritu, una

¹⁷⁰ Bachelard, G.: *La poética del espacio*, op cit., pp. 7-8.

*fenomenología del alma. Se deberían entonces acumular documentos sobre la conciencia soñadora*¹⁷¹.

Como vemos, una vez más se produce un encuentro común entre los diferentes campos, a saber: fenomenología, psicoanálisis, poesía e imagen, como focos que reproducen de forma caleidoscópica reflejos de una sola verdad, la verdad esencial que buscamos en el objeto poético.

Aunque tomemos estos modelos como agentes estructuradores, no debemos confundir la escritura imagista de la escritura china con el sistema semántico de los trazos del hexagrama del *I Ching*, puesto que imagen e ideograma pertenecen a parámetros diferentes: el primero es el resultado de una aplicación del principio generador del segundo y contiene los semas, mientras que el segundo representa la estructuración de los mismos. Otra diferencia fundamental es que los caracteres chinos¹⁷² representan una reproducción visual concreta de la realidad enunciada, mientras que los hexagramas constituyen un orden de tipo matemático, donde se representa y se estructura la naturaleza interna con sus leyes, y no la naturaleza externa. En numerosas ocasiones se ha intentado reproducir en poesía las formas externas de las matemáticas o el *I Ching* desde una visión descriptiva y evocativa¹⁷³, pero no aplicando directamente la estructura interna al lenguaje poético. Este método supondría un nuevo concepto de la poesía y, nos atrevemos a afirmar, un nuevo camino que podría tomar la poesía del futuro, siguiendo su evolución natural de acuerdo a la tendencia del desarrollo del pensamiento hacia la esencialidad, teniendo este fenómeno como consecuencia la contracción del lenguaje¹⁷⁴.

¹⁷¹ Bachelard, G.: *La poética del espacio*, op. cit., p. 10.

¹⁷² No debemos olvidar que solo una quinta parte del léxico chino es la que corresponde a caracteres evidentes como estenografías visuales.

¹⁷³ Ponemos como ejemplo a Octavio Paz y Jorge Luis Borges.

¹⁷⁴ Domínguez Rey, A.: "Retracción expansiva del sintagma". *Philologica canariensis*, op. cit., pp. 237-258.

8.3. Gramática de la imagen: sintaxis y asintaxis¹⁷⁵

Para Fenollosa, la gramática tiene como función desplazar la imagen creadora y, por tanto, la metáfora que constituye la base conceptual y que es ocultada tras el signo fonético¹⁷⁶.

Según Bühler, las imágenes han de sustituirse, finalmente, por conceptos, y esto ya constituye para él objeto de estudio a propósito de las “trasposiciones” y su representación metafórica¹⁷⁷.

La escritura china no reproduce sonidos, sino que evoca ideas, y estas unidades mantienen su independencia. En esta estructura profunda se produce un amplio despliegue de posibilidades latentes; es por eso por lo que la frase china tiende a lo abstracto y a lo absoluto: por su aspecto estático en cuanto a principios universales. Partimos de la imagen como abstracción, como apertura de la forma primigenia. En palabras de Bachelard:

*La imagen poética pone en movimiento toda la actividad lingüística, situándonos en el origen del ser hablante, rebasando los dominios de la psicología o el psicoanálisis, elevándonos por encima de nosotros mismos.*¹⁷⁸

¹⁷⁵ Término empleado por Fenollosa para referirse a la ausencia de sintaxis.

¹⁷⁶ Hernández Martínez, L. A., “Poesía y naturaleza del lenguaje”. *Signos Lingüísticos*, nº.3, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa de México, 2007, pp. 209-213.

¹⁷⁷ Bühler, K.: Teoría del lenguaje, *op. cit.* p. 156.

¹⁷⁸ Bachelard, G.: *La poética del espacio*, *op. cit.* p.12.

En su encuentro con el pensamiento, al estar esta lengua libre del peso de los casos, géneros, modos, etc., permite centrarse en lo esencial. Por tanto, nos encontramos con un *a priori* de gramática poética específica basada en la variedad, contrapunto, ambigüedad y esencialidad¹⁷⁹. Esta esencialidad, facilitada por el asintactismo y el asincronismo chinos, da lugar a un *suprasentido* metafórico endógeno que incrementa la plasticidad del pensamiento poético. Laura Hernández dice al respecto:

*Si el carácter esencial del acto poético consiste en la recreación continuada de un orden que se convierte siempre en otro, abriendo paso a lo posible, y dado que esa condición es el fundamento de la escritura china, el carácter poético de esta es indudable [...]*¹⁸⁰.

En la escritura china, los caracteres pueden ser vistos y leídos por el ojo, silenciosamente, uno tras otro, por lo que el signo chino sería una especie de recordatorio perenne de la imagen de la cosa y, por otra parte, el *I Ching* es un texto en su integridad compuesto de signos, pero, he aquí el interrogante que surge: ¿se considera esto un acto lingüístico? ¿Es lenguaje la sola observación de la naturaleza a través de caracteres que, de algún modo, la representan? Surge entonces, ante la contemplación de estas imágenes, la necesidad lingüística de ordenar en el mundo un ente abstracto: de *verbalizar*. A este respecto, existe un límite un tanto difuminado entre poética y suprapoética¹⁸¹, esto es, la conformación del poema intuido pero que no llega a ser ordenado gramaticalmente en un plano externo; se puede decir que forma

¹⁷⁹ Fenollosa, E. y Pound, E.: *El carácter de la escritura china como medio poético*, op. cit. p.17.

¹⁸⁰ Hernández Martínez, L. A.: "Poesía y naturaleza del lenguaje". *Signos Lingüísticos*, op. cit., p. 212.

¹⁸¹ Término que hemos creado para definir la distinción entre poesía real y poesía percibida: conocimiento necesario a tener en cuenta en todo acto hermenéutico.

parte de una dimensión del lenguaje que prescinde del plano fónico y que sin esta manifestación física y elemental es “respirado”. Ocurre algo parecido a leer música sin que se produzca sonido alguno, aprehendiéndola como tal: eso ya es música.

Fenollosa busca el factor que distingue la poesía de la prosa en el verso chino, y lo encuentra en la potencialidad de acción latente de cada elemento, que nace únicamente de un acto volitivo poético; llamémoslo actitud poética, intencionalidad¹⁸² o, en términos lacanianos, el objeto que está detrás del deseo.

La relación entre memoria y lenguaje que contiene el ideograma chino facilita la recreación del sentido y nos conduce a un nuevo orden dinámico, en contraposición del orden estático representado en las lenguas occidentales y, en resumen, de la tradición gramatical basada en un rígido reglamento¹⁸³. El pensamiento sintáctico es lineal y, por tanto, sucesivo, al igual que las operaciones de la naturaleza, aplicadas a un determinado horizonte predicativo *hic et nunc*. Ahora bien, se replica, redundante, por lo que revierte sobre sí, se anilla, como el sonido, la onda acústica. Y así también la música.

Según enuncia Hao Chen, la escritura china revela, de una manera poliédrica, una sucesión del pensamiento humano y nos lleva a dar un paso aún más lejano:

Los caracteres chinos poseen una dimensión más; una capa significativa más vertical que lo lineal, que lo sucesivo, mejor dicho¹⁸⁴.

¹⁸² Desde el pensamiento husserliano, que mantiene que la conciencia siempre encierra una intención.

¹⁸³ Hernández Martínez, L. A.: “Poesía y naturaleza del lenguaje”. *Signos Lingüísticos*, op. cit., p. 211.

¹⁸⁴ Chen, H.: “¿Ideogramas o pictogramas? Una introducción a los caracteres chinos”. *Análisis. Revista de México y la Cuenca del Pacífico*, vol. 4, nº 10, 107-129, 2015, p.124.

En la poesía china encontramos sucesividad, al igual que en las operaciones de la naturaleza y en el proceso del pensamiento humano, pero se trata de una sucesividad libre de la arbitrariedad que asiste a las convenciones fonéticas y gramaticales. En la lengua china existe relación entre significado y significante, pero, inconscientemente, en nuestra percepción, siempre prima el significado en la imagen, donde no hay significante, al igual que en el *I Ching*. En este sentido, los conceptos expresados han sido liberados del significante y pueden significar su propia esencia actuando mediante metonimia y metáfora en su desplazamiento por diferentes campos sémicos. A partir de este momento, obtenemos la imagen de las operaciones de la naturaleza, poniéndose en funcionamiento, *a posteriori*, todo el despliegue de las connotaciones. Por su parte, Fenollosa ejemplifica la sucesión sintáctica a través de la imagen de un hombre mirando a un caballo¹⁸⁵.

En el habla dividimos la rápida continuidad de esa acción y la imagen en tres partes esenciales de orden lógico: *hombre mira a caballo*. En sí, este acto ya constituye una unidad adaptada a nuestro tiempo lineal determinado. De aquí parten o se despliegan todos los actos fenomenológicos latentes posibles, poéticos, científicos o literarios, pero a todos les unirá un proceso natural, que en chino se representaría con tres caracteres:

- 1) *Hombre*: 人 (*rén*, hombre); *el hombre está sobre sus dos piernas*.
- 2) *Ver*: 見 (*jiàn*, ver); *su ojo se mueve a través del espacio: la parte de arriba representa el ojo, la de abajo, las piernas*.
- 3) *Caballo*: 馬 (*mǎ*, caballo); *el caballo se sostiene sobre sus cuatro patas*¹⁸⁶.

¹⁸⁵ Fenollosa, E. y Pound, E.: *El carácter de la escritura china como medio poético*, *op. cit.* p.32.

¹⁸⁶ Chen, H.: “¿Ideogramas o pictogramas? Una introducción a los caracteres chinos.”, *op. cit.* p. 125.

Estas tres palabras representan los tres términos de un proceso natural que pueden ser denotados con caracteres chinos en el mismo orden. El conjunto ya constituye en sí mismo una unidad conceptual, y dentro contiene la imagen en un movimiento continuo. La naturaleza de la palabra, que es orgánica, ya implica transferencias de fuerza de agente a objeto que constituyen fenómenos naturales y ocupan tiempo, paradójicamente, en un constante existir como principio intemporal. En una obra pictórica, esta *imagen* no tendría sucesión natural, pero sí en el lenguaje. De ahí las palabras de Fenollosa refiriéndose al carácter intemporal y cristalizado de una imagen: “leyendo chino vemos las cosas llevando a cabo su propio destino”¹⁸⁷. El tiempo aquí es reducido a un arquetipo que lo convierte en principio invariable y a la vez mutante, de acuerdo con la naturaleza viva y respirante del lenguaje.

En “La escritura de Dios”, que forma parte del *El Aleph*, Jorge Luis Borges expresa así la existencia del universo natural que contiene la palabra:

*Consideré que aun en los lenguajes humanos no hay proposición que no implique el universo entero; decir el tigre es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio luz a la tierra*¹⁸⁸.

Hemos heredado una gramática apegada al modelo grecolatino, con normas rígidas, que nos impiden la expansión del lenguaje y del pensamiento tanto en el plano sintáctico como morfológico. Como afirma Dietz Bernd:

Fenollosa critica con acierto las acepciones de la frase como unidad de pensamiento o como unión de un sujeto y un predicado. Su

¹⁸⁷ Fenollosa, E. y Pound, E.: *El carácter de la escritura china como medio poético*, op. cit. p.34.

¹⁸⁸ Borges, J. L.: *Obras completas*. Emecé, Buenos Aires, 1974, pp. 597-598.

*antiidealismo al criticar la prioridad establecida de la categoría frente a la dinamicidad de la cosa es indiscutible*¹⁸⁹.

8.4. El verbo como núcleo. Reducción sintáctica y categoría absoluta

Como podemos deducir de lo anterior, la acción llevada a cabo en toda escena cubre a toda oración o locución de un velo verbal que dona acción y mutación a cada elemento que es “tocado” por él. De alguna manera, esta visión nos conduce a la reflexión sobre el lenguaje de David Bohm a través del “reomodo”¹⁹⁰: un lenguaje cuya formación parte de la búsqueda de la “no fragmentación”. En la estructura común de una oración, *sujeto + verbo + objeto*, se muestra una separación entre ellos. Bohm propone experimentar¹⁹¹ con este orden dando más protagonismo al verbo en la oración, de manera que tal modo de expresión pueda influir en nuestro pensamiento, viendo al mundo como un conjunto de acciones, cambios y movimientos, en lugar de un conjunto de objetos sobre los que actuamos.

Todo esto pertenece al dominio de la oración, pero, en cuanto a las palabras chinas aisladas, sabemos que estas tienen un origen pictórico con un rasgo fundamental: todos estos radicales contienen una idea verbal de acción y gran número de ellos representan la imagen de una acción o proceso, de acuerdo con la filosofía china y su principio de constante mutación. La acción es inherente a la naturaleza, y se adapta a sus tiempos y a su velocidad o ritmo de acontecimientos según la organicidad del cosmos. Los modificadores de

¹⁸⁹ Bernd, D.: “Fenollosa y las enseñanzas de la poesía china”. *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, 1978, 639-645, p. 642.

¹⁹⁰ Bohm, D.: *La totalidad y el orden implicado*, *op. cit.* p. 66.

¹⁹¹ Tengamos en cuenta que en ningún momento Bohm pretende sustituir nuestro lenguaje por el “reomodo”, sino que este solo es utilizado como medio didáctico y como praxis de su teoría.

este parámetro vendrán dados por la expansión del sintagma en secuencia fenomenológica dentro de un mismo arquetipo invariable: el verbo, superponiéndose ritmos diferentes que producen un desfase inevitable que crea el contrapunto temporal al que nos referíamos anteriormente. El acto se convierte en sustancia, y agente y objeto se transforman en límites de su acción en el campo de las transferencias comunicativas. Resuenan ante este hecho las palabras de Antonio Domínguez Rey en cuanto a una concepción del verbo como un *continuo signifiante*¹⁹².

En esa dependencia del verbo, lenguaje y objeto se aproximan hacia un encuentro con causa poética y efecto dramático. Nombre y verbo son vistos como una sola cosa en movimiento, y eso es lo que tiende a representar la escritura china; de ese modo, contiene una escena del mundo. Un ejemplo de esto es la imagen del término “onda”, cuya representación es: *barco + agua*; como podemos ver, en un sustantivo ya encontramos una acción.

Según Fenollosa, esto explica la gran cadena de acontecimientos donde cada acto es causa o sucesión de otro, por lo que es imposible encerrar varias cláusulas en una simple oración en la que el movimiento “escapa” a los límites cerrados de esta. Como hemos dicho, todo proceso está relacionado con la naturaleza, y por esto todo presente predicativo es un hecho virtual, punto o hito de situación espacio-temporal en el mundo; un “reflejo del orden temporal en la causalidad”¹⁹³.

Y continúa Fenollosa con este enunciado: “La única oración completa es la que incluya el tiempo de pronunciación”¹⁹⁴; por consiguiente, para él la

¹⁹² Domínguez Rey, A.: *El Drama del Lenguaje*, op. cit., p. 23.

¹⁹³ Fenollosa, E. y Pound, E.: *El carácter de la escritura china como medio poético*, op. cit., p.37.

¹⁹⁴ *Ibíd.*

oración no es un atributo de la naturaleza, sino un accidente del hombre en tanto que es ser hablante y una transferencia de fuerzas necesaria¹⁹⁵.

El sistema binario que estructura el *I Ching* se proyecta en la existencia de trazos fuertes y débiles. Por otra parte, esta dualidad también articula la gramática funcional, en el modo en que sujeto y objeto trasladan y transponen su fortaleza, como ocurre en el caso de las oraciones pasivas, donde encontramos un carácter ambiguo de ciertos participios del verbo, que pueden llegar a concebirse como atributos. En determinadas oraciones, algunos verbos denotan estados y no actos; así, si decimos “yo sueño”, no estamos describiendo una acción, sino un estado: estado de sueño. El atributo, por tanto, se convierte en verbo, núcleo que es resultado de la fusión entre sujeto y objeto. Ese “es” de la pasiva se convierte en cuerpo receptor que se fusiona con el cuerpo donador, convirtiéndose en destinatario por acción completada del verbo. En el encuentro de los opuestos se producen transferencias de fuerzas entre ellos; la mutación existe porque en todo movimiento negativo hay una pulsión positiva y viceversa: de este modo, lo positivo y negativo se definen constantemente. En todo análisis fenomenológico llegamos a un “es” a partir de “no es”, y esto constituye la fuente de la metáfora, de donde nace todo verbo como situación procesual. Por eso no decimos que un árbol *verdea*, sino que *es verde*. El atributo ya contiene el proceso y el verbo en sí mismo, y su verbalización constituye su manifestación en el mundo. La palabra implica como signo, en la línea de Saussure, un plano de ausencia. El sujeto se identifica con la acción convirtiéndose en estado, y encontramos una elipsis de la cópula, por lo que el resultado, tras proceso fenomenológico, es el siguiente:

Yo sueño → *yo soy sueño*

¹⁹⁵ La transferencia sería la siguiente: término desde el cual → transferencia de fuerzas → término hacia el cual. Si tomamos esto como acto consciente o inconsciente de un agente, el diagrama se convierte en: agente → acto → objeto.

El acto es experiencia, la conciencia implica intención, e intención implica acción en acto de mimesis con la inmersión en el estado: la atmósfera de este horizonte recubre de nuevo el significado de la situación. Este mismo fenómeno tiene lugar en el principio de mutación que rige el *I Ching*: en el hexagrama se recogen las diferentes dimensiones de la palabra, tales como intención, emoción, tiempo, espacio, potencial trascendental, horizonte, etc.; es decir, el mensaje es absorbido por su entorno. La transferencia de fuerzas puede, por metonimia, transformar un ente. Pondremos un ejemplo de esto:

En una oración como “tus ojos brillan” sabemos que los ojos no brillan, sino que semánticamente son sujetos pacientes de una luz externa que se refleja en ellos. En esta característica que comparten un amplio grupo de verbos se encuentra una potencialidad poética en cuanto al modo en que los términos se invierten según su naturaleza transitiva o intransitiva. Una oración como esta es susceptible de contener un estado creado por un agente exterior, como el siguiente:

Tus ojos brillan en la tarde → la tarde se refleja en tus ojos → tú eres la tarde.

8.4.1. Verbos y trazos fuertes y débiles

Fenollosa divide los verbos en dos tipos: fuertes y débiles. Para él, los verbos “vivir, ver, andar y respirar” son débiles porque ya no son acciones, sino que “se han generalizado en estados al caer sus objetos¹⁹⁶”, reduciéndose al estado más abstracto de todos: el de mera existencia. Él niega la existencia de

¹⁹⁶ Fenollosa, E. y Pound, E.: *El carácter de la escritura china como medio poético*, op. cit., p.41.

verbos en chino que sean pura cópula, ya que la palabra existir significa manifestarse por medio de un acto concreto; de hecho, la conjugación “es” significa activamente tener.

Por otra parte, en el *I Ching*, solo dos rasgos elementales desencadenan toda la expansión gramatical: trazo fuerte y trazo partido, correspondientes a determinadas categorías de palabras atendiendo a su naturaleza argumental o no argumental o, como vemos en Fenollosa, verbos fuertes o débiles.

En *El Libro de las mutaciones* encontramos constantemente la dualidad en cuanto a conceptos y atributos, tales como “lo pequeño” y “lo grande”, que representan los signos de la miniatura y la inmensidad, un modo de describir el microcosmos y el macrocosmos. Hablamos de elementos duales, no antitéticos, ya que no son captados en su objetividad, sino en los diferentes polos de una imagen proyectada¹⁹⁷. En palabras de Bachelard:

...tendremos que probar, siguiendo ciertos poemas, que la impresión de inmensidad está en nosotros; que no está ligada necesariamente a un objeto. [...] dando a las imágenes su valor ontológico, la dialéctica de lo interno y de lo externo, dialéctica que repercute en una dialéctica de lo abierto y de lo cerrado¹⁹⁸.

Aunque en este apartado creamos un paralelismo entre el *I Ching* y la escritura china, no debemos confundir el concepto de verbos fuertes con rasgos fuertes, siendo lo primero una subdivisión nuclear, y lo segundo una ordenación sintáctica. La traducción de chino precisa de una remisión a la fuerza concreta de lo original, esto es, partiendo de la semántica, rechazando adjetivos, nombres, y buscando, en lugar de eso, verbos fuertes e individualizados. Estaríamos refiriéndonos a una “pragmática poética”, donde las categorías de palabras no encierran y determinan los conceptos abstractos,

¹⁹⁷ Bachelard, G.: *La poética del espacio*, op. cit., p. 24.

¹⁹⁸ *Ibíd.*

sino que dan lugar a una apertura hacia un espacio radical, a un encuentro donde las partes de la oración se funden a merced de un interpretante creativo. Este aspecto nos obliga a indagar en los orígenes del lenguaje y en la estructura subyacente de este. A este respecto, Fenollosa, mediante el legado de la lengua china, afirma que el origen de la oración fue el verbo transitivo. De él nacen todas las categorías. La lengua china es poética por eso mismo, pues al ser sus palabras “verbales”, están vivas y no fragmentadas, por lo que se acerca a la naturaleza.

La palabra china, al ser verbo, contiene en su interior todas las categorías (su propia sustantivación, nominalización, adjetivación, etc.). Esto nos acerca a la filosofía del lenguaje y a la necesidad de reflexionar sobre la naturaleza creadora que por sí ya está contenida en él. Cada palabra contiene en sí misma la acción, la función y el sema. Por tanto, la gramática funcional llega aquí a su límite, y comienza la gramática poética. De este modo, en el *a priori* de una oración tan sencilla como “agricultor cultiva arroz”¹⁹⁹, la gramática funcional encuentra un agente y un objeto, mientras que en chino se distinguen y se consideran tres verbos:

agricultor: persona realizando una acción

cultiva: núcleo verbal principal

arroz: germinando y creciendo

Del mismo modo, en chino, *sol* significa “lo que engendra”. Esto nos aproxima aún más a la naturaleza, puesto que “la cualidad es una capacidad de acción, considerada en posesión de una inherencia abstracta”²⁰⁰; incluso un objeto es visto de un color determinado de acuerdo a una determinada

¹⁹⁹ Fenollosa, E. y Pound, E.: *El carácter de la escritura china como medio poético*, op. cit., p.47.

²⁰⁰ *Ibíd.*

velocidad de vibración. Así, el chino siempre conserva un sustrato de significado verbal, y no solo una añadidura abstracta adjetival a “es”.

8.4.2. *Dualidad sujeto-predicado*

Los sesenta y cuatro hexagramas que forman el *I Ching*, a su vez están compuestos por dos trigramas; al igual que en los trazos fuertes y débiles, aquí encontramos otra dualidad que correspondería, en este caso, al sujeto y al predicado; una dualidad que pertenece a la misma unidad, ya que el uno depende del otro, es decir, concuerdan, dependiendo de cuál de ellos sea el dominante o sujeto activo, y cuál de ellos sea predicado-sujeto pasivo.

Este dominio viene dado por la presencia de trazos fuertes o débiles, que atienden a las características de los elementos: blando-agua-femenino-padre-fuerte-fuego-masculino-hijo²⁰¹, etc. Es aquí donde surge otra cuestión: según Fenollosa, sin la gramática tendríamos una visión más poética de la vida, por lo que podemos deducir que la poética fue antes que la gramática, pero ¿estaríamos hablando de una evolución o de una involución en el lenguaje? Partiendo de que en chino “cosa” y “acción” no están separadas, podría tratarse de un problema intrínseco de traducción no solo lingüística, sino intelectual. ¿Romperíamos una cadena necesaria para situarnos en un eje existencial? Si partimos de que un nombre contiene un conjunto de funciones, ¿no nos situaríamos en una progresión fractal, donde cada unidad contiene a todas las posteriores, y así sucesivamente²⁰²?

²⁰¹ Las atribuciones se suceden proporcionales al foco predicativo, o a la “mirada” predicativa.

²⁰² Es decir, el verbo contiene todos los nombres, y estos la verbalización de ellos mismos.

Por otra parte, como mantienen los axiomas del *I Ching*, sin dualidad no hay movimiento, tal y como acontece en la transformación cíclica de la naturaleza. Cada vez que un proceso alcanza su límite, se produce una reversión empujada por una semilla de oposición, siempre latente en la mutación. Esto podría explicar el hiato filosófico creado por las cuestiones que aquí expresamos.

8.5. Imagen y metáfora

El hexagrama contiene, por su propia disposición, la “imagen” (así denominada en el *I Ching*), y esta imagen constituye un poema abierto; un continente pleno de significado que cambiará y desplegará sus posibilidades hermenéuticas en los diferentes actos intencionales. De ahí que los textos sagrados, en general, sean textos poéticos por su dinamismo significativo, su capacidad de desplegar variantes, y sus posibilidades caleidoscópicas de actos de conocimiento a través de los diferentes focos y situaciones relacionales. La imagen es un reflejo lingüístico de la propia naturaleza del hexagrama. Así, tal y como han sido determinados las cualidades y estados de las diferentes líneas, se produce una actividad natural y esencial que crea una cadena de acontecimientos y una serie de atribuciones con posibilidades de permutación. Según Bühler, existe una correspondencia entre imagen, metáfora, y sensación corporal, que define de la siguiente manera:

El oyente lo entiende si él mismo está traspuesto de un modo análogo, es decir, si su propia imagen táctil corporal presente está ligada a una escena fantástica óptica correspondiente.(...) toda persona

“traspuesta” lleva consigo, dicho de un modo figurado, la imagen táctil corporal presente junto con su orientación perceptiva²⁰³.

Aquí surge la necesidad del encuentro con la palabra total, lo que conlleva una neutralidad en el lenguaje, presupuesto deductivo por el hecho de descartar el tiempo en su constitución formal, pero, ¿realmente hay aquí una acción lingüística? Mediante el uso de la metáfora y de las imágenes mentales nos acercamos en muchas ocasiones a la síntesis de varios formantes. Todas las palabras chinas escritas son subyacentes, y no por ello abstractas ni excluyentes de las partes de la oración.

Cada categoría comprende a las demás; no son verbo, nombre y adjetivo: es todo ello a la vez, en todo momento. Al ser el lenguaje expresión del pensamiento, vislumbramos, a través de la ausencia del poder jerárquico, la desaparición de la forma en el fondo²⁰⁴, un pensamiento que difiere totalmente de la concepción dramática.

Referente a la actuación poética en la frase china, nos encontramos ante una libertad de uso, pudiendo declinar el significado a un lado o a otro, según el punto de vista del poeta. Esto ya es metáfora, entendida no solo como figura retórica, sino como palabra expulsada de su centro categorial que puede ocupar cualquier lugar gramatical: signo lingüístico en su desnudez. La analogía que sirve de fundamento a la metáfora puede hacerse tan explícita que la metáfora desaparezca; es entonces cuando ya no tenemos una metáfora, sino una imagen; por tanto, de toda metáfora puede sacarse una imagen, y viceversa, pero, como ya declaró Aristóteles en su *Retórica*, aquella es más apreciada que esta por ser más breve y sorprendente²⁰⁵. A esto añade: “las imágenes deben ser aplicadas como las metáforas, puesto que son

²⁰³ Buhler, K.: *Teoría del lenguaje*, op. cit., p.157.

²⁰⁴ Nos basamos en las investigaciones de López García, Á. en *Fundamentos de lingüística perceptiva*, Gredos, Madrid, 1980.

²⁰⁵ Aristóteles: *Retórica*. Gredos, Madrid, 1994, Ret. III, p.10.

metáforas”²⁰⁶. De las relaciones que se dan en la naturaleza surgen las metáforas primitivas; en cada unidad natural se encuentran, ya inscritas, las estructuras latentes, del mismo modo que la cadena de ADN en el ser humano. Como afirma Fenollosa, “las fuerzas que producen el ángulo de flexión de las ramas de una encina ya están contenidas en potencia en la bellota”²⁰⁷ y, por consiguiente, podríamos reconstruir estas fuerzas con las producidas por la fuerza de los ríos, o de los caminos. Nos estamos refiriendo, por tanto, a la metáfora que nace de una identidad de estructura, no de una sola analogía; esta identidad viene dada por el sistema biológico: son claves proporcionadas por la propia naturaleza.

Citamos aquí a Bachelard, a propósito de la relación que establece entre imagen y fenomenología, teniendo en cuenta la polisemia que implica un tropo como la metáfora, así como la subjetividad a la que nos enfrentamos en el acto hermenéutico:

Nos ha parecido entonces que esta transubjetividad de la imagen no podía ser comprendida, en su esencia, únicamente por los hábitos de las referencias objetivas. Sólo la fenomenología —es decir la consideración del surgir de la imagen en una conciencia individual— puede ayudarnos a restituir la subjetividad de las imágenes y a medir la amplitud, la fuerza, el sentido de la transubjetividad de la imagen. Todas esas subjetividades y transubjetividades no pueden determinarse de una vez por todas. En efecto, la imagen poética es esencialmente variable. No es, como el concepto, constitutiva. Sin duda, la tarea de desprender la acción mutadora de la imagen poética en el detalle de las variaciones de las imágenes es dura [...]”²⁰⁸.

²⁰⁶ *Ibíd.*, Ret. III, 4, 4.1.

²⁰⁷ Fenollosa, E. y Pound, E.: *El carácter de la escritura china como medio poético*, *op. cit.*, p.50.

²⁰⁸ Bachelard, G.: *La poética del espacio*, *op. cit.*, p. 9.

En otra de sus famosas obras, *Epochs of Chinese and Japanese Art*, Fenollosa destaca la importancia de la percepción de las metáforas no solo en poesía, sino en el arte en general. La poesía es percepción de la relación orgánica entre las cosas, y esto tiene su comienzo en la ampliación del vocabulario de las lenguas primitivas, donde la palabra era transparente. Esta percepción nos hace volver a esa claridad primitiva del lenguaje de la poesía y del mito²⁰⁹.

La metáfora es sustancia poética, como conjunto matemático que contiene las fórmulas comunes a varios campos, en acto de contención eidética. Es el camino a través del cual lo conocido interpreta lo oscuro y desconocido y donde la palabra es devuelta al mito original: al arquetipo. La poesía constituye un acto de consciencia ante esta realidad eludida y elidida por la patología crónica del lenguaje. En chino, la conciencia de metáfora y de la jerarquía de su taxonomía se mantiene viva mediante proceso de abstracción y extracción de cualidades, práctica que intenta recuperar el estructuralismo. Sobre esta metáfora primitiva se sustenta nuestro sistema lingüístico actual.

8.6. Conclusiones sobre gramática poética

Como hemos podido observar, el lenguaje poético nos muestra un mayor conocimiento de la lengua. La poesía permite a la palabra “ser palabra”, por lo que los conceptos habituales de sintaxis se tambalean: ya no es necesario buscar subordinaciones a un núcleo que en sí ya contiene información y conocimiento; no es necesario relacionarlo con otros elementos, puesto que en

²⁰⁹ Fenollosa, E. y Pound, E.: *Epochs of Chinese and Japanese*, vol. II, William Heineman, London, 1912, p. 6.

él ya se encuentran las relaciones entre estos. La escritura china es una demostración clara de tal hipótesis, al igual que el sistema sémico de las mutaciones del sentido que nos ofrece el *I Ching*. Sin duda, en el lenguaje de la actualidad experimentamos un movimiento pendular, aunque nunca se vuelve al principio, sino a un nuevo origen más evolucionado. Gracias a un largo camino de expansión sintáctica, podemos ser conscientes de la importancia de la retracción del lenguaje que se presenta, de nuevo, reducido al máximo a su esencia. Por este proceso analítico *a posteriori*, el lenguaje poético nos muestra partes de él mismo hasta donde nuestro intelecto aún no ha podido llegar, y busca arrojar más luz sobre un conocimiento que se encontraba en la oscuridad. Esto dota a la poesía de un carácter científico, entendido como la naturaleza creadora y creativa del lenguaje no con una finalidad expresiva, sino como búsqueda, casi encuentro, de su verdadero fundamento científico. Gracias a este camino recorrido, “la poesía hace conscientemente lo que los pueblos primitivos hacían inconscientemente”²¹⁰.

Las investigaciones de Fenollosa representan una crítica a las convenciones lingüísticas y al uso inconsciente que hacemos de la lengua, sobre todo en Occidente. Fenollosa no trata de sustituir la poesía occidental por la china, sino que reclama la necesidad de acoger de ella ciertos rasgos, como los que aquí exponemos. Así, la palabra poética nos aporta “la concisión luminosa y preñada de sentido, al igual que esa constante vuelta hacia los orígenes del hombre creador del lenguaje”²¹¹.

Nos situamos pues, ante el reto de revisar nuestro concepto de orden sintáctico y ampliar nuestros horizontes en busca de la verdadera libertad del lenguaje.

²¹⁰ Bernd, D.: “Fenollosa y las enseñanzas de la poesía china”, *art. cit.*, p.644.

²¹¹ Bernd, D.: “Fenollosa y las enseñanzas de la poesía china”, *art. cit.*, p.644.

8.7. Aplicación del principio estructurador del *I Ching* a un poema. Mutación de la palabra

Estos conceptos *a priori* constituyen en sí esencias que se ven interiormente, al igual que ocurre en la reflexión intuitiva de Husserl y su fenomenología. En nuestra visión lingüística este *a priori* se expresa mediante reglas gramaticales, partiendo de estos formantes (grammas “trazos”) interdependientes. Dado el enfoque lingüístico de este trabajo, conviene definir los límites entre la semántica filosófica y la semántica lingüística. Nos movemos en un campo donde nos interesan, ante todo, los actos lingüísticos implícitos e implicados en el “método” del *I Ching*. Es difícil determinar el momento en el que nace un acto lingüístico, o su instante más primitivo. En sus comienzos, el *I Ching* fue un texto en su integridad compuesto de seis trazos enteros y partidos, cuya combinación formaba los hexagramas, cada uno de ellos concebido como un signo, y en esta imagen-signo ya estaba plasmada una necesidad lingüística, la necesidad de ordenar en el mundo un ente abstracto, de “verbalizar”: una verbalización implícita también en cualquier fórmula matemática, aunque este aspecto constituya objeto de controversia entre diferentes corrientes lingüísticas. La interdependencia de los acontecimientos objetivos entre sí y en relación con los estados subjetivos de la psique se encuentran en un punto sincrónico²¹², aquel en el que tiene lugar la “colocación” semántica de los trazos, a través de la combinatoria del “total lógico”²¹³.

²¹² Jung, C. G.: *The structure and dynamics of the psyche*, vol. 8, Pantheon Books, New York, 1960, p. 441.

²¹³ Utilizamos este término para designar el total gramático representado por el conjunto de probabilidades y posibilidades que están contenidas en estos “semas”, y que son combinados en todos sus niveles.

Solo dos rasgos elementales desencadenan toda la expansión gramatical: trazo fuerte-trazo partido, correspondientes a las categorías de palabras atendiendo a su naturaleza argumental o no argumental o, como vemos en Fenollosa, verbos fuertes o débiles. Los sesenta y cuatro hexagramas que forman el *I Ching*, están compuestos a su vez por dos trigramas. De nuevo encontramos una dualidad sujeto-predicado, dependiendo de cuál de ellos sea el dominante o sujeto activo, y cuál de ellos predicado-sujeto pasivo. Este dominio viene dado –recordemos– por la presencia de trazos fuertes o débiles, que atienden a las características de los elementos: blando-agua-femenino-padre-fuerte-fuego-masculino-hijo (las atribuciones se suceden proporcionales al foco predicativo, o a la “mirada” predicativa).

La variación de estos trigramas constituye la base que sustenta las posteriores permutaciones, variaciones y combinaciones, tal como sucede en el espacio gramatical. La naturaleza de estos trigramas crea la base de relación radical de los grammas.

En el hexagrama, al igual que en el pneuma poético, se recogen las diferentes dimensiones de la palabra, tales como intención, emoción, tiempo, espacio, potencial trascendental, horizonte, etc.; es decir, lo “manifestado” asume su entorno. Tal asunción implica, por tanto, un grado infinitamente mayor de conocimiento que el aportado en el espacio actancial del lenguaje no poético. Por tanto, existen unas relaciones de orden matemático, donde el mínimo cambio o variación en su interior (movimiento interno) implica una presión activa del total predicado.

En los diferentes horizontes de interpretación del *I Ching* se halla una cadena, digamos, paradigmática, de los arquetipos contenidos en los principios naturales. Por tanto, en los diferentes estratos se crean redes de

correspondencias (de aquí la naturaleza microcósmica del hexagrama), tales como:

Familia: padre, madre, tres hijos, y tres hijas²¹⁴

Direcciones: puntos cardinales

Partes del cuerpo humano (asociadas a la psique)

Naturaleza: lago, trueno...

Elementos: agua, fuego.

Partiendo de un principio de mutación, no se da una representación de “cosas”, sino de “funciones”. De ahí que ocupe un lugar importante el contenido verbal del sustantivo y, en general, la transposición esté presente en cada giro. Subyace en todo el *I Ching* la idea del cambio, que a su vez implica permanencia, ya que originalmente existen todas las cosas, que se transmutan y modifican constantemente para retornar a sí mismas. El carácter dinámico del lenguaje ya nos sitúa en un espacio de mutación y en el ente respirante que se halla en la *poíesis*. Podemos, entonces, relacionar las diferentes posiciones del espacio actancial con estas dimensiones paradigmáticas.

Aunque más adelante desarrollaremos en esta tesis el concepto de actancia, para poder explicar la situación de los elementos en la oración en el *I Ching*, así como su proceso de categorización, aquí mostramos brevemente la aplicación de las correspondencias actanciales en la oración, siguiendo el mismo proceso de combinación que en los hexagramas, aplicando un cambio de función a unos mismos componentes.

²¹⁴ Los hijos representan el movimiento en sus variados estados: comienzo del movimiento, peligro en movimiento, descanso y plenitud del movimiento. Las hijas representan a la devoción en sus varias etapas: penetración apacible, claridad y adaptabilidad, alegría tranquila.

Pondremos un ejemplo *ad hoc* para explicar el desplazamiento actancial de los componentes predicativos:

La noche es fría en el fondo de la madriguera

La madriguera está en el fondo frío de la noche.

El fondo está en la fría madriguera de la noche, etc...

La ordenación de los elementos crea sus propias formas objetuales (interpretante energético) o conjeturas proyectivas (interpretante lógico). Tal estado de existencia latente no podría crear otra estructura diferente; si esta cambiara, respondería a otro estado. Por tanto, la elección de una u otra forma proyectiva de la estructura profunda oracional, determinará un foco semántico. En esa búsqueda del objetivo se encuentra el objeto original, que es capaz de crear a partir de su presencia todas las actitudes atribuibles a un elemento lingüístico; transformándose, camuflándose, protagonizando, secundando, finalizando, situando, emergiendo, o procreando nuevos elementos.

De esta manera, a través de una sencilla transposición, unos elementos adoptan el papel de los otros, en sentido rotativo, mediante procesos de sustantivación, adjetivación, etc. En el hexagrama existe jerarquía, al igual que en el espacio poético, tanto parcial (en cada oración o en cada sintagma) como total (relación gramatical de los elementos y de las secciones entre sí), y tal jerarquía tendrá su manifestación lingüística en el núcleo de la oración. Si construimos un hexagrama con estos componentes, respetando el orden de los trazos, de abajo a arriba, partiendo de ejemplo anterior obtenemos lo siguiente:

La noche es fría en el fondo de la madriguera

Puestos de arriba, elevados: 6 el sabio / verbo → **es**
(la acción concluye) 5 puesto de autoridad/regente → **La noche**
4 funcionarios ministros↑(hijos o mujeres): **fondo**
Puestos de abajo, ordinarios: 3 puesto de autoridad → **fría**
2 funcionarios ordinarios↓(hijos o mujeres): **en el**
(La acción comienza) 1 El origen/lo receptivo → **madriguera**

Cada signo, desde su posición, se encuentra en mutua relación con los otros. Consideramos también la otra dimensión: la relación entre el trigramas inferior y superior, que ya contiene un lugar en un espacio abstracto.

Trigrama superior-trazos salientes	_____	6
(arriba, afuera, adelante)	_____	5
	_____	4
	_____	3
	_____	2
Trigrama inferior-trazos entrantes	_____	1
(abajo, adentro, atrás)		

Trigrama nuclear superior: 3^a, 4^a y 5^a línea

Trigrama nuclear inferior: 2^a, 3^a y 4^a línea

En el hexagrama se reúnen tres potencias, el Cielo, la Tierra y el Hombre, duplicadas; (superior e inferior), y dispuestas del siguiente modo:

	—————	6
5º y 6º: Cielo	—————	5
	—————	4
3º y 4º: Hombre	—————	3
	—————	2
1º y 2º: Tierra	—————	1

Resuenan aquí las palabras de Antonio Domínguez Rey, “aire que une tierra y cielo: palabra”²¹⁵, que nos devuelven al contenido original de la poesía; a la creación del hombre como palabra encarnada, como conciencia lógica entre lo creado y el Creador²¹⁶.

Podemos inscribir cada elemento de nuestro ejemplo en las diferentes dimensiones:

Cielo: *noche, es*

Tierra: *fondo, fría* (manifestación de los atributos y determinación de los estados)

Hombre: *en, la* (situación de la acción en el campo de percepción)
madriguera (sustantivo que funciona como adverbio)

²¹⁵ Domínguez Rey, A.: *Limos del verbo (José Ángel Valente)*. Verbum, Madrid, 2002, p. 36.

²¹⁶ Estas son tres de las dimensiones que señala Heidegger en la constitución poética, a la que añade “dios”. Domínguez Rey ya observa las cuatro en la transición de la E. Media al Renacimiento con las coplas mortuorias, a su padre, de Jorge Manrique. Estas son tres de las dimensiones que señala Heidegger en la constitución poética, a la que añade “dios”. Domínguez Rey ya observa las cuatro en la transición de la Edad Media al Renacimiento con las coplas mortuorias, a su padre, de Jorge Manrique [“El horizonte rítmico del lenguaje. (Trasfondo fenomenológico en las *Coplas* de Jorge Manrique)”, *Analecta Husserliana*, VI. CXIII. Phenomenology and The Human Positioning in the Cosmos. The Life-World, Nature, Earth: Book One, Ed. Anna-Teresa Tymieniecka, Springer, Dordrecht, 2013, p, 107; 97-133].

Por tanto, encontramos, entre otros, un modelo arquetípico que posee aspectos estructurales, en cierto modo, semejantes al modelo actancial de Greimas y a la teoría sintáctica de Tesnière. Observamos en cada nivel de mutación tres niveles de mutación implícitos, al igual que en el hexagrama:

Mutación por desplazamiento de los trazos → transposición lingüística sintagmática

Mutación de los trigramas superior-inferior → inversión-reversión / sujeto-predicado

Mutación de cada trazo → variación morfológica-paradigmática

Cuando un trazo individual emprende una mutación, el estado representado por un signo se transforma en otro. Aunque en un nivel más amplio o más reducido siguen existiendo tres niveles dentro de la oración-hexagrama, el conjunto de los seis grammas describe el estado del mundo en general, y las líneas individuales señalan las situaciones particulares, y las delimitan en tiempo y espacio. Los trazos “enteros” son completos, mientras que los “partidos”, de carácter femenino, al contener la dualidad, ya contiene en sí la mutación. Donde está lo incompleto está el cambio, puesto que la plenitud está exenta de mutación, habiendo completado ya su ciclo. El carácter de derivación de los primeros y su adscripción al elemento tierra, y el carácter creador y unitario del verbo, que recubre e impregna a todo el escenario de plenitud, o, en el caso de los verbos imperfectos, recubre a su propia actancia de una textura blanda, o lo que es lo mismo, en mutación e incompleta.

Sin alejarnos del dominio de lo poético, diremos que la conformación de un determinado hexagrama genera una imagen plena, cuya reducción da lugar al dictamen, que es el texto central sobre el que se fundamenta cada hexagrama. Tal dictamen da nombre a todo signo, y representa un “estado de existencia” a través de una doble metáfora: la referente a los trazos, y la que procede de la imagen, como vemos en los hexagramas denominados “la mordedura” o “el caldero”. En los numerosos estratos recogidos en las diferentes épocas en la que fue escrito el *I Ching* existen diversas denominaciones partiendo de una misma relación. Hablamos de focos como una perspectiva de pregnancia; es decir, si tomamos como referencia el concepto-término “luz”, encontramos luminosos los trazos fuertes (impares) y oscuros los débiles (pares), con todo el campo atributivo replegado en cada dominio. Como ocurre en poesía, toda imagen crea un “destino”, partiendo de un dinamismo, por lo que son utilizados términos sustantivados con orientación atributiva, esto es, cubiertos por un velo de atributo que procede de la acción perfecta del verbo, tales como:

“arrepentimiento” → “arrepentido”

Sin dualidad no hay movimiento, tal y como acontece en la transformación cíclica de la naturaleza. Cada vez que un proceso alcanza su límite, se produce una reversión empujada por una semilla de oposición, siempre latente en la mutación, y acontece así también con las oposiciones y correlaciones de niveles gramaticales en lingüística. Todo poema puede inscribirse en un diagrama, teniendo cuenta las hipercategorías de espacio, tiempo y modo, o en subcategorías, si no manifiesta las anteriores.

El sistema hexagrámico del *I Ching*, por su amplitud, contiene una semántica estructural inmanente como razón (algebraica).

De acuerdo a este sistema sémico, analizaremos el poema “Sed adentro”, de Hugo Mujica.

Sed adentro

hasta donde el mar se seca noche,

*hasta donde la sed amanece playa*²¹⁷.

Boca abierta-potenciación de la apertura, *lo abierto, lo receptivo*.

Arriba, agua; abajo tierra.

Abajo tierra, porque es deseo de agua por ausencia.

A continuación, indicaremos las implicaciones correlacionadas. Las correspondencias sémicas se producen mediante metonimia, siendo los elementos semánticos principales los siguientes:

Boca

Agua

Sed

“Cielo” se relaciona con “agua”, pues esta procede de aquel.

“Hombre” con “boca”, pues esta es el órgano más directo relacionado con el agua y la sed.

“Tierra” se relaciona con “sed” a través del elemento “agua”.

De este modo, se han producido los siguientes apareamientos:

1ª: coupling: boca así, aquí.

Agua-así-aquí

2º coupling: Sed adentro-----mutación-----mar-seco-noche

Sed----playa

²¹⁷ Mujica, H.: “Sed adentro”, web, 21 mayo, 2016: <http://www.hugomujica.com.ar/poemas-completos.html>

Transformación o mutación: sed-noche (ausencia)

Agua-mar

Dos mundos:

Sed adentro-----amanecer-noche

Este estado puede expandirse o ser contraído. Se puede producir un mínimo movimiento o uno grande, aunque el mínimo ya genera vida y estímulo. Es el hombre que se transforma en yo —como veíamos en el poema *Relato* de Blas de Otero— tras un proceso de mutación y de encuentro con el *sí-mismo*. En todo poema hay mutación, pues toda poema mueve y con-mueve. Incluso en el aparente estatismo de la cruz en el poema de León Felipe que citábamos anteriormente —“Más sencilla...más sencilla...haz una cruz más sencilla, carpintero”— se vislumbra un cambio a través de la utilización del modo imperativo, que implica futuro y reacción o consecuencia respecto al pasado.

He aquí el sistema arquetípico del *I Ching* y la relación que hemos creado con cada categoría gramatical.

Nombre	Cualidad	Imagen	Familia	Categoría
Ch'ien: lo creativo	Fuerte, fortaleza	El cielo	El Padre	Verbo
K'un: lo receptivo	Abnegado	La tierra	La Madre	Nombre
Chen: lo suscitativo	Movilizante	El trueno	El Hijo Mayor	C. Directo
K'an: lo abismal	Peligroso	El agua	El Hijo del Medio	Adjetivo, cópula
Ken: el aquietamiento	Quietud	la montaña	El Hijo más Joven	Adverbio
Sun: lo suave	Penetrante	el viento	La Hija Mayor	C. Indirecto
Li: lo adherente(uni6n)	Luminoso	el fuego	La Hija del Medio	Adjetivo, cópula
Tui: lo sereno	Alegría	el lago	La Hija más Joven	Adverbio

Recordemos que la base constitutiva del nombre es procesual en chino. La determinaci6n sustantiva, adjetiva, categorial, es concreci6n circunstanciada en espacio-tiempo, modo y aspecto de acci6n para cada palabra. La palabra cristaliza imaginativamente el complejo de matices indicados. En este momento apenas existe la voluntad del poeta: al haber alcanzado esa esencialidad las palabras buscan naturalmente su categoría y su posici6n, en un "dejar al lenguaje ser lenguaje". El poeta se convierte en interpretante de un halo de

poema ya existente, pero no creado. En palabras de A. Domínguez Rey, “el lenguaje ya ha hablado dentro de uno mismo; es la *voz ajena* de M. Bajtin”²¹⁸; también el “aura” de W. Benjamin.

El *I Ching*, por su carácter esencial, contiene la fuente de toda metáfora que, desde este horizonte, resulta más bien metonimia. Tal ordenación atributiva posibilita toda relación y, como tal, cualquier referencia poética. Hasta aquí, nos hemos referido a la oración, pero, en cuanto a las palabras chinas aisladas, sabemos que tienen un origen pictórico, con un rasgo fundamental: todos estos radicales contienen una idea verbal de acción, y gran número de ellos representan la imagen de una acción o proceso, de acuerdo con la filosofía china (Lao-Tsé, Confucio y el rey Wen) y con su principio de constante mutación.

Si partimos de una visión poética “pura”, existe una gran diferencia entre pensamiento occidental y oriental; el arte trasciende esta separación. No obstante, podemos acudir a unas leyes que atribuimos a un pensamiento chino, y que se encuentran en la naturaleza, sin límites de orientación geográfica. De este modo, el espíritu del haiku ha sido relegado a un género que *a priori* contiene la poesía de diferentes épocas, desde la imagen de creación continua de la eterna tejedora de Goethe, hasta la esencialidad y cristalización de los “Proverbios y cantares” de Machado. Lo que diferencia una poesía y una poética de otra no es solo el “espíritu”, estilo o construcción, sino la voluntad de expansión sintagmática, manifestada o no, en el poema, y esta reducción es el resultado de una contracción que va mucho más allá de la simple evocación estilística, que sitúa a un núcleo poético en el foco eidético. En el siguiente poema de Mujica, podemos ver esta búsqueda nuclear-focal, que centra su esencia en la importancia del orden en el contenido poético más allá de la rima, más allá de la evocación.

²¹⁸ Domínguez Rey, A.: *Limos del verbo*, *op. cit.*, p. 48.

*El desierto de la sed,
no la sed del desierto.*

Hugo Mujica²¹⁹

Así como el foco es expansivo y retractivo, también puede ser relacional, mutante, estático, etc. Toda mutación contiene un estatismo, desde el punto de vista general, de cumplimiento de ciclos, y todo estatismo contiene un lento movimiento continuo.

En el siguiente fragmento de Blas de Otero, se manifiesta la mutación de forma explícita:

Y el hombre, que era un árbol, ya es un río²²⁰: núcleo de mutación.

En cambio, en el siguiente, podemos sentir una mutación lenta, aparentemente “fossilizada”:

*(...) si abrí los labios hasta desgarrármelos,
me queda la palabra²²¹ (acción perfecta en el tiempo).*

En la concepción china, nombre y verbo son –recordemos– considerados como una sola categoría: una “cosa” en movimiento, y eso es lo que tiende a representar la concepción china. De ese modo, encontramos en cada formante una escena del mundo:

Ejemplo: El término onda –decíamos páginas atrás– es: barco + agua, donde ya encontramos acción.

²¹⁹ Mujica, H.: “Lo abierto”, web, 21 mayo, 2016,

<http://www.hugomujica.com.ar/poemas-completos.html>

²²⁰ De Otero, B.: “La Tierra”, *Ancia*, op. cit., p.31.

²²¹ De Otero, B.: “*Pido la paz y la palabra*”. Barcelona, Lumen, 1983, p.13.

Según Fenollosa²²², esto explica la gran cadena de acontecimientos, donde cada acto es causa o sucesión de otro, por lo que resulta imposible encerrar varias cláusulas en una simple oración, donde el movimiento “escapa” a los límites cerrados de esta. Como hemos dicho, todo proceso está relacionado con la naturaleza, y por esto todo presente predicativo es un hecho virtual, punto o hito de situación espacio-temporal en el mundo; un reflejo del orden temporal en la causalidad. Completa este argumento Fenollosa con el enunciado que ya conocemos: “La única oración completa es la que incluya el tiempo de pronunciación”. Por consiguiente, la oración no es un atributo de la naturaleza, sino un accidente del hombre, en tanto animal que habla²²³, pero, a la vez, una transferencia de fuerzas necesaria:

término desde el cual →transferencia de fuerzas→ término hacia el cual

La oración se naturaliza en la naturaleza circunstanciada del hombre que la produce. Si tomamos esto como acto consciente o inconsciente de un agente, el diagrama se convierte en el trinomio también ya conocido:

agente → acto → objeto

Se muestra aquí un punto común al estructuralismo, a la fenomenología, y a la teoría chomskiana de estructura profunda: una búsqueda de reducción eidética subyacente en toda búsqueda poética. El acto se convierte en sustancia, por lo que agente y objeto resultan límites de su acción en el campo de las transferencias comunicativas. Resuenan de nuevo, ante este hecho, las palabras de Domínguez Rey sobre la concepción del verbo como un “continuo significante”²²⁴. En esa dependencia del verbo, lenguaje y “cosa” se aproximan

²²² Fenollosa, E.y Pound, E.: El carácter de la escritura china como medio poético, op. cit., p.37.

²²³ *Ibíd.*, p.137.

²²⁴ Domínguez Rey, A.: El Drama del lenguaje, op. cit., p. 23.

en drama poético, con causa poética y efecto dramático. Acontecen en un proceso de objetivación perceptiva.

La dualidad de trazos fuertes y débiles del *I Ching* también articula la gramática funcional, en el modo en que sujeto y objeto trasladan y transponen su fortaleza, como ocurre en el caso de las oraciones pasivas. Como veremos más adelante²²⁵, para Benveniste, en determinadas oraciones algunos verbos denotan estados y no actos. Sin embargo, Fenollosa encuentra en esta situación un estado, no un acto. De este modo, si decimos “yo sueño”, no estamos describiendo una acción, sino un estado: estado de sueño. No es casual que exista latente una identificación en castellano con el sustantivo “sueño”, al igual que ocurre en el poema de Blas de Otero “Recuerdo, no recuerdo”. El sujeto se identifica con la acción, convirtiéndose en activo. El atributo, por tanto, verbaliza.

El halo creado por este horizonte recubre la semántica de la situación, como ocurre en un poema de Jorge Luis Borges:

[...] Soy el que es nadie, el que no fue una espada
en la guerra. Soy eco, olvido, nada.

Este fragmento está estructurado dentro del siguiente esquema:

Soy + Sintagmas con función de atributo en aposición: → *el que es nadie*

→ *el que no fue una espada*

El acto de ser se convierte en estado existencial, incluida la negación como modo de existencia:

No soy

²²⁵ Indicar página de la tesis donde hablamos de ello.

No soy espada

En la oración siguiente, ya se ha efectuado la reducción de acción a estado. Encontramos implícitas las siguientes oraciones:

Yo escucho el eco → soy eco

Yo olvido (verbo) → soy olvido

Yo siento la nada → soy nada

Valente expresa esta identificación de estados, cubierta por un velo fenomenológico, de la siguiente forma:

Cima del canto.

El ruiseñor y tú

*ya sois lo mismo.*²²⁶

El propio Valente ya nos introduce en la culminación del proceso (*cima*). La esencialidad de este poema procede de la mutación de un campo de atribuciones a través de la contemplación (foco intencional). Ese “es” de la pasiva se convierte, como en el otro texto ya analizado del cuerpo “cercado”, en cuerpo que recibe, en destinatario que se fusiona con el cuerpo donador, convirtiéndose en destinador por acción completada del verbo.

En este acto de mutación, debemos tener en cuenta que la actividad hermenéutica sigue actuando, y que la acción va “pasando” de sujeto a

²²⁶ Valente., J.Á.: *Fragmentos de un libro futuro*. Galaxia Gutemberg-Círculo de lectores, Barcelona, 2000, p. 102.

“sujeto”, existiendo una alteridad constante. En esa alteridad hay fusión, transferencia, proceso anterior a la mutación:

*Escribo “muerte” y vivo en ella
por un instante²²⁷.*

Octavio Paz

En tal acto de fusión, antes debe de existir un punto de contacto, y para ello hemos de acudir al campo atributivo fenomenológico.

²²⁷ Paz, O.: *Pasado en claro*. Fuente de Cultura Económica, México, 1999, p. 33.

9. CATEGORÍAS

9.1. Sobre la búsqueda de una categoría neutra

En cuanto al aspecto puramente gramatical del análisis lingüístico del poema, siguiendo los estudios de López García, la oración se presenta como una escena teatral, donde cada palabra se dramatiza, de acuerdo también con el modelo actancial de Greimas. Pero antes de que la palabra adquiera uno u otro cometido, intuimos la existencia de una categoría neutra que se podría llamar categoría absoluta. Esto es imprescindible para entender la gramática poética, ya que la forma en que se presenta esa palabra es absoluta, insustituible. Esa categoría absoluta se encuentra en la raíz del sema. Para hallarla, recurrimos a su estado inicial siguiendo su naturaleza semántica y su contenido ontopoético. Esta búsqueda pertenece también a la reducción fenomenológica. Tomar una palabra y analizarla conlleva a adentrarnos en su forma constitutiva para deducir la fuerza que hay en ella y así, al mismo tiempo, nace en nosotros una energía que nos impulsa hacia delante: esto pertenece a la expectativa, que constituye la espera de que el otro entienda o intuya, de que la comunidad se reúna en torno a esas formas y a la dinamicidad contenida en estos elementos. Entonces, el lenguaje se nos descubre. Esta reflexión, aparentemente foránea en lo que a morfología se refiere, adquiere un puesto relevante en la morfología poética, a la hora de llevar a cabo el proceso de “categorización poética”.

Las expansiones y retracciones sintagmáticas, el uso de aposiciones, etc., están cargadas de sintaxis interna, y trascienden el nivel informativo, llegando a dimensiones psíquicas, emocionales, metalingüísticas, etc. De este modo, en poesía, la diferencia entre un condicional simple o compuesto puede modificar, incluso, la intención, el enfoque, la acción misma representada.

La neutralidad en el lenguaje es un presupuesto deductivo por el hecho de descartar el tiempo en su constitución formal; pero ¿realmente hay aquí una acción lingüística? Fenollosa explica el siguiente proceso: para obtener un

nombre completo prescindimos (no elidimos) de las terminaciones categoriales y operaremos con la entidad separada de su modo de acción. Después, representamos a un objeto arquetípico que contenga a todas las derivaciones²²⁸ posibles; por ejemplo, tomamos el término “sol” como representante de *brillar, brillo, brillante*, etc. Este modo de nominalizar parte de una abstracción, cuyo resultado constituye lo que Fenollosa denomina “el infinitivo del infinitivo”²²⁹. Sin embargo, nos acercamos a un pensamiento simbólico-metafórico, más que al neutro, dada la imposibilidad de tomar una raíz como elemento completo.

De la propia creación poética surge la necesidad del encuentro con la palabra total. Mediante el uso de la metáfora y de las imágenes mentales nos acercamos, en muchas ocasiones, a la síntesis de varios formantes. Todas las palabras chinas escritas son subyacentes y no por ello abstractas ni excluyentes de las partes de la oración; cada categoría comprende a las demás; no son verbo, nombre y adjetivo: es todo ellos a la vez, en todo momento. Al ser el lenguaje expresión del pensamiento, vemos, a través de la difuminación del poder jerárquico, base de la actancia, un pensamiento que difiere totalmente de la concepción dramática de la gramática funcional. Referente a la actuación poética en la frase china, observamos una libertad de uso, pudiendo declinar el significado a un lado o a otro, según el punto de vista del poeta. La consideración verbal que se encuentra en todas las categorías, como hemos visto anteriormente, da lugar a una gran apertura de interpretación, especialmente en poesía.

En chino, la preposición es también un verbo utilizado en un sentido determinado. Así, tenemos las siguientes correspondencias:

²²⁸ Esta operación no debe ser confundida con la búsqueda del sema, semema y campo sémico.

²²⁹ Fenollosa, E. y Pound, E.: *El carácter de la escritura china como medio poético*, *op. cit.*, p.45.

Preposición	Correspondencia verbal
hacia	→ caer
en	→ permanecer
desde	→ seguir

Las conjunciones²³⁰ en chino mediatizan las acciones entre verbos, por tanto, son acciones:

Conjunción	Verbo en chino
Porque	→ usar
y	→ estar incluido en algo
si	→ permitir

En cuanto a los pronombres, revelan una metáfora verbal y son de varios tipos; así, existe un *yo* fuerte, enfático, débil, egoísta, un *yo mismo*, etc.

Así, el chino siempre conserva un sustrato de significado verbal, y no solo una añadidura abstracta adjetival a la forma atributiva “es”. Un aspecto que en las lenguas europeas impide reconocer la fuerza de los verbos es la gran importancia que cobran las preposiciones; en estas lenguas es necesario añadir partículas para completar verbos incompletos y así recuperar su fuerza verbal original. No obstante, la preposición representa un indicador de la categoría primordial buscada: coloca al signo en su lugar categorial desplazado, por lo que podemos intuir o conocer su naturaleza neutra.

²³⁰ Fenollosa, E. y Pound, E.: *El carácter de la escritura china como medio poético*, op. cit., p.48.

9.2. Elección del papel dramático en la oración en el proceso creativo. Pregnancia categorial

Aquí tratamos los elementos lingüísticos como partículas, teniendo en cuenta que aplicamos aspectos homólogos de la teoría cuántica. El potencial cuántico depende de la energía atómica de todas las partículas; esto es, teniendo en cuenta la oración, y en paralelo, cada elemento de ella, dotado de una potencia verbal específica. Bohm no solo pretende concebir el verbo como un elemento nuclear, sino encontrar la actividad verbal y potencial de cada elemento lingüístico, y recuperar el origen verbal de cada uno. En tal acción, se superponen varias fuerzas en aras de una mutación.

En cada oración asistimos a una escena teatral, donde, a la vez, existe un momento pregnante, que no siempre es el verbo. Este elemento domina a los demás y coincidirá, generalmente, con el resultado de la reducción, como veremos en el apartado dedicado a la fenomenología.

El poeta es quien decide, o encuentra²³¹, o vislumbra, o intuye, los “campos” o “datos” que serán manifestados en el espacio de lo “dicho”. El tiempo, en este caso, es independiente de la extensión predicativa del poema, ya que está sujeto a la densidad expansiva y potencial del decir. Al respecto dice Antonio Domínguez Rey en *Limos del verbo*: “La intuición encierra la misma raíz tensa y proyectiva de la intención. La salida intuicional ya es aurora intencionante”²³². El proceso de intuición poética es el siguiente:

- 1) Intuición del signo. “Antes del nombre acontece la sensación, cualificada o no, de algo percibido pero aún ignorado que avanza hacia una concreción inmersa en el flujo de la relación fundante; en

²³¹ Partimos del pensamiento de Domínguez Rey: “en el fondo hay una actividad al margen de las decisiones del sujeto”. Domínguez Rey, A.: *Limos del verbo*, op. cit., p. 50.

²³² *Ibíd.*, p. 35.

ese momento se alumbra aquello desconocido, pero que ya tiene tensión”²³³.

- 2) Tránsito de ser nombre a ser nombrado, y también un tránsito de la sustancia al predicado.
- 3) Atribución de las cualidades al objeto. Aquí todavía no existe papel dramático, pero si la referencia esencial.
- 4) Atribución de “papeles dramáticos” en la proposición. Percepción de la palabra “pregnante”, en términos gestálticos.
- 5) Conciencia de jerarquía y actuación de los elementos predicativos.
- 6) Expansión atributiva. “Decir” atributivo del “dicho”. Expansión fenomenológica.
- 7) Organización semántica de la pregnancia.
- 8) Nueva visión gramático-semántica a partir de los nuevos elementos pregnantes.
- 9) Reducción conceptual. Signo-esencia. Encuentro del signo originario con el signo resultante: cuerpo donante: *poíesis*. Por tanto, la elección de una u otra forma proyectiva de la estructura profunda oracional, determinará un foco semántico.

Para completar la explicación de tal proceso, recordamos aquí los procedimientos establecidos en el análisis de la gramática generativa²³⁴:

²³³ Domínguez Rey, A.: *Lingüística y fenomenología*, op. cit., p. 104.

²³⁴ Greimas, A.J. y vv. aa.: *Ensayos de semiótica poética*. Planeta, Barcelona, 1976, p. 280.

- establecimiento de dos niveles: Forma Fonética y Forma Lógica, bien en la teoría estándar o en el minimalismo,
- eliminación de la problemática semántica en EP, ES, y sus transformaciones,
- sustitución de la semántica por sintáctica (estructuras),
- justificación ideológica de la teoría desde la instancia del sujeto cartesiano,
- limitación de la teoría al estudio de las frases denotativas.

La dirección del sema adopta lugares diferentes, pero hay una intuición interna que subyace más allá de las funciones actantes. Podemos ver que la pregnancia de un estado temporo-emocional como “noche” crea un punto de direccionalidad sin importar el orden, papel ni función que le hemos otorgado. Cobra tal fuerza, que aquí vemos cómo es posible que se lleve a cabo la conversión de un adverbio en nombre. Pondremos un ejemplo:

“Es demasiado existir”

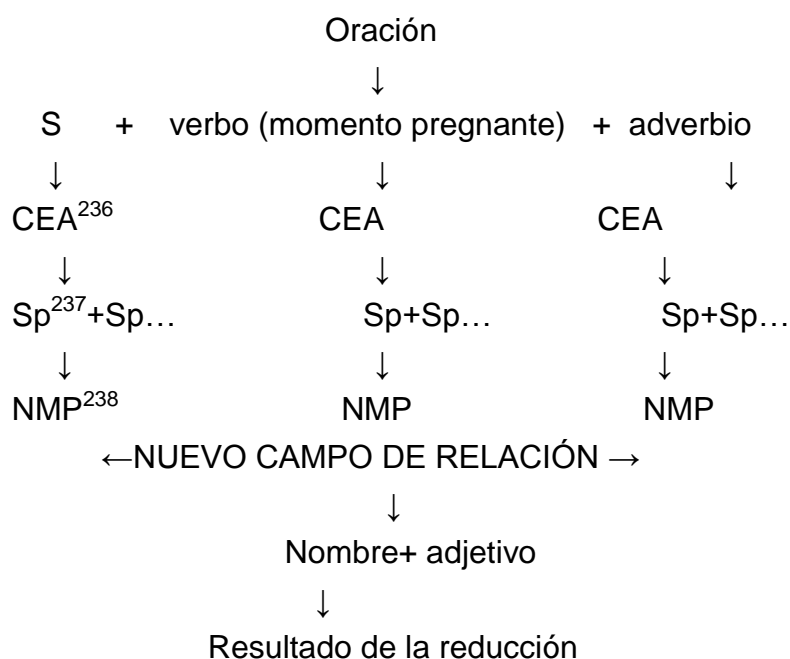
Aquí, hemos procedido a realizar una nominalización forzada del verbo “existir”: no solo se ha nominalizado previamente en “existir” (ej: Existir es humano), sino que se ha transpuesto a un atributo que es sujeto. Podemos hacer lo mismo convirtiéndolo en un sintagma de carácter adverbial: Ej. “Es feliz en su existir” (lugar o tiempo). Este aspecto está estrechamente relacionado con la concepción gestáltica del lenguaje, que veremos más adelante.

Hay que distinguir tres aspectos en lo que hemos hablado hasta ahora:

- La categoría primigenia de toda palabra (dentro de las categorías conocidas), aquella a la que nos conduce la propia semántica, como hemos visto en los ejemplos. Se trata de dar a cada palabra la regresión a su propia naturaleza.
- La búsqueda de la categoría plena (categoría que no es conocida, pero nos expresa el concepto de la palabra mucho más allá de la raíz) de la palabra, antes de ser dicha pero después de ser “respirada”, en el lapso de formación.
- La palabra formante: la sufijación o prefijación como transpositores de categoría originaria y función. Ejemplo: en “embellecer”, el prefijo *en-* determina un proceso verbal unido al adjetivo “bello” y genera un sufijo verbal *-ecer*.

Si indagamos en cada uno de los principios que han sido escenificados en la oración, nos encontramos con un campo atributivo muy extenso, con su propio “momento pregnante”, generador de sentido²³⁵. Por tanto, se puede decir que encontramos una o varias estructuras oracionales dentro de cada componente de la oración. Tales estructuras pueden contener, a su vez, otras, de modo que encontraríamos, de nuevo, un orden fractal, generado por el propio fenómeno de la recursividad, llevada a un plano paradigmático y sintagmático.

²³⁵ Domínguez Rey, A.: *Lingüística y fenomenología*, op. cit., p. 103.



9.3. Algunas reflexiones sobre la dramatización y su “imagen” semántica.

El pensamiento poético ya se incardina en el proceso fenomenológico y nos permite cambiar las jerarquías propias del lenguaje no poético, únicamente por el sentido y la fuerza de la palabra creativa. Aquí, todo depende del campo de acción de un sujeto en su mundo predicativo.

Para continuar con esta cuestión, volveremos al poema de Blas de Otero, “Recuerdo”. La escena se constituye a partir de la existencia de un hombre en el cantil en tiempo tormentoso, que implica oleaje, fuerte viento, etc. Partimos de una contradicción semántico-gramatical, ya que el hombre ejerce una

²³⁶ CEA: campo de expansión atributiva.

²³⁷ Sp: sintagma predicativo.

²³⁸ NMP: nuevo momento pregnante.

función de “actante sujeto”, pero es dominado por la escena exterior (tormenta). Por tanto, *a priori* existe una ambigüedad del sujeto agente-paciente.

Hablaremos ahora del escenario interno, para poder, así, conocer la categorización interna:

En los diferentes versos el hombre pasará de ser sujeto a ser destinatario:

“Un viento frío le azotó el alma”.

Por otra parte, la carga léxica del verbo “azotar” convierte al hombre y al viento en oponentes. Como vemos, se acaba de producir una tangencia entre actancia-semántica-gramática. Este punto es de tal tensión, que hace que la “escena” se convierta en arquetipo, en modelo radical del cual partir para posteriores expansiones. Algo similar ocurre en “el mar desamarrando olas terribles”. La fuerza gramática es absorbida por la fuerza dramática, ya que el hipotético destinatario, que es el mar (donde Sujeto 2 se sumerge), en un principio aparece con carácter de opositor, debido a la carga semántica. El mar era visto como “terrible” desde la superficie, pero no desde su interior. Doble manifestación bidimensional a su vez, al igual que tenemos las otras dos dimensiones del Hombre-Yo (S1 y S2); no bilaterales, sino duales en un tiempo de desarrollo lineal:

El “hombre” desconocido pasa a ser conocido.

“El mar desamarrando olas terribles”, pasa a ser silencioso.

La oscuridad del mar pasa a ser luminosa.

Como hemos podido ver, no solo encontramos un desplazamiento actancial, sino un desarrollo evolutivo de los elementos originales; una mutación, se podría decir, a través de una catarsis del propio drama interno-externo. El contenido ha vencido a la forma.

Benveniste²³⁹ reflexiona sobre la transposición a partir de un análisis de los derivados de *-eur* franceses. Estudia la categoría intermedia entre el nombre y el verbo, esto es, el punto en el que una “actividad” crea un “agente”, como podemos ver en el ejemplo “traidor”. Aunque la forma sea la misma, la estructura interna difiere, por más que el continente “flote” (en palabras de Benveniste) entre las distintas categorías y funciones. El origen de la distinción, por tanto, se encuentra en el seno del predicado. Según Benveniste, la evolución de una lengua se percibe en las transformaciones sufridas por sus categorías. La “función” existe como un “espacio donador” que recubre a la forma que lo ocupa con un determinado poder vital. En el plano de las desinencias verbales ocurre algo parecido en cuanto a la adopción de “zonas de tensión”. Este es el caso de las conjugaciones verbales del pasado perfecto.

La perífrasis del perfecto es:

verbo haber + participio pasado.

Aquí existe una “tensión” en el plano temporal: el perfecto está vinculado al presente, pero se ha referido a una etapa anterior, respecto al momento en el que es enunciado. Este fenómeno aún se acentúa más en el futuro perfecto compuesto, donde aún existe mayor distancia temporal, como en el ejemplo “habrá despertado”. El futuro perfecto es el tiempo del desplazamiento del sujeto en su lenguaje.

²³⁹ Benveniste, E.: *Problemas de lingüística general*, op. cit., p. 117.

Encontramos, por tanto, en el participio, un fondo de atribución que supone, más que una función de “auxiliado”, un estado de existencia: un núcleo semántico.

Ejemplo:

Me han dormido con todos los cuentos → estuve dormido con todos los cuentos.

Comprobamos de este modo una expansión de las actuaciones latentes de la palabra. Sabemos que toda forma verbal contiene en sí misma un nombre, un adjetivo, y un adverbio o, lo que es lo mismo, su adjetivación, nominalización, etc. Esta posibilidad no siempre es “real”, sino “potencial” ya que algunas formas no son utilizadas, como en el caso de la serie pulmón-pulmonar-*pulmonizar-pulmonado*, que no tiene flexión lexicalizada hacia la función, sino que experimenta una transposición, en algunos casos, imposible o hipotética, aunque posible y, a veces, inevitable en *poíesis*.

Si focalizamos desde otro punto esta imagen, diremos que todo adjetivo es nominalizable y verbalizable, y así podemos ir permutando y “caracterizando” las diferentes funciones, aunque partamos de atribuir un poder “creador” únicamente al verbo, el cual, incluso en una adjetivación de él mismo, sigue actuando y siendo presente en terminaciones como *-ente*, *-ante*, *-ivo/a*. Percibimos entonces una energía en la que se cumple o consume esa acción de la palabra, como hemos podido ver a través de las aportaciones de Fenollosa.

Pero no siempre el “motor” de una serie paradigmática derivativa es el verbo. Si continuamos en la búsqueda de un principio generador más allá del verbo que contenga en su interior las demás categorías, encontramos la raíz léxica, pero tampoco podemos contemplarla ni concebirla como una entidad

completa. Antes de esa raíz surge la categoría poética por excelencia: “la palabra preñada de significación”, en términos de Valente²⁴⁰.

De momento, no podemos concretarla en el pensamiento, por lo que aún no puede ser lenguaje. La poesía podría acercarse a esa intuición por evolución propia, y profetizar mediante el lenguaje un nuevo “estado” que aún no somos capaces de ver, pero buscamos con la certeza de que exista en plenitud en el momento en que le demos una forma o un lugar. Pensamos en la existencia de una categoría o clase de palabra, digamos, “neutra” pero, paradójicamente, absoluta. El único camino posible en esta búsqueda parte del análisis de un conjunto paradigmático del modelo categorial donde buscar el origen categórico, el patrón, con un criterio puramente semántico, y poder crear unas reglas semánticas a partir de la naturaleza primigenia de la palabra.

Recordemos la serie paradigmática “sangrar, sangrante, sangría,...” y el campo derivacional del verbo “amar”, ya citados. elemento generador semántico es el sustantivo “sangre”, representante del principio materia. No ocurre lo mismo en “clamor”, por lo que vemos que no se sigue ninguna regla que atienda a flexiones o derivaciones que nos indiquen el nombre. “Clamar” sería el acto de expandir el clamor, y “clamoroso” un atributo de alguien que contiene la intención del “clamor”.

“Amor” y “clamor” son signos aparentemente similares en cuanto a posibilidades flexivas, pero con un movimiento interno diferente. Cada “familia” tiene un núcleo originario, una categoría originaria que precede a las demás. No podremos saber con claridad qué regla es la que nos permite encontrar ese patrón primigenio, si puede ser a causa del uso del lenguaje o de un condicionamiento histórico comparativo; por tanto, la única regla es la naturaleza manifestada del sema y su contenido ontológico-ontopoético. En

²⁴⁰ Valente, J. Á., *La piedra y el centro*: Taurus, Madrid, 1983, p. 53.

ese estado de “respiración” observamos una manifestación refleja de una *epojé* (en forma fractal según ascendemos por niveles) que puede ser activada en esa parcela del interior del lenguaje en constante búsqueda. Esta búsqueda que parte desde niveles más pequeños pertenece también al proceso de reducción fenomenológica.

Hechas estas consideraciones, volvemos al verbo que contiene toda clase de palabra. En palabras de Domínguez Rey, “en toda forma hay un verbo dicente”²⁴¹.

Pondremos un ejemplo de esto con la palabra “olivo”. Internamente, esta palabra contiene un rasgo verbal en su interior que es “ser olivo”. La funcionalidad de su signo se multiplica en la función poética; lo que nos importa en el poema es la importancia de “haber sido olivo”, “llegar a ser olivo”, “convertirse en olivo”, incluso la adjetivación del nombre:

“soy olivo, soy muy olivo, soy poco olivo”.

Hay una manifestación flexiva en la terminación adjetival *-ente* o *-ivo/a* donde se cumple esta existencia no potencial, sino activa del verbo. La terminación *-ente* posibilita un doble proceso de nominalización si va precedido de “lo”. Pongamos el ejemplo de “dicente”. Lo mismo ocurre en el caso de la terminación (sufijación nominal) *-encia*, donde encontramos una actividad verbal, un “ser algo”, un contagio en el campo de acción. Por ejemplo, “proyectivo” contiene una acción futura, pasada o presente. En el *I Ching*, la formación de los hexagramas se denomina según el principio predominante con adjetivos sustantivados y sustantivos, tales como “lo receptivo”, “lo suscitativo”, “el conflicto” o “la retirada”. El campo atributivo, en este caso, lo contiene y a la vez lo despliega.

Recordemos los términos *brillar*, *brillo*, *brillante*, etc. Este modo de nominalizar parte de una abstracción, cuyo resultado constituye lo que Fenollosa denomina “el infinitivo del infinitivo”. El hecho de que encontremos

²⁴¹ Domínguez Rey, A.: *Lingüística y fenomenología*, op. cit., p. 102.

un núcleo verbal en la proposición, implica una limitación de expansión del mismo, ya que la misma posición determina una inmovilidad de radiación energética.

Cuando adjetivamos realizamos un tropo: convertimos un ser en atributo en varios órdenes paradigmáticos (color, composición, tipo de hoja, etc.), expandiendo la propia ontología del significado. En ese sentido de acción y dramatismo, queda claro que el verbo está siempre presente. Este principio representa, de algún modo, al concepto filosófico de “trinidad” como ordenación de las interacciones de los elementos, que encontramos en el pensamiento platónico y en algunas escuelas orientales (aunque en Oriente el punto de partida es la polaridad, de una dualidad, y el movimiento gradual que sitúa estos dos polos ya hace que la concepción sea tripartita y en ese espacio-tiempo de interacción estos dos polos dejen de ser absolutos).

En el lenguaje ordinario, “romper” es una acción perfecta. La acción tiene un tiempo de vida verbal, y una vez que se ha realizado, se culmina su misión. Se ha delimitado un principio y un fin. En el pensamiento poético, “romper” puede adoptar el estado de un principio continuo, al igual que su nominalización: la “rotura”. Nos encontramos de nuevo con la semántica del propio signo como único modo de determinar estos casos, según el tipo de acción contenida, que en poética rompe las normas de acción “perfecta” y “no perfecta”²⁴². La palabra, por tanto, contiene en sí la causa que hace que adopte una u otra función de actancia y proporción en la oración. Toda función crea un campo de movimiento determinado, moldeable y dúctil, adaptable a distintas situaciones según la necesidad de su propio contenido. Sea cual sea esa regionalización, va a crear determinados campos atributivos de forma que se complete un “total actancial”. Este “total actancial” se puede considerar el mínimo conjunto proposicional, naturalmente ampliable, como en las proyecciones generativas.

²⁴² Acciones que delimitan, o no, un fin.

v
n+v
n+v+ adj
n+v+adj+adv...

9.4. Aplicación de la teoría de la **Pregnancia categorial. Leyes de la (forma) Gestalt.**

Hemos creído conveniente acudir a la gramática lingüística perceptiva, ya que se complementa con la visión fenomenológica de Husserl, especialmente en la idea de que toda conciencia es conciencia *de* algo, es decir, que no basta ni el saber metalingüístico ni el dato lingüístico, sino justamente la conciencia metalingüística de un determinado dato.

A continuación, procedemos a aplicar las leyes de la Gestalt al poema que venimos analizando a lo largo de este trabajo: “Relato”, de Blas de Otero. El objetivo de tal aplicación es demostrar la existencia de una coexistencia de las pregnancia en los niveles visual, lingüístico y semántico.

La primera situación espacial en el poema nos la indica la locución adverbial “al borde del cantil”. Si aplicamos la ley de la Gestalt concerniente a la relación fondo-figura, observamos la resonancia del adverbio, que en el “fondo” nominal sobresale como “figura”. Para esto, nos basamos en el estudio de Ángel López García sobre Gramática cognitiva²⁴³. Se puede decir que en el texto esta categoría, el adverbio, constituye una referencia espacio-temporal-emotiva o una “forma” de la “materia”, actuando como elemento metalingüístico de contraste. Esta categoría que se convierte en elemento estructurador,

²⁴³ López García, Á.: *Fundamentos de lingüística perceptiva*, op. cit.

establece un punto de perspectiva en el perceptor, que se sitúa en el lugar del sujeto.

Siguiendo la ley de continuidad de la *Gestalt*²⁴⁴, observamos otro aspecto significativo: en este primer fondo todos los verbos están elípticos. Partimos, inconscientemente, del “no ser”, que sigue conteniendo una cópula fenomenológica que marca la referencia de continuidad.

Hemos representado en el siguiente esquema el contenido verbal retraído en lo “dicho” del poema²⁴⁵, realizando unas relaciones de los verbos implícitos en los sustantivos que representan los elementos principales que articulan el poema.

<u>Donador de acción al verbo</u>	<u>nombre-verbo(SØ)</u>
Ambiguo: yo (verbo), está (N)	recuerdo
(es/está)	el viento
(es/está)	el mar
(hay/está)	un hombre
(hay)	luz

En este poema existen varias unidades autónomas, con capacidad de acción, pertenecientes a diversos dominios: naturaleza, fenómeno atmosférico, conciencia del “otro” en mí mismo, necesidad expresiva (“Sabedlo”, punto culminante del poema, que contiene todo lo demás). Existe una gran diversidad de predicación, por lo que el campo atributivo generado es muy amplio. Podríamos decir que, de algún modo, en este acto de juicio se cumple la ley gestáltica de la continuidad: cuando una acción o situación se repite en una experiencia vital, así lo aprendemos, y cuando en una experiencia aparecen los

²⁴⁴ No creemos necesario citar la ley de continuidad que se cumple en el poema (aplicable a gran parte del género poético), que permite considerar los versos en una dirección procesual, pertenecientes a una misma unidad, y no como fragmentos independientes. Para ello, consultar la obra citada de Ángel López García.

²⁴⁵ No nos referimos a lo predicado, sino a lo “dicho”.

primeros denominadores comunes, tendemos a mimetizar la experiencia. Es decir, cuando el poeta nos habla de un cielo ceniciento, deducimos un movimiento del aire que mueve todas esas partículas, y, por consiguiente, un movimiento en el mar; una corriente conocida que afecta a todo lo demás: puro condicionamiento perceptivo, y acto de juicio contrario a un proceso eidético.

Las acciones o predicados de estos actantes pueden estar expresados, o no expresados, como hemos visto anteriormente. El mensaje semántico es el de movimiento y, a la vez, de transformación. El cielo y el sol simbolizan la vida, el estado de vida, y la sumersión o inmersión en el fondo la muerte, la oscuridad, hasta que se rompe la lógica de continuidad, ya que el hombre busca la luz al sumergirse, y la persigue, por lo que se ha transferido un campo predicativo-atributivo, o se ha invertido, transpuesto. Frente a una temporalidad verbal más bien estática, a partir de verbos elididos, se suprimen los campos de acción externa en busca de una existencia: un “simplemente es”, siguiendo su proceso de ser determinado por el campo de irradiación de predicaciones orgánicas.

En el poema no se sigue la norma lógica narrativa, para lograr pluralidad y multivocidad de propósitos. Lo lógico sería que el punto culminante, genésico, “Sabedlo” se situara al principio, como contenedor de todo lo demás. Pero el hecho de que esté al final crea una dirección gramatical de subordinación invertida, es decir, el punto de abducción se ha invertido, por lo que ha habido un giro.

En “Sabedlo” el pronombre enclítico “lo” contiene toda la subordinación predicativa del poema, el objeto y su reducción. Pero, siguiendo el mismo fondo de inversión de direcciones naturales, incluso este parámetro ha decidido cumplir el mismo destino, aunque no por ello deja de ser el culmen, como creador esencial de un fondo imperativo.

10. PARÁMETRO LINGÜÍSTICO-MUSICAL

10.1. Origen común entre música y lenguaje

Para encontrar puntos afines y parámetros homólogos entre música y poesía, es necesario remitirnos a la génesis respectiva, donde encontramos que el lenguaje es, básicamente, potencia de acción fónica. Hay diversas teorías al respecto. Según Darwin, es posible que su origen se encuentre en las llamadas de apareamiento, en cuyo caso esta, la música, sería un precursor primitivo del lenguaje, cuya primera función fuera la atracción, evolucionando más tarde hacia una capacidad lingüística compleja. Estas relaciones evocan varias propuestas como posibles causas de su ulterior desarrollo a lo largo de la historia. Según Barrow²⁴⁶, encontramos seis opciones posibles:

- Una forma de función mental ancestral, donde música y lenguaje se bifurcarían en caminos independientes, reteniendo ambos el encuentro común en el canto.
- Existencia primaria de la música, desarrollándose el lenguaje partir de ella y de su estímulo fisiológico y neurológico.
- Existencia primaria del lenguaje y evolución de la música a partir de él, pero como actividad independiente.
- El lenguaje como hilo conductor de la actividad y cultura humana con desarrollo posterior del aspecto temporal y rítmico.
- Función primaria para el reconocimiento de pautas, de la cual se separa la construcción del lenguaje.
- Capacidad primaria de reconocimiento de patrones que evoluciona a capacidades más especializadas. Primero, reconocimiento de patrones espaciales, luego secuencias temporales, y más tarde de lenguaje y secuencias numéricas.

²⁴⁶ Barrow, J. D.: *El universo como obra de arte*, op. cit., p. 347.

Aparte de estas posibilidades, existen hoy importantes pruebas que avalan la existencia de una “gramática” universal relacionada con la estructura del cerebro, así como una “armonía universal”.

Volviendo a los valores del lenguaje establecidos por Alfonso Reyes que veíamos en el anterior apartado, conviene detenernos aquí en dos notas comunes que encontramos tanto en música como en lenguaje.

- Ritmo en las frases y periodos, y de sonido en las sílabas: fonética.
- De emoción, de “humedad” espiritual que la lógica no logra absorber: estilística²⁴⁷.

Ambas, música y poesía, serían, según Alfonso Reyes, actividades del espíritu, a saber:

- 1) *La nota acústica de sonido en los fonemas y sílabas, de ritmo en las frases, de unidades melódicas en los trozos, decadencia general en los periodos. Esto pertenece al plano poético, tal es el dominio de la fonética y la música en el mismo, así como los ritmos creados por las diferentes articulaciones; por tanto, de naturaleza artística.*
- 2) *La nota expresiva manifiesta el grado de “humedad” en una escala bidimensional e inversamente proporcional entre comunicación y expresión²⁴⁸.*

Para Collingwood, la música no es el sonido que se escucha, sino lo que se halla en la mente del compositor. Aquí hemos tratado el lenguaje desde el mismo enfoque, esto es, desde el momento en que el sujeto intuye una

²⁴⁷ Reyes, A.: *La Experiencia Literaria. Ensayos sobre Experiencia, Exégesis y Teoría de la Literatura*. Bruguera, Barcelona, 1986, *op. cit.*, p. 88.

²⁴⁸ *Ibíd.*, p. 224.

necesidad de expresión, un grito interno, antes de que este sea manifestado como gramma, en el horizonte en el que flota como un decir preexistente, siendo ya prelenguaje. Desde este prisma, encontramos un posible punto común entre lenguaje y música que puede ser definido por la concepción saussuriana del signo y la conductista del significado. De esta manera existe, también, una semántica del gesto musical, basado en la relación estímulo-respuesta, partiendo de que toda respuesta humana es gestual, desde el mismo momento en que el gesto reúne las nociones de significación y movimiento. De este modo, podemos atribuir a la música funciones de frase y, por ende, significado discursivo. Puede presentar signos lógicos o actitudes proposicionales, tales como duda, pregunta, etc., ya que, al igual que el habla, consiste en una serie de cadenas de gestos cuyo significado estará constituido por la respuesta de los oyentes²⁴⁹.

Valéry parte de un sentido musical del sonido previo al tema o significado posible del verso. Hablando de la lectura, confiesa: “Je déteste lire des vers. Je n’aime pas que les vers me viennent... du dehors. Il faut que la mémoire ou l’invention les dicte —et que la musique en précède le sens, en creuse le lit spirituel”²⁵⁰.

Concibe también una convergencia musical, correlación, empatía, podría decirse, entre los seres, acontecimientos externos, y los fenómenos internos, sentimientos, actos mentales. De golpe, expone, se encuentran “dans une relation indéfinissable, mais merveilleusement juste avec les modes de notre sensibilité générale (...) Ils s’appellent les uns les autres, ils s’associent tout autrement que selon les modes ordinaires; ils se trouvent (...) *musicalisés*,

²⁴⁹ Clark, A.: “¿Es la música un lenguaje?” *Quodlibet: revista de especialización musical*, ISSN 1134-8615, Nº 33, Madrid, 2005, p. 66; 50-67.

²⁵⁰ Valéry, P.: *Cahiers, I. La Pléiade*, París, 1973, p. 199.

devenus résonnants l'un par l'autre, et comme harmoniquement correspondants".²⁵¹ Y compara este universo poético con el del sueño.

Observa una precedencia musical o rítmica anterior al hecho de la palabra concreta que determinará este estado prepoemático y comparándolo con el musical. El músico dispone de unos instrumentos con los que plasmar ese estado, o compone en función de ellos. El poeta, en cambio, tiene que inventarlos, inventar o ser en la palabra aquel instante naciente del ritmo. Describe un paseo durante el cual experimentó uno de estos estados iniciales de ritmo aún indeterminado, pero formándose a medida que caminaba y crecía en él la inquietud de un canto. Y matiza: "Je ne suis pas musicien; j'ignore entièrement la technique musicale; et voici que j'étais la proie d'un développement à plusieurs parties, d'une complication à laquelle jamais poète ne peut songer".²⁵² Y este *don* se hizo reflexión. Experimentaba en sí, a través de los ritmos que le venían a la cabeza, "une intuition rythmique qui s'est développée avant que ce soit éveillée, dans ma conscience, la *personne qui sait qu'elle ne sait pas la musique*".²⁵³ Y esto es el don del primer verso, dado inicialmente "*pour rien*",²⁵⁴ gratuito, pero que el poeta ha de ir componiendo según el ritmo en él anunciado. Así le sucedió al escribir el famoso poema titulado *Cimetière marin*²⁵⁵.

El poeta experimenta, por tanto, una vibración interna en la que converge el exterior en que se mueve y el interior de sus vivencias. Y esta resonancia armoniza en ritmo el ser del poeta y misteriosamente el del lector que lee su obra.

Como decíamos, la frase musical evoca un acontecimiento o estado de cosas, al igual que la proposición. La música también sigue patrones emotivos ya que, como construcción intencional, articula una estructura que debe de ser

²⁵¹ Valéry, P.: *Oeuvres, I*. La Pléiade, París, 1957, pp. 1320-1321.

²⁵² Valéry, P.: *Oeuvres, I, op. cit.*, p. 1322.

²⁵³ *Ibid.*, p. 1323.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 482.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 1338.

leída o interpretada. En la música no existe una convención para crear una relación directa entre signo musical y su significado: es el propio compositor quien otorga una valencia al signo, en cada caso y obra diferente. Por tanto, la música posee variables discretas para ser interpretadas y repetidas sin ambigüedad, preestablecidas mediante un código por el compositor. Si entendemos por lenguaje un sistema simbólico o un sistema de comunicación, podemos referirnos a la música como tal, pero si a este presupuesto añadimos la existencia de una sintaxis formal, afirmamos rotundamente la existencia de la música como lenguaje. Este rasgo lo diferencia de otros sistemas simbólicos, como pueden ser las matemáticas, o la danza de las abejas que, a diferencia de la música, carecen de sintaxis. Si a esto le sumamos la presencia de una semántica, es decir, un sistema gobernado por reglas que proporciona una interpretación a un conjunto de signos o de símbolos de manera que la expresión resultante tenga un valor de verdad, hallamos parámetros comunes que nos permiten establecer un vínculo directo con la lingüística y, dada su naturaleza subjetiva, con la poesía. Por tanto, existe una sintaxis musical. Las unidades de análisis parecen ser paralelas para ambos, música y lenguaje, presentando “una estructura profunda y una superficial, y ambos se generan a partir de unas reglas que permiten la creación de infinitas formas”. Al igual que en la teoría estándar de Chomsky, Schenker también diferencia estas estructuras en la frase musical, a partir de las relaciones melódicas (superficial) y armónicas (profunda)²⁵⁶. Aiello propone, a su vez, que la estructura profunda está representada por el tema, y sus variaciones de ritmo, articulación, forman la estructura superficial, manteniéndose siempre la profunda²⁵⁷. De la misma manera que la teoría lingüística inicial de Chomsky distingue entre las estructuras superficial y profunda de una oración, en la teoría schenckeriana se puede diferenciar entre la estructura superficial de una frase musical formada por sus relaciones melódicas y la estructura profunda representada por las relaciones armónicas. Los análisis musicales de Schenker permiten hacer un

²⁵⁶ *Ibíd.*, p. 71.

²⁵⁷ *Ibíd.*

seguimiento de la melodía hasta la estructura armónica que está en su base. Desde un punto de vista más intuitivo, Aiello propone que podemos pensar que la estructura profunda está representada por “el tema” de una pieza musical, mientras que las variaciones de ese tema componen su estructura superficial. Las transformaciones del ritmo, los acentos, o la estructura tonal y armónica permiten al compositor crear variaciones superficiales que mantienen la estructura profunda de ese tema. Desde la vertiente musical, estas aplicaciones lingüísticas a su estructura encontrarían mejor acomodo en la teoría minimalista de Chomsky, según la resumimos muy brevemente en el epígrafe 12.3. Tanto Schenker como Aiello, y otros teóricos musicales, están suponiendo, como Chomsky, un factor de enlace emergente entre dos elementos de convergencia como mínimo, es decir, su fórmula $L(\pi, \lambda)$. Y esto cambia la perspectiva que reflejamente imaginamos entre una estructura profunda y otra superficial, pues ahora se muestra más continua, o superpuesta, pero en todo caso fluyente, dinámica, de *interfaz*. La actuación entre los sistemas articulatorio-perceptual (A-P) y conceptual-intencional (C-I), con sus correspondientes instrucciones en los niveles respectivos FF (π) y FL (λ), más la “interpretación plena” (IP), y la huella computacional (C_{LH}), con sus *derivaciones* de convergencia y parámetros, etc., explican mejor la relación entre melodía y armonía, o el tema y las variaciones rítmicas. Y cabe decir lo mismo si aplicamos a esta explicación, como paradigma dinámico, el concepto chomskiano del verbalizador propulsivo (V^*) en la teoría de Ensamble, externo e interno, conceptos superficial y profundo de antes.

Por otra parte, es importante incidir en la importancia que la Psicología perceptiva tiene en el fenómeno de escucha y lectura.

Al ser la música y el lenguaje manifestaciones lineales de sonidos, según Victoria Escandell y Manuel Leonetti, “ello implica que su comprensión pone en funcionamiento mecanismos perceptivos”. A esto añaden los autores:

La Psicología ha puesto de relieve que la percepción no es un simple producto de lo que hay en el entorno, sino una actividad mental, un proceso dinámico en el que el sujeto tiene un papel activo—aunque, en general, inconsciente²⁵⁸.

De este modo, es el inconsciente el que se encarga de “ordenar” estructuralmente los sonidos, puesto que sería imposible abstraer el funcionamiento de la propia actividad de percepción. Tal hecho nos situaría en la gramática liminar, aplicable también a la música.

Para Ivanka Stoïanova, trasponer el modelo lingüístico al musical es una tentativa que se encuentra con dificultades insuperables. Tal aproximación pone en cuestión al signo lingüístico en el sentido saussuriano, y exige una transformación necesaria de la noción de signo²⁵⁹. Ante tal problema, Stoïanova plantea la necesidad de buscar las unidades mínimas de engendramiento de sentido.

El enunciado musical se somete, al igual que la lengua, al cuadro de un sistema triple de connotación, caracterizado por la misma ausencia de traducción y de equivalencia²⁶⁰:

1. Autor → 2. Intérprete → 3. Oyente

²⁵⁸ Escandell Vidal, M. V. y Leonetti Jungl, M.: “Modelos lingüísticos para la teoría de la música”, *Actas del VII Congreso Nacional de Lingüística Aplicada*. Asociación Española de Lingüística Aplicada, Sevilla, 5, 6 y 7 de abril de 1989, p. 157.

²⁵⁹ Stoïanova, I.: *Geste-Texte-Musique*. Union Générale d'Éditions, Paris, 1978, p. 19.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 27.

No obstante, hay algo que escapa a esta dimensión semántica, y es un mensaje que nos rebasa. José Luis Díaz dice lo siguiente:

A pesar de todas estas similitudes entre lenguaje proposicional y lenguaje musical, se debe reconocer que la principal diferencia entre música y lenguaje verbal estriba en la carencia de contenido proposicional de la música instrumental, un hecho contundente que no sólo impide una comparación plena sino que demanda una explicación satisfactoria por parte de una pretendida semántica musical. Podemos establecer la distinción en los siguientes términos: si el contenido proposicional es la característica psicológica central del lenguaje, la expresión y creación de emociones y figuraciones es el elemento psicológico central de la música instrumental. El hecho es que no sabemos cómo es que la música instrumental evoca en el escucha los notables efectos emocionales que desata en ausencia de contenido proposicional²⁶¹.

Este aspecto instrumental es el que interfiere dentro de los parámetros estudiados y podríamos decir que es el campo en el que habita la poesía desnuda de palabras. La música que adquiere posición de figura sobre fondo cuando las palabras se despojan de su propio significado y adquieren el verdadero cuerpo poético.

Parece, pues, que la conexión entre teoría musical y teoría lingüística debe entenderse “como un paralelismo en la organización de ambas, especialmente en dos puntos: su naturaleza formal y su integración dentro de la Psicología²⁶². Una vez más, observamos la importancia de la Psicología de

²⁶¹ Díaz, J. L.: “Música, lenguaje y emoción: una aproximación cerebral”, *Salud Mental*, vol. 33, nº 6, noviembre-diciembre 2010, p. 46; 543-551. Instituto Nacional de Psiquiatría Ramón de la Fuente Muñiz. Distrito Federal, México, p.4.

²⁶² Escandell Vidal, M. V. y Leonetti J. M.: “Modelos lingüísticos para la teoría de la música”, *op. cit.*, p. 157.

la percepción a la hora de abordar estos temas. La Psicología cognitiva, en particular la *Gestalt*, constituye un foco a través del cual podremos explicar el modo por el que percibimos el parámetro estructural a la hora de abordar un poema o una obra musical, sea en su manifestación acústica o en la escrita. La pregnancia, a través de la emergencia de la forma sobre el fondo, será un horizonte que nos acerque, a su vez, al sentido y al contenido de la obra. En este punto encontramos, de nuevo, una fusión entre las diversas teorías: su coalescencia.

Tanto el conocimiento lingüístico como el musical se organizan por medio de un sistema de reglas, organizados en módulos y niveles independientes²⁶³, y es en este punto donde encontramos semejanza entre música y lingüística; y es más, ambas se explican a través de la asociación de diversas representaciones abstractas²⁶⁴.

Dicen Escandell y Leonetti:

La aportación fundamental de Lerdahl y Jackendoff consiste en haber elaborado una teoría muy precisa partiendo de un modelo de inspiración lingüística, pero en términos genuinamente musicales (es decir, sin caer en el error, característicos de todos los intentos anteriores, de tratar la música en términos lingüísticos). Su mayor virtud es la de haber demostrado que aplicar un modelo lingüístico no significa trasladar forzosamente conceptos y teorías gramaticales a otras áreas de estudio, sino valerse de las innovaciones más fecundas e lo que se refiere a la organización interna de la teoría de describir capacidades humanas. Este enfoque ofrece un campo de investigación mucho más prometedor que el análisis de corpus lingüísticos y obras musicales con el fin de encontrar similitudes entre ellos. Las similitudes no están tanto

²⁶³ *Ibíd.*, p. 158.

²⁶⁴ *Ibíd.*, p. 158.

*en las manifestaciones externas como en el sistema cognoscitivo que hace posible usar y entender tales manifestaciones...y disfrutar de ellas*²⁶⁵.

Para establecer un parangón entre las unidades básicas articuladas del lenguaje y la música, así como sus semejanzas, diferencias y homologías, es preciso definir las en cada campo. En el lenguaje son: fonema (puro plano expresivo en Saussure), su "imagen acústica" (el significante", sílaba, lexema (monema y morfema), palabra, sintagma (SN, SV, Sprep) y significado. El sintagma ya implica morfosintaxis, es decir lexema + principio relacional con otros (concordancia, cohesión): sintaxis. A partir de aquí, la frase o cláusula, la oración (puede coincidir con frase y cláusula), y después el texto en sí: oración simple (la definiendo como texto), el período, capítulo (con o sin epígrafes), etc. En la configuración fonológica: intensidad, duración, altura, timbre, con el tono como matriz básica. El sintagma agrupa en sus puestos nucleares paradigmas o conjunto de categorías susceptibles de aparecer en ellos, en correlación de ausencia con los que quedan latentes, etc. Y ahí juega un papel importante la entonación y el ritmo, que ya tiene manifestación directa musical, como veremos más adelante. El sonido es articulado de modo propio en música y lenguaje, pero los valores que adquiere tanto en el punto de emisión articulada como en secuencia o combinación (sintagma) son homólogos, especialmente con la entonación y gradación escalar. Esta debe ser la base para orientar el ritmo desde los períodos entonacionales en un caso y armonía y melodía en otro. Y ahí entra la retro-proyección (concepto de Domínguez Rey), que se sostiene como efecto de vibración sonora en flujo y reflujo, replicación, concordancia, irradiación sémica, avance-retroceso, correlaciones, etc.

²⁶⁵ *Ibíd.*, p. 159.

10.1.1. Cerebro y percepción poética y musical

Dado que en este trabajo tratamos la relación de los diferentes parámetros que intervienen en el fenómeno de la poética, interesa introducir brevemente el proceso mediante el cual percibimos las diferentes manifestaciones del objeto estudiado, sea el poema leído en silencio, recitado, escuchado o intuido.

Es indudable que, en su manifestación acústica, tanto lenguaje como música llegan a nosotros a través del oído²⁶⁶ como acciones en el tiempo, es decir, como una corriente continua de información acústica²⁶⁷. Pero esta entrada acústica puede ser procesada de dos maneras: mediante la agrupación de un sonido con el siguiente, en el mismo orden lineal en el que llega, sin necesidad de reestructurar su entrada²⁶⁸, o mediante una jerarquía, donde entraría un proceso de cognición de acuerdo a la “pregnancia”, según las leyes de percepción de la *Gestalt*. Por otra parte, estas dos formas de escucha están implicadas la una en la otra, de modo que sólo percibiremos la jerarquía a través de esa cadena lineal, y viceversa, es decir, tal jerarquía se presenta a través de una manifestación lineal de sus elementos en el tiempo. Por otra parte, la apreciación de las relaciones entre estos elementos más allá del orden temporal.

Hasta donde sabemos, cabe afirmar que el acto poético nos puede acercar a percibir la cuarta dimensión, lo que provoca una ruptura con el sistema lineal y nos abre y facilita nuevos horizontes en nuestra concepción del tiempo, en aras de una esencialidad, esto es, la unidad del suceso en su

²⁶⁶ Nos referimos aquí a la manifestación acústica de música y poesía, no a la lectura de ambas, ya que, como dijimos anteriormente, la audición interna, “imaginada”, conlleva otra serie de fenómenos e implica otras cadenas sensoriales y perceptivas.

²⁶⁷ Arbib, Michael A.: *Language, Music and the Brain. A Mysterious Relationship*. The MIT Press, Cambridge, London, 2013, p. 289.

²⁶⁸ *Ibíd.*

presente, pasado y futuro al mismo tiempo, en su naturaleza potencial: en tal acto intervienen varias partes del cerebro.

La comunicación de las emociones provocadas por la música se genera por una correspondencia de representaciones musicales de tipo gramatical entre compositor, intérprete y escucha²⁶⁹, dado que la frase musical puede definir una sintaxis entre sensaciones cualitativas, denotaciones y proposiciones. Como decimos, la base musical es sintáctica y comparte con el lenguaje la expresión consciente emocional y la expresión motora; en ambos fenómenos se da una representación mental con contenido semántico proposicional. Es por eso por lo que se activa las mismas zonas del cerebro, como hemos podido ver en el ejemplo.

José Luis Díaz lo explica así:

La noción de representación en los paradigmas más actuales de la ciencia cognitiva implican que se trata de estructuras dinámicas no sólo cognitivas, sino de índole sensitivo–motora en forma de esquemas finalmente situados en estrecha relación con el mundo. En este sentido podemos mantener la noción de una representación y por lo tanto de una semántica musical²⁷⁰.

De este modo, tanto la categorización como el uso de modelos conceptuales operan en los niveles básicos de la comprensión musical, a la vez que los estímulos auditivos necesitan de una coordinación de los diferentes módulos cerebrales con diferentes capacidades cognitivas para extraer significados de mensajes verbales y no verbales.

Como es sabido, el centro de producción del habla tiene lugar en el área de Broca. No obstante, en varios estudios se ha observado que existe actividad en esta área durante la visión silenciosa de las palabras. Esto nos lleva a

²⁶⁹ *Ibíd.*

²⁷⁰ Arbib, M. A.: *Language, Music and the Brain. A Mysterious Relationship*, op. cit., p. 289.

pensar que mientras leemos, estamos “hablando” en silencio, lo que nos lleva a afirmar que en el acto de la lectura interviene también el parámetro musical. Esto explica la existencia de la deixis, y la ocultación de los elementos en el poema, puesto que existe un canto silencioso que se oculta o manifiesta pasando del habla al pensamiento, como hilos de un mismo tejido que a veces se ven y a veces no, pero forman parte de la misma estructura.

Por otra parte, es importante recordar que no solo percibimos el poema a través de los sentidos que conducen la información hacia el cerebro, sino que, a través de la resonancia producida, también percibimos esa vibración en nuestro cuerpo. Tal proceso es abordado por la cimática, ciencia que estudia el impacto del sonido en la materia, a través de análisis de fenómenos de onda. De hecho, al estar nuestro cuerpo compuesto por un alto porcentaje de agua, esa voz poética vibra dentro del nivel físico de nuestro interior, esto es, provocando movimientos reactivos. Esto lo podemos comprobar visualmente a través de los experimentos de Masaru Emoto, quien fotografía moléculas de agua a las que aplica vibraciones sonoras. El resultado es visual: aparecen figuras geométricas diferentes, según el tipo de exposición que reciban.

El cuerpo está expuesto al sonido mediante dos vías: el oído y el resto del cuerpo, que son vías asociativas y en las cuales se alternan la percepción consciente e inconsciente. Una vez más, asistimos a un proceso donde los diferentes parámetros actúan de manera conjunta por la irradiación desencadenada por el poema en los diferentes campos donde es proyectado. De hecho, cuando escuchamos música se activan áreas del cerebro relacionadas con el procesamiento del sonido, del lenguaje y de la visión.

Como sabemos, el cerebro está formado por dos hemisferios, cada uno de ellos destinado a funciones diferentes; se podría decir que en esa actividad conjunta se produce un “cruce de dimensiones” que convergen y son imprescindibles en el fenómeno del lenguaje. De este modo, cada hemisferio controla y dirige una parte del cuerpo, por lo que los estímulos que se

presentan en cada lado no encuentran una misma respuesta, ya que es dominada por hemisferios distintos. De hecho, está demostrado que los estímulos verbales dirigidos al campo visual derecho, que se dirige al hemisferio izquierdo, se reconocen mejor que los mismos estímulos cuando se presentan en el campo visual izquierdo, que se dirige al hemisferio derecho, ya que es en el izquierdo donde se encuentra la zona del lenguaje. Procesamientos visuales simples como la detección del tono, luz o formas sencillas, es equivalente en ambos hemisferios; pero si los estímulos son complejos, al igual que ocurre en la audición, el procesamiento es más exacto en el hemisferio izquierdo en la mayoría de las personas, puesto que es la parte encargada de procesar información mediante el análisis lógico.

En cuanto a lo que ocurre en el proceso de audición lingüístico-musical, se han llevado a cabo estudios de escucha dicótica²⁷¹, en los cuales se afirma que existe cierta superioridad del oído derecho para la información verbal; los sonidos presentados al oído derecho ejercen mayor control sobre los mecanismos del lenguaje del hemisferio izquierdo, mientras que los sonidos presentados al oído izquierdo son menos potentes en la activación de las regiones que procesan el lenguaje en el hemisferio izquierdo.

En definitiva, es en el hemisferio izquierdo donde se encuentra la habilidad para procesar sonidos rápidamente cambiantes, así como la capacidad de transformar un conjunto de unidades de informaciones en palabras, gestos y pensamientos, por lo que consideramos a este hemisferio el centro de la facultad de expresión. El hemisferio derecho interviene también en la expresión y reconocimiento de las emociones mediante el tono de voz, y está

²⁷¹ La escucha dicótica consiste en la presentación simultánea de dos estímulos auditivos distintos, uno en cada oído. Estos estímulos pueden variar desde palabras a sílabas e incluso sonidos musicales, pudiendo cambiar también otros parámetros como el número de presentaciones o la intensidad. Esta técnica experimental se basa en el hecho, generalmente aceptado, de la lateralidad: cualquier cosa experimentada en la parte derecha del cuerpo es procesada en el hemisferio izquierdo del cerebro y viceversa.

implicado en el control de la prosodia, incluyendo tanto el ritmo como el énfasis en el habla. En el hemisferio izquierdo se encuentra la capacidad de lenguaje y los mecanismos del habla, aunque cada uno de los hemisferios puede por sí mismo procesar y almacenar información de forma independiente²⁷².

En personas normales, la activación de la corteza visual derecha excita las fibras del cuerpo calloso, que transmiten información verbal al hemisferio izquierdo donde tienen lugar el análisis y producción del lenguaje. Las diversas regiones del cerebro tienen funciones diferentes, pero existe una interacción entre ellas. Por tanto, cuando un área implicada en una función está dañada, las otras áreas pueden realizar parcialmente parte de sus funciones. Esto se debe a que regiones del cerebro, que han sobrevivido desde nuestros antepasados lejanos, han añadido funciones en sí mismas con el paso del tiempo²⁷³.

Cuando escuchamos una melodía, se activan áreas del cerebro relacionadas con el procesamiento del sonido, lenguaje, visión y memoria, como vemos a continuación:

²⁷² Y sabemos además hoy día que la interconexión de flujos eléctricos entre los dos hemisferios refuerza y potencia el fenómeno perceptivo o “figura” mental del fondo neurológico.

²⁷³ Arbib, M. A.: *Language, Music and the Brain. A Mysterious Relationship*, op. cit., p. 27.

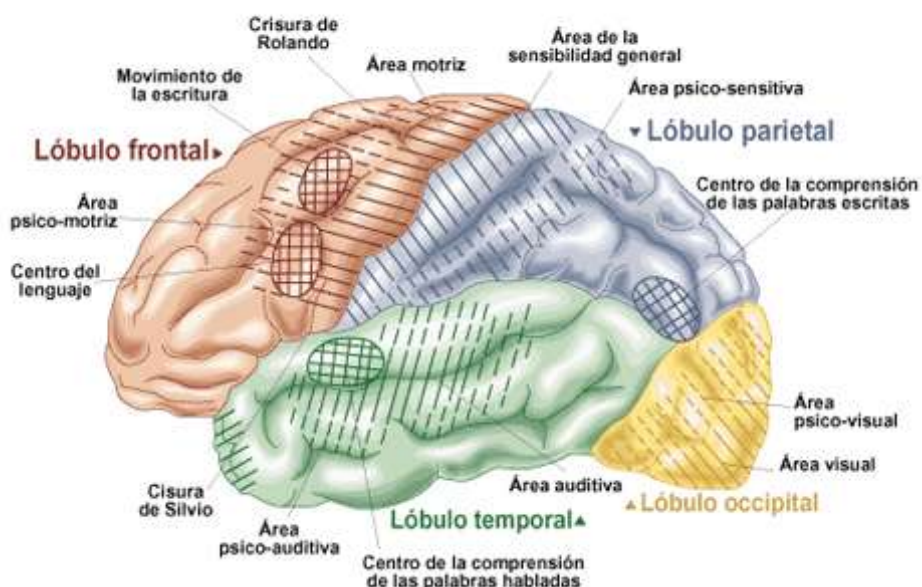


Figura 6. Áreas del cerebro

De modo que encontramos una correspondencia y una acción conjunta de varias zonas cerebrales. Podríamos afirmar, que la poesía supone la forma “total” de percepción puesto que incluye la acción de varios canales como visión, escucha, lenguaje, pensamiento lógico, vibración corpórea, y emoción, entre otros. Sin embargo, Fred Lerdahl sostiene que las estructuras poéticas y musicales son percibidas desde diferentes áreas del cerebro²⁷⁴, por tanto, estructura y semántica aquí estarían separadas, esto es, no podríamos aplicar las mismas reglas lingüísticas de la semántica a la música y viceversa. De este modo, esta postura se apartaría del estructuralismo que aquí seguimos.

La música incide en el sistema mente-cerebro y produce estados emocionales localizados en el sistema límbico. Existe, pues, una clara correspondencia entre las estructuras sonoras de la música, que se desarrollan en un ámbito espacio-temporal, y el procesamiento cerebral: todo esto se basa

²⁷⁴ Arbib, M. A.: *Language, Music and the Brain. A Mysterious Relationship*, op. cit., p.259.

en estudios neurológicos que analizan la actividad cerebral durante la experiencia estética. Tanto música como lenguaje se desarrollan en un flujo temporal de estímulos auditivos, que el cerebro trata de organizar en el acto de la percepción. La emoción como respuesta a la escucha poético-musical emerge de la activación de la red cortical que incluye la zona primaria auditiva izquierda, y las regiones temporal posterior, parietal inferior y prefrontales, y de la región auditiva primaria, así como de las regiones derechas frontopolares y paralímbicas. Cuando escuchamos únicamente música, se activan, además de las regiones auditivas primarias, el polo temporal izquierdo, la circunvolución frontal inferior y el área frontopolar, lo que demuestra que en la respuesta general musical se precisan procesamientos lingüísticos y cognitivos²⁷⁵.

El hemisferio derecho controla el nivel prosódico de la expresión musical, mientras que el izquierdo se encarga de aspectos analíticos. El sustrato nervioso de la emoción musical no solo depende de la acción de circuitos subcorticales y límbicos del cerebro sino también de la activación de redes de estructuras subcorticales y de la corteza cerebral.

Está demostrado que el entrenamiento musical modifica la estructura cortical. Estas modificaciones también afectan a las estructuras sensoriales subcorticales y al procesamiento del habla²⁷⁶. Los músicos desarrollan intensamente el aspecto rítmico-temporal, por lo que presentan una mayor capacidad de sincronización de fases con la periodicidad del estímulo y la codificación temporal²⁷⁷, habiendo una base interpretativa inicial implícita en el modo de producir y recibir el sonido en parámetros musicales y lingüísticos.

²⁷⁵ Díaz, J.L., "Música, lenguaje y emoción: una aproximación cerebral", *Salud Mental*, op. cit., p.48.

²⁷⁶ Musacchia G., Samms M., Skoe E., Kraus N.: "Musicians have enhanced subcortical auditory and audiovisual processing of speech and music". *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*: <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2000431/citedby/> Web. 21 Apr. 2017.

²⁷⁷ *Ibíd.*

Asimismo, el cerebro del músico tiene adaptaciones funcionales para procesar el tono y el timbre, así como la presencia de mayor interacción en las regiones auditiva, visual, motora y cerebelosa del cerebro. Sus repuestas auditivas y audiovisuales son más rápidas ante los estímulos del habla y de la música²⁷⁸. Tanto en música como en lenguaje se manipulan sonidos complejos. Esto es algo que comparten estos dos campos en el nivel neuronal. Tanto el aspecto melódico como las leyes sintácticas, se expresan a través del tiempo. En este contexto, nos referimos a sintaxis como “una ordenación de elementos musicales dentro de un ámbito más amplio, en un sistema jerárquico²⁷⁹. En este sentido, existe una analogía clara entre sintaxis musical y lingüística. En ambos, el orden de los elementos influye en su significado o semántica, aunque no sea este su único determinante²⁸⁰. Existe una hipótesis que propone que “el procesamiento sintáctico del lenguaje y el de la música comparten un conjunto de recursos neuronales instanciados en la corteza prefrontal²⁸¹. Por tanto, este proceso implica áreas de lenguaje de la corteza frontal inferior, como ya hemos visto, así como las regiones ventral-anterior, implicadas en la sintaxis y la semántica. Para desarrollar esta hipótesis, se realizaron pruebas para analizar la sensibilidad al habla y a la música de los patrones espaciales²⁸². Para ello se utilizaron estímulos basados en secuencias temporales interválicas diferentes, ya que “un distintivo de la comunicación en los seres humanos —por medio de la música o del lenguaje hablado— es el ordenamiento temporal significativo de componentes de la señal auditiva²⁸³. El objetivo era comprobar cómo los valores temporales y el lóbulo frontal se activaban con la escucha de la música y del habla, e identificar

²⁷⁸ *Ibíd.*

²⁷⁹ Abrams D. A., Bhatara A., Ryali S., Balaban E., Levitin D. J. y Menon V.: “Decoding Temporal Structure in Music and Speech Relies on Shared Brain Resources but Elicits Different Fine-Scale Spatial Patterns”. *Cerebral Cortex*, Stanford University School of Medicine, Stanford, 2010, p. 1.

²⁸⁰ *Ibíd.*

²⁸¹ *Ibíd.*

²⁸² *Ibíd.*, p. 2.

²⁸³ *Ibíd.*, p. 9.

áreas cerebrales que mostraban desactivación²⁸⁴. Se observó que, “además de alterar el orden temporal de los acontecimientos, las manipulaciones acústicas realizadas aquí también alteraron las propiedades rítmicas de la música y los estímulos del habla²⁸⁵” y, por ende, el procesamiento sintáctico en ambos²⁸⁶.

Las siguientes imágenes representan la actividad cerebral durante la estimulación con intervalos de sonidos musicales y del habla.

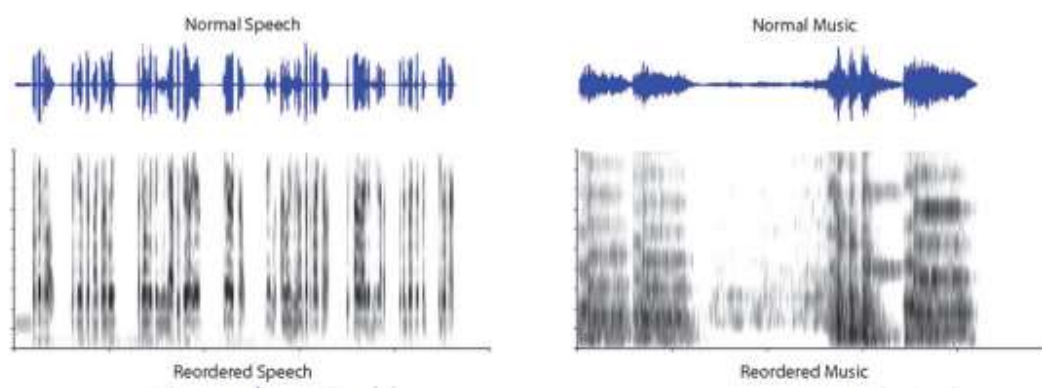


Figura 7 ²⁸⁷

Como conclusión fundamental, diremos que las redes neuronales que participan en el procesamiento musical implican directamente a las redes neuronales que se encargan del procesamiento del lenguaje. Ambos dominios se mueven en un flujo temporal lineal, por lo que su ampliación a otras dimensiones es conjunta.

²⁸⁴ *Ibíd.*, p. 5.

²⁸⁵ *Ibíd.*, p. 9.

²⁸⁶ *Ibíd.*

²⁸⁷ *Ibíd.*, p. 2.

10.1.2. Aspectos de sintaxis musical y poética

Al establecer semejanzas entre la sintaxis musical y la poética, nos basamos en la estructura profunda, y no superficial, de la lengua, ya que, como es sabido, en las diferentes lenguas el orden de los elementos cambian. Por eso, al referirnos a estas “formas lógicas”, no pensamos en un orden determinado para estas, sino en estructuras desordenadas²⁸⁸.

Es importante entender que cuando los lingüistas hablan estructura de jerárquica, se distinguen dos niveles: el de la “representación” –directamente relacionado con las relaciones subyacentes conceptuales– y el de las “formas lógicas” –referidas a las propiedades de la recursividad y de la composición²⁸⁹. No obstante, es necesario aclarar que en música sí existen estructuras recursivas, articuladas por el elemento articulador principal, o matriz generadora temática.

El sonido nos trasciende continuamente, dice Domínguez Rey. El fenómeno de resonancia del universo no desaparece una vez emitido, sino que deja dentro de nosotros una vibración que nos hace simpatizar, por medio de ella, hacia “ el otro”, lo que supone la existencia de una serie de relaciones y correlaciones internas que se van traduciendo en una serie de constantes de la percepción, imaginación, observación, escucha, etc., que forman parte de un proceso y se encuentran continuamente en movimiento orgánico entre la manifestación y la ocultación, entre presencia y ausencia, en el escenario que nos toca vivir en los diferentes momentos poéticos. En cada situación, en el mar de palabras y sonidos en el que estamos inmersos, cada uno de ellos funciona como un tropo, como una parte de esa realidad que una vez analizada nos descubre el mundo que observamos.

²⁸⁸Arbib, M. A.: *Language, Music and the Brain. A Mysterious Relationship*. The MIT Press, Cambridge, London, 2013, p. 289.

²⁸⁹ *Ibíd.*

Cabe establecer una relación de términos entre lenguaje y música que demuestran, una vez más, su semejanza estructural. En música existen estructuras correlativas como pregunta-respuesta, o antecedente-consecuente, que tienen una correspondencia no solo gramatical, sino tonal, con los conceptos lingüísticos, pues presentan tensión y distensión. De hecho, Según Fred Lerdahl, el tipo de escala, el tipo de acorde y el tratamiento de la disonancia, constituyen una especie de morfología de la música²⁹⁰.

En poesía el ritmo viene dado por la secuencia de sílabas tónicas y átonas, y en música por el compás. En ambos se da la repetición y la progresión²⁹¹.

En poesía los sonidos se repiten, ya sea al final del verso (rima), al principio (aliteración), a lo largo de la secuencia (asonancia), o en versos diferentes (paralelismo). Asimismo, en música los sonidos se repiten, parcial o totalmente, para definir la articulación temática²⁹². En ambos casos, la estructura no está vinculada a la semántica, sino al espacio cognitivo-afectivo en el que operan ambas²⁹³.

En música, hablamos de “discurso musical”, término lingüístico, donde aparecen factores retóricos y discursivos como tesis y antítesis, elementos sustanciales de la sonata como forma original del modelo discursivo que, a su vez, corresponde al modelo semiótico de Pierce, en cuanto a interpretación del signo se refiere, y al modelo actancial de Greimas, en cuanto a la naturaleza y el desarrollo de los formantes.

Para desarrollar una teoría de la cognición musical, Fred Lerdahl se basa en el marco metodológico de Jackendoff de lingüística generativa. Para ello propone cuatro componentes de la misma que actúan de forma jerárquica²⁹⁴.

²⁹⁰Arbib, M. A.: *Language, Music and the Brain. A Mysterious Relationship*, op. cit., p.257.

²⁹¹ *Ibíd.*, p. 23.

²⁹² *Ibíd.*

²⁹³ *Ibíd.*

²⁹⁴Arbib, M. A.: *Language, Music and the Brain. A Mysterious Relationship*. The MIT Press,

- a) Agrupación
- b) Medida y afinación
- c) Reducción del espacio-tiempo
- d) Prolongación de la reducción.

Se crea, por tanto, una relación entre el ritmo y el tono, y otra entre los patrones de salida y de retorno, que se experimentan como ondas de tensión-relajación²⁹⁵.

Para Fred Lerdhal, “la música es significativa, pero no existe el equivalente musical al léxico o semántico, al igual que no hay analogía con las partes del discurso y las frases sintácticas, u oposiciones binarias de fonema y morfema”²⁹⁶. Mantiene que las comparaciones entre organización musical y lingüística deben comenzar en un nivel más básico en la organización jerárquica de objetos secuenciales²⁹⁷.

La creación musical, que sitúa un material sonoro en el tiempo, conlleva, asimismo, un proceso de cristalización de las frases estructurales, de las simetrías, de las correspondencias a distancia, y una producción de fórmulas que tienden a estructurar, situando el flujo sonoro²⁹⁸ en el espacio musical. Según Stoïanova, este espacio es determinado por tres dimensiones:

1) Temporalidad, que es la dimensión horizontal en música según la presentación ordinaria del tiempo.

2) Ámbito simultáneo, que es la dimensión vertical, es decir, la altura del tejido sonoro en cada momento de la enunciación.

Cambridge, London, 2013, p. 258.

²⁹⁵ *Ibíd.*

²⁹⁶ *Ibíd.*, p. 260.

²⁹⁷ *Ibíd.*

²⁹⁸ Stoïanova, I.: *Geste-Texte-Musique*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1978, p.35.

3) Perspectiva sonora, definible como dinámica espectral, es decir, la profundidad particular de la masa sonora determinada por el juego de los timbres y de intensidades²⁹⁹.

Estas tres dimensiones pueden variar dependiendo de la posición del oyente, por lo que nos encontramos con los mismos aspectos a tratar en la hermenéutica de la lectura.

La extensión horizontal del espacio sonoro viene determinada por las diferencias temporales según las secuencias de duración, y la profundidad particular del espacio sonoro surge en las diferencias de las alturas de los timbres y de intensidades³⁰⁰. El conjunto de las diferencias en los diferentes niveles, la simultaneidad de las modificaciones y los diferentes estratos de la textura sonora, engendran el volumen móvil del espacio- tiempo musical.

Los conceptos musicales de armonía y melodía refieren planos de simultaneidad y linealidad de notas, comparables a los respectivos lingüísticos, el paradigmático y sintagmático. El signo es lineal según Saussure: una unidad sigue a otra en el orden de sucesiones, pero sus elementos actúan en presencia y ausencia, al mismo tiempo, como en un paradigma. Se produce entonces una retroproyección, ya que las unidades, aunque avanzan linealmente, tienen una memoria que recude al formarse la unidad sintagmática, como sucede con la cohesión (rasgos gramaticales) y coherencia (semánticos).

Por lo que atañe al sonido, diremos que no tiene necesariamente que ser manifestado para conocerlo. Del mismo modo que en lectura poética aprehendemos el poema sin que este sea dicho, podemos leer una partitura y escuchar la música que contiene en nuestro oído interno. Por tanto, podemos decir que, tanto la música como el lenguaje, son pensamiento.

²⁹⁹ *Ibíd.*, p. 65.

³⁰⁰ *Ibíd.*, p. 66.

Un factor común entre música y poesía es el gesto, dado que toda respuesta humana es gestual y aceptando que el gesto reúne las nociones de significación y movimiento. Asimismo, la música tiene funciones de frase y, por ende, significado discursivo. La música puede presentar también signos lógicos o actitudes proposicionales, como duda, sorpresa, etc. Una frase musical evoca un estado de las cosas, al igual que la proposición, y sigue patrones emotivos. Al ser una construcción intencional, se ve inscrita en una estructura, cuya articulación debe ser interpretada. El problema que aquí encontramos es la compleja relación entre el signo musical y su significado. En la mayoría de ocasiones, la referencia desaparece en el signo, y este desaparece en ella.

En palabras de Victoria Escandell y Manuel Leonetti, para construir una teoría de la semiótica musical tendríamos que “construir una teoría explícita capaz de caracterizar tanto el tipo de unidades que integran el sistema como las posibilidades de combinación entre ellas”³⁰¹. Esto no es factible en el lenguaje, donde no podemos combinar los elementos *ad libitum*, si bien es verdad que a principios del siglo veinte se realizaron varios experimentos en poesía con este fin que no resultaron ser un camino posible.

Las nociones de sentido y referencia tampoco pueden trasladarse al campo musical, puesto que la función comunicativa de la música y su significado no es equiparable a los enunciados del lenguaje natural³⁰².

La Psicología cognoscitiva justificaría la adopción de un modelo de inspiración lingüística como base de construcción de una teoría musical realmente explicativa³⁰³.

³⁰¹ Escandell Vidal, M. V. y Leonetti Jungl, M.: “Modelos lingüísticos para la teoría de la música”, *Actas del VII Congreso Nacional de Lingüística Aplicada, op. cit.*, p. 156.

³⁰² Escandell Vidal, M. V. y Leonetti Jungl, M., “Modelos lingüísticos para la teoría de la música”, *Actas del VII Congreso Nacional de Lingüística Aplicada, op. cit.*, p. 156.

³⁰³ *Ibíd.*

Por otra parte, en música existe una semiótica establecida, cuyos términos son en muchas ocasiones comunes a los lingüísticos, tales como *hypotiposy*, cadencia, etc.

En esta tesis no contemplamos el problema de la concepción de la música como lenguaje, sino que partimos de una concepción formal y expresiva de este, esto es, entendemos el lenguaje como un sistema simbólico y un sistema de comunicación. Aquí pensamos que la música, al tener sintaxis formal, responde a las características del lenguaje. Sabemos que no todo sistema simbólico es un lenguaje, ya que, si lo fuera, la danza de las abejas también sería una forma de lenguaje, y no es sino simplemente un modo de comunicación, pero, en música, se dan una sintaxis y una semántica, puesto que hablamos de un sistema gobernado por reglas, las cuales se prestan a una interpretación cuyo resultado tenga un valor de verdad.

En cuanto a las dimensiones que comprenden, encontramos numerosos puntos comunes entre música y poesía. El parámetro espacio-tiempo sucede de una manera muy similar. Ambas artes expresan emoción e intención, y podríamos atribuir a la música los rasgos que anteriormente vimos que Reyes atribuía al lenguaje poético: sintaxis en la construcción (gramática), ritmo en las frases y periodos, sonido (fonética), emoción y “humedad” espiritual y estilística.

En música también existe retórica (pregunta, respuesta, antecedente, consecuente, etc.) y figuras retóricas, tales como el *leitmotiv*, que en poesía corresponde a la anáfora o a la catáfora.

Las relaciones gramaticales de una proposición o frase musical siguen las mismas pautas de dependencia que en la lengua, expresadas en la siguiente razón:

$\frac{a}{b}$ → antecedente
 $\frac{b}{a}$ → consecuente

En una frase musical este se manifiesta de la siguiente manera:

Antecedente:



Consecuente:



Figuras 8 y 9. Mozart: sonata para piano K. 333

Al igual que en el habla, en música actúan dominios de origen y destino. Asimismo, también podemos aplicar leyes de la *Gestalt*, especialmente la de continuidad y la de figura-fondo. Por todas estas características, en música hay también textura, y distintos órdenes de tiempo, como hemos mostrado en el capítulo dedicado al orden; de este modo, se produce cristalización del tiempo y relaciones fractales. Pondremos como ejemplo de esto el contrapunto de Bach:



Figura 10. Invención nº 1 de J. S. Bach

Podemos observar cómo se ha producido un incremento en el factor tiempo, de modo que cada nota del período tiene el doble de duración, esto es, tal incremento se produce cambiando la figuración de semicorcheas a corcheas.

El término sintaxis abarca todo tipo de relación abstracta entre los fenómenos musicales., y de la naturaleza., como veíamos en el apartado dedicado al *I Ching*. Sintaxis indica también estructura. Hablamos, pues, de una sintaxis interrelacional, referente a las conexiones y funciones semánticas y pragmáticas, es decir, relaciones no solo entre los elementos de un parámetro, sino relación entre los diferentes parámetros, objetivo fundamental de esta tesis. Hablamos en música de frase y semifrase, términos que corresponden a prótasis y apódosis, es decir, el antecedente y el consecuente en una coordinación oracional. Esta relación también tendrá repercusión en el campo semántico y, evidentemente, en la textura, tanto oracional como musical.

En todo poema encontramos un punto culminante. Como hemos podido ver a lo largo de este trabajo, en cualquier espacio poético existe un culmen que puede presentarse en diferentes parámetros, sea el musical, el gramatical, el momento pregnante categorial, etc., convirtiéndose tal punto en motor articulante de los demás parámetros. En cuanto al punto culminante en una obra musical, hemos de decir que se corresponde con el clímax verbal, o el motor, por reducción, de todo el poema. La tensión, en música, puede tener, o

no, resolución. Pensemos, por ejemplo, en *Morgen*, de Richard Strauss. La voz comienza en la resolución de una cadencia, y no aparece el antecedente:



Figura 11. Lied "Morgen" de R. Strauss

*Und morgen wird die Sonne wieder scheinen
und auf dem Wege, den ich gehen werde,,,*

*Y mañana el sol volverá a brillar;
y por el camino que yo recorreré...*

John Henry Mackay

En esta obra ha tenido lugar el mismo fenómeno en el poema y en la música: se ha producido la ocultación (no la desaparición) de un elemento necesario en la estructura de la frase. En la frase musical falta el antecedente, y solo se nos muestra el consecuente, que es la resolución del elemento ausente en cadencia perfecta. En la línea de la voz encontramos exactamente el mismo caso; se trata de una apódosis de una oración coordinada copulativa, en la que la prótasis no aparece, esto es, se encuentra "escondida en la música" instrumental.

Hallamos exactamente la misma ocultación o elipsis en “El viaje definitivo” de Juan Ramón Jiménez:

*...Y yo me iré. Y se quedarán los pájaros
cantando;
y se quedará mi huerto, con su verde árbol,
y con su pozo blanco³⁰⁴.*

Juan Ramón Jiménez

Como hemos podido observar anteriormente, la tensión puede ser o no ser resuelta, tanto en poesía como en música. De hecho, el lenguaje poético facilita la elipsis de estos elementos que, aunque no aparezcan o se manifiesten, existen en un plano profundo. Podemos explicar también esto mediante la ley de continuidad de la *Gestalt*. No obstante, el hecho de que un poema comience con el nexa copulativo “y”, puede indicar no solo la existencia de una apódosis, sino una enumeración de varios sintagmas. Esto puede ser resuelto analizando los niveles profundos de estructura. En el análisis musical senkeriano existe un proceso de reducción, el *Ursatz*, que también estudia Valente, que podría corresponderse al proceso de reducción poética que seguimos en este trabajo.

En cuanto a los aspectos de ocultación-manifestación, podemos encontrar valores absolutos, tanto en música como lenguaje, que existen en la estructura cerebral, esto es, valores innatos, como demuestra la *Gestalt*. Por tanto, en la mente humana están impresas ciertas estructuras que, si no aparecen como tales, serán reconocidas por su ausencia, según la ley de continuidad de la *Gestalt*. En cuanto al otro factor ya citado, tensión-resolución, advertimos que sigue, como principio básico, los ciclos de la naturaleza. Esto en música tiene su origen en los armónicos de una escala, cuya relación es fractal, teniendo en

³⁰⁴ Jiménez, J.R.: *Poemas agrestes (1910-1911), Poemas impersonales (1911), Libros de amor (1911-1912), Apartamento (1911-1912)*. Ed. Francisco Silvela, Visor, Madrid, 2011, p.34.

cuenta el espectro interno de cada sonido; estos armónicos siguen una progresión aritmética de proporción decreciente; es decir, a medida que avanzamos en el orden de la serie, los intervalos que se forman entre ellos son cada vez más pequeños. De este modo, las relaciones en la música tonal no son una convención, sino que están basadas en la naturaleza del sonido, al igual que ocurre con el ritmo poético y la búsqueda de consonancias; lo que pretende el verso libre y la música no tonal, no es apartarse de su naturaleza, sino explorar nuevos órdenes en la misma.

10.1.3. *El poema musical de Mallarmé: el infinito, la nada y el azar.*

Citaremos el poema *Un coup de dés*, de Mallarmé, el cual constituye una frontera entre antes y después de la concepción poética y parte también del pentagrama cósmico. Hay implícita una homología entre el pentagrama (gramma de cinco líneas por convención) y el gramma (cuya sucesión crea la gramática), y es la representación espacial de dos realidades temporales: música y lenguaje. La tercera realidad espacio-temporal que las une es el silencio como fondo de donde surgen éstas. Mallarmé interpreta este poema desde el azar, el silencio y la nada.

En cuanto al concepto de Nada, Mallarmé, en *Igitur ou la folie d'Elbehnon* (*Génesis*: "Igitur sunt coeli et terra..."), cuya escena IV ya aparece titulada "Le coup de dés", dice al final de la V, la última y última frase: "Le Néant parti, reste le château de la pureté", y añade en anotación lateral, como en el teatro escrito: "*ou les dés — hasard absorbé*"³⁰⁵. Ahora bien, parece que esta absorción de la Nada, el momento en que el personaje bebe "la gota de nada (ahora con minúscula) que le falta a la mar" ("après avoir bu la goutte de

³⁰⁵ Mallarmé, S. : *Oeuvres complètes*. Gallimard, Paris, 1945, p. 443.

néant qui manque à la mer"), indica que aún está por delante, o debajo, el Infinito, verdadero tema de Mallarmé, en el que sitúa el contraste entre Acción / Nada, Escrito (palabra representada, pero inmersa en un dinamismo de acción como "chant sous le texte"³⁰⁶ / Música (sonido), Absoluto / Infinito, todo dado como Enigma y Misterio. De ahí que el mar antes aludido sea probablemente símbolo del Absoluto. El lanzamiento de dados al infinito cifra un instante a partir del cual algo se fija, el Infinito, por lo que cada elemento es huella suya. El azar queda por decirlo así atrapado. El golpe de dados, como si de un juego cósmico se tratara, ha decidido un comienzo, un inicio de acción. Y así la escritura musical y poética. Y claro, debe pensarse que, al estar "Le coup de dés" incluido en *Igitur*, creación de cielo y tierra en el Génesis, ese lanzamiento de suerte es simbólicamente el de Dios, de ahí la simbolización, en los dados, de las palabras y sonido, al azar, como en el poema. Y así todo acto creador.

El lenguaje sigue revelando aún, como en la Biblia, libro de libros —y éste es otro tema cumbre de Mallarmé, el Libro— en el proceso de escritura, símbolo de la acción ya continua abierta por el golpe inicial de azar.

Dice Mallarmé sobre el azar³⁰⁷:

*“Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole: niant, d’un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l’artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, et vous cause cette surprise de n’avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d’élocution, en même temps que la réminiscence de l’objet nommé baigne dans une neuve atmosphère”*³⁰⁸.

³⁰⁶ *Ibid.*, *Quant au libre*, p. 387.

³⁰⁷ Traducción: El verso que de distintos vocablos rehace una palabra total, nueva, extraña a su lengua y como hechizante, acaba este aislamiento de la palabra: negando, de un trazo soberano, el azar que reside en los términos a pesar del artificio de su retemple [nuevo brillo] alternado en el sentido y la sonoridad, y os causa esta sorpresa de no haber oído jamás tal fragmento ordinario de elocución, al mismo tiempo que la reminiscencia del objeto nombrado se baña en una nueva atmósfera.

³⁰⁸ Mallarmé, S. : *Igitur. Divagations. Un coup de dés*. Gallimard, Paris, 2003, p. 260.

Mallarmé observa aquí una diferencia entre el azar de la palabra aislada (carácter arbitrario del signo), su replicación (redundancia de la palabra al hablar: uso común del idioma), incluso el valor que adquiere en la interdependencia de sonido e idea (significado), la singularidad del verso, siempre nuevo, distinto: la frase versal, digamos, nunca antes oída. Y adquiere nuevo brillo, significado, el objeto referido (la referencia del signo).

Contempla el signo en su vertiente, decimos hoy, semiótica (signo: significante-significado-referente), y distingue su valor poético en la unidad rítmica, y métrica, del verso. En esta rítmica y disposición versal, vemos una clara analogía de la partitura, como decíamos al comienzo de este apartado. También observamos cómo la diferencia tipográfica imita la tonalidad, alta, media, baja, de la voz, como en música. Mallarmé considera a la página como unidad total, sinfónica, como sucede en música también.

Llega a decir, en *Quant au livre*: "La poésie, proche l'idée, est Musique, par excellence — ne consent pas d'infériorité"³⁰⁹. Mallarmé entrevé ya, antes que Lacan, un significante oculto en toda escritura, significante que "habita lo común": "Il doit y avoir quelque chose d'occulte au fond de tous, je crois décidément à quelque chose d'abscons, signifiant fermé et caché, qui habite le commun"³¹⁰. Y sigue diciendo que lo oculto se agita luego en el proceso de escritura atribuyendo esas tinieblas a lo que sea. Hay un enigma en el proceso. Y el poeta se nota en medio de este desencadenamiento y el resultado obtenido. Lo que Jorge Guillén denominaba, interpretando la exégesis que san Juan de la Cruz hace de su propia poesía, "estado prepoético", diferenciándolo de la poesía en sí, dada en la palabra viva³¹¹. Esta distinción la matiza Domínguez Rey, partiendo también de Juan Ramón Jiménez, con el concepto

³⁰⁹ Mallarmé, S.: *Oeuvres Complètes*. Gallimard, París, 1945, p. 381.

³¹⁰ *Ibíd.*, p. 383.

³¹¹ Guillén J.: *Lenguaje y poesía*. Alianza Editorial, Madrid, 1969, p. 85.

de “experiencia poemática” (la formación del subsuelo pasivo de la sensibilidad dentro del poema: sus motivaciones, sedimentaciones, su efervescencia dinámica, formadora), que es lo poético propiamente dicho, la operación formal, creadora, de la escritura, del poema³¹². Pues bien, Mallarmé intenta escribir el poema plasmando hasta su “estado prepoético”, de tal modo que sea to poesía, el Libro incluso como símbolo de Poema cósmico, independiente del autor una vez creado, con vida propia. Y de esa vida brotan en otras vidas las órbitas de interpretación, recreación y creación nueva, inédita. El poema pretende ser lo Absoluto.

Así hemos de entender también la ruptura de la tipografía. La página se convierte, aún más, en espacio musical, en forma insólita. La concepción de su propia forma supone una ruptura del concepto clásico de “forma”. Esta tipografía crea, a su vez, ritmo, como figuras rítmicas musicales que crean el dibujo, el gesto: el tema. El poema sigue un sistema compositivo propio, no experimental, sino experimentado y experimentable.

Hay movimiento en la composición; las múltiples direcciones de la palabra crean modulaciones y cambios armónicos que nos conducen a nuevas regiones sonoras, como en un intento de espacializar el sonido poético. Mediante los niveles cognitivos y la modulación de voces —la diferencia tipográfica imita la tonalidad, alta, media, baja, de la voz, como en música—, unos y otros representados por la diferencia de caracteres, se varía la emisión de la lectura, como si de figuras blancas, negras o corcheas habláramos. Esto implica proporción y duración, continuación de la teoría musical renacentista³¹³. Por otra parte, la ruptura del orden lineal facilita otro tipo de lectura, por lo que la forma y el sentido varían y mutan, por acción y reflejo del azar³¹⁴ que los articula.

³¹² Domínguez Rey, A.: *El signo poético, op. cit.*, p. 174.

³¹³ Ver epígrafe 17, donde Octavio Paz habla sobre el azar en poesía.

³¹⁴ Ver epígrafe 3.2.2.,

Este poema nos recuerda a *Makrokosmos*, del compositor George Crumb, en el que hay una ruptura, también, del orden y la disposición lineal tradicional. En el momento de sonar, tanto el poema como la obra musical ocupan un espacio lineal en el tiempo, pero en su formación interna interviene otro tipo de orden, el de la elección, o azar³¹⁵.

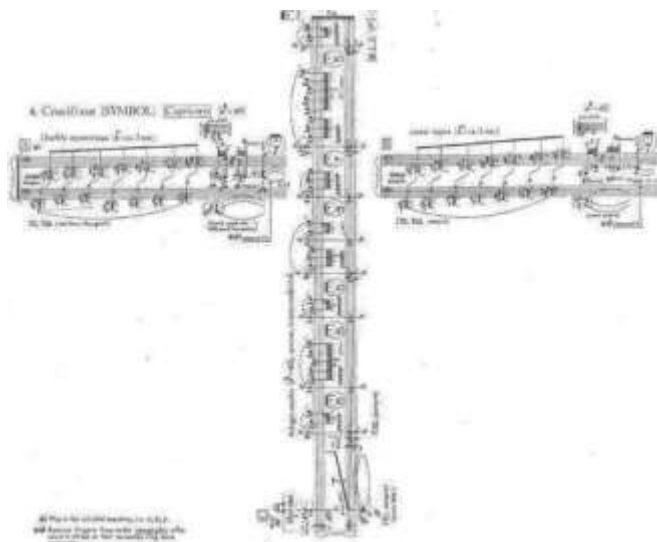


Figura 12. *Crucifixus*, George Crumb



Figura 13. *The realm of Morpheus*, George Crumb

³¹⁵ En este trabajo consideramos el azar como un tipo de orden elevado, siguiendo los estudios de D. Bohm. Ver epígrafe 5.2.

Por una parte, podemos decir que la disposición de estas obras crea imagen, simbolismo, o que la imagen crea un tipo de orden, único e inaudito, solo existente en ella. ¿Imagen musical/poética o música/poesía imaginista? Tal ambigüedad está latente. Por otra parte, el hecho de que la disposición de los formantes de la obra no esté predeterminada, hace que existan diferentes formas de interpretación, tanto en poesía como en música, y que se extiendan sus posibilidades de existencia, con lo que nos adentramos en la quinta dimensión, y en la teoría de los universos paralelos, esto es, las posibilidades que están contenidas, y esto coincide, también, con la dinámica del psiquismo (Freud, Lacan, Jung), con la teoría perceptivo-cognitiva (Gestalt), y con la hermenéutica, en búsqueda constante de sentido.

En todo este proceso simbólico subyace, como fuente del silencio infinito y extensión suya cósmica el símbolo, ya famoso, de la página en blanco, el soporte de escritura tanto poética como musical, pero también de la línea, del trazado, de toda operación interpretativa de la ciencia.

El blanco de la página es también símbolo, en Mallarmé, del silencio. En principio, el general de la página antes de escribir o delinear algo en ella. La página funciona como unidad del conjunto posible ahí inscrito, igual que el verso o la línea perfecta, dice en el "Préface" a "Un coup de dés": "une vision simultanée de la Page: celle-ci prise pour unité comme l'est autre part le Vers ou ligne parfaite"³¹⁶. Y organiza la composición del poema de tal modo que, entre los *blancos*, "un trozo, lírico o de pocos pies, ocupa, en el medio, alrededor del tercio de la hoja". Y luego dispersa esta medida. Los rasgos sonoros así dispersos son como "subdivisiones prismáticas de la Idea" en el instante de su aparición y mientras dura su concurso, como en una puesta en escena espiritual, sigue diciendo. Y esta distancia copiada, que mantiene mentalmente, "separa grupos de palabras o las palabras entre ellas, semeja acelerar unas veces o ralentizar el movimiento, escandiéndolo,

³¹⁶ Mallarmé, S. : *Oeuvres Complètes, op. cit.* , p. 455.

intimándolo incluso según una visión simultánea de la Página..."³¹⁷ Y sigue: "La ficción aflorará y se disipará, rápidamente, según la movilidad de lo escrito, alrededor de detenciones (arrêts: paradas) fragmentarias de una frase capital desde el título introducido y continuado. Todo sucede, resumido, en hipótesis; se evita el relato.

De este empleo desnudo del pensamiento con contracciones, prolongaciones, fugas, o hasta su dibujo, resulta, para quien quiere leer en voz alta, una partitura. La diferencia de caracteres de imprenta entre el motivo preponderante, uno secundario y adyacentes, dicta su importancia a la emisión oral y el pentágono, medio, en alto, abajo de la página, indicará que sube o baja la entonación".

Mallarmé entiende que, de este modo, verso libre y poema en prosa confluyen bajo la influencia de la Música de concierto, la sinfonía. Muchos de sus medios le parecen pertenecer a las Letras (Literatura). Y añade también que este tipo de escritura mantiene el valor del verso clásico, dando a entender que bien lo refuerza bien entresaca de él estos valores sinfónicos³¹⁸.

Pues bien, como la palabra, una vez puesta en escena, vence al azar y se alinea entre rupturas del blanco, diseminada, el blanco reviene (surge) gratuito, verdadero ahora, "para concluir que nada más allá (del otro lado) y autenticar el silencio"³¹⁹ Mallarmé busca el fondo emergente y callado de la constitución creadora del mundo, hasta en los intersticios de las palabras, como si entre ellas respirara ese "blanco" bajo lo "negro".

Por eso decíamos antes que la escritura de Mallarmé supone, a partir de él, un antes y después en la poesía. Ya no leemos solo atentos a la linealidad de la escritura, sino que ésta sirve para adentrarnos en el subtexto o canto del

³¹⁷ *Ibíd.*

³¹⁸ *Ibíd.*, p. 456.

³¹⁹ *Ibíd.*, p. 387.

canto. El símbolo se expande e irradia en todas sus dimensiones, prepoética, poemática y poesía viva.

Por tanto, la figura del lector-intérprete otorga aún más importancia a la tipografía. Llegados a este punto, podemos pensar que la realización musical de ambas obras (habladas o interpretadas), es aún reclamo de su existencia un punto más allá de donde la escritura inicial la formaliza. El texto (Libro) solicita lector, pero éste se da cuenta, al leer, que ya estaba reclamado allí, en las palabras y sus intersticios. El azar mismo queda envuelto en esta solicitud infinita y contingente, pero, al mismo tiempo, plena. La contingencia descubre la subyacencia de la Nada previa al acto de creación, en similitud con el Génesis, y la plenitud es solo perentoria: el ansia de infinito o silencio absoluto descubierta en el acto poético.

10.2. Dimensión matemática de la música y de la poética.

Dice Ortega y Gasset:

Las palabras son logaritmos de las cosas, imágenes, ideas y sentimientos, y por lo tanto, sólo pueden emplearse como signos de valores. La belleza sonora de las palabras es grande a veces...pero esta belleza sonora de las palabras no es poética; viene del recuerdo de la música, que nos hace ver en la combinación de una frase una melodía elemental. En resolución, es la musicalidad de las palabras una fuerza de placer estético muy importante en la creación poética, pero nunca es el centro de gravedad de la poesía. Para los poetas nuevos la palabra es lo Absoluto³²⁰.

³²⁰ Ortega y Gasset. J.: "Poesía nueva, poesía vieja (1906)". *Obras Completas*, Revista de Occidente, I, Madrid, 1946, pp.48-49.

Al igual que la poesía, la música comprende el conjunto de aplicaciones posibles de las reglas a los conjuntos que la constituyen. Pero, esas reglas se encuentran en constante creación y recreación. El lógico John Myhill utiliza el término “prospectivo” para nombrar los atributos del mundo no listables ni decidibles. Estos no pueden llegar a ser conocidos mediante la aplicación de una fórmula ni regla, sino que se caracterizan por una incesante novedad³²¹. Según Barrow, de acuerdo con esto la música sería una propiedad prospectiva.

La armonía tradicional está basada en la naturaleza física del sonido: en sus armónicos naturales y, por ende, si tratamos el lenguaje como un ser orgánico, sigue leyes naturales, tanto físicas como matemáticas. De ahí que, según Barrow o Bohm, todo descubrimiento científico provenga de una intuición que parte de la metáfora. Habría dominios cuyo denominador común es un término que deriva en diferentes campos sémicos, pero no como metáfora, sino en una transformación de su matriz hasta el punto de ser traspuesta al dominio de lo literal. Aquí radica la base del descubrimiento en general: en la capacidad que tienen estas potencias de vislumbrar un mismo concepto aplicado a estos campos donde el símbolo, la progresión y el orden siguen presentes. Toda articulación se inscribe en un campo matemático y, por tanto, entra dentro de la materia que se trate.

Explicaremos ahora dos conceptos fundamentales para entender la presencia de los parámetros de orden, ritmo, y proporción:

- Los armónicos de una escala se producen en relación fractal, es decir, cada uno de ellos crea otra escala de armónicos, y así sucesivamente. A su vez, la relación mutua presenta un modelo secuencial y serial fijo, ejerciendo simpatía de resonancia en su entorno con los correspondientes reflejos de la progresión aritmética que forma tal escala armónica.

³²¹ Barrow, J. D.: *El universo como obra de arte*, op. cit., p. 367.

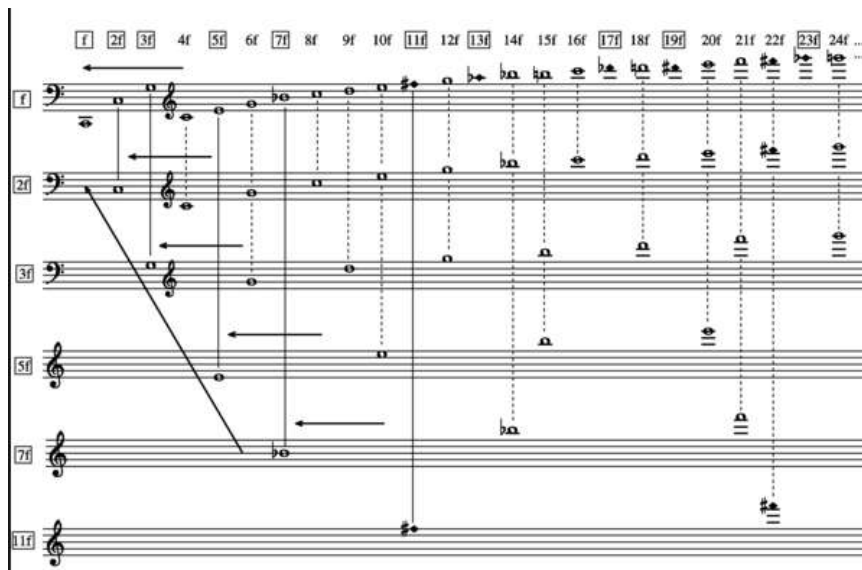


Figura 14. Serie natural de armónicos.

- Las leyes de la armonía no están basadas en una convención *a posteriori* por razones estéticas, sino que parten de su naturaleza, y las atracciones que se producen entre los armónicos.

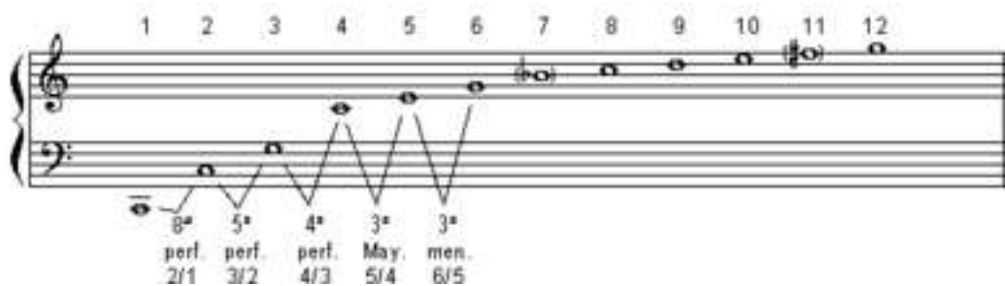


Figura 15. Escala natural de armónicos

La atracción polar dominante-tónica ejerce su función por la propia tendencia físico-acústica, y las tensiones se reajustan en su resolución matemática. Las tonalidades se ordenan en un círculo de quintas, y esta relación establece las funciones de subdominante-dominante-tónica.

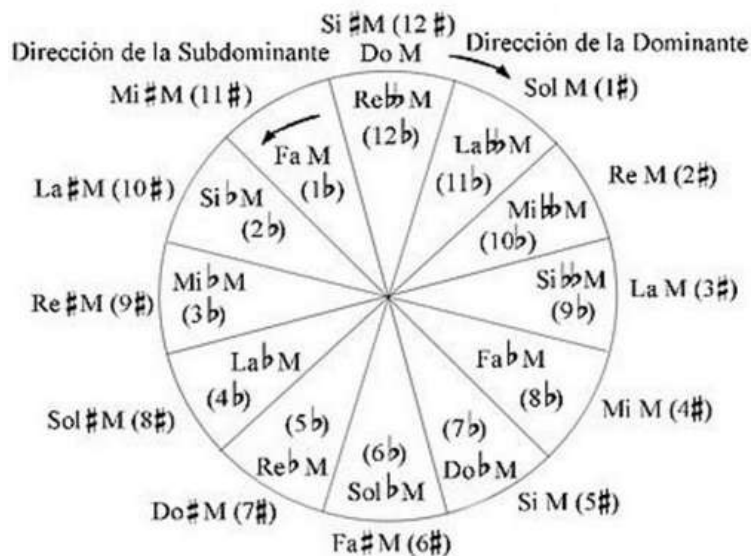


Fig. 16. Círculo de quintas

Queremos destacar este aspecto matemático-musical citando a Leibniz a través de Barrow: *la música es el ejercicio aritmético oculto de un alma inconsciente que está calculando*³²². Abordamos un terreno complejo, dado que existen dos planteamientos que enfrentan esta cuestión, tanto poética como musicalmente (y que nos aporta otro punto en común entre ambos campos): ¿Parten el poeta y el músico de una obra ya preexistente, o son ellos quienes la “calculan”? Según Valente, “el poeta se sitúa en una especie de *punto cero* de la lengua donde se convierte en otro lector de su obra sin ejercer un control sobre lo que escribe”³²³. Parece indicar que la lengua ya habla de por sí, pues nos convierte en lectores de algo antes inexistente: *punto cero*. Por otra parte, si el inconsciente es el que realiza el cálculo, según Leibniz, ¿existe una fórmula externa que crearía la obra? La respuesta no es fácil, pero, tanto si el creador encuentra o descubre (visión platónica) como si

³²² Barrow, J. D.: *El universo como obra de arte, op. cit.*, 2007, p.343.

³²³ Valente, J. Á.: *Material memoria (1979-1992)*. Alianza, Madrid 1995, p. 11.

calcula (Leibniz) a partir de unas premisas existentes, la obra musical o poética existiría ya dentro de las posibilidades del total aplicable a tal fórmula, según un formalismo matemático que contemplara todos los conjuntos de reglas posibles, esto es, el “total matemático”, que correspondería en lenguaje al lexicón de una lengua. Barrow señala al respecto: “La música es el conjunto de todas las aplicaciones posibles de las reglas a los bloques constituyentes”³²⁴.

El fenómeno de la expansión de los armónicos de un sonido es similar a la acción de un movimiento en el universo: se crea una resonancia y un efecto. Esta relación entre resonancia y efecto crearía la sintaxis, unidad localizable en una línea temporal. Este concepto será fundamental para entender el concepto de resonancia, que desarrollaremos en el siguiente apartado.

10.3. Fenómeno de resonancia

Dentro de los parámetros de la poética, el musical es el que más íntimamente está unido a la manifestación del poema, tanto leído como recitado. Para designar algunos fenómenos poéticos, acudimos a términos relacionados con el sonido, como la resonancia y el ritmo. Barrow explica ese fenómeno de la siguiente forma:

*Si impulsamos a un niño en un columpio, hay una respuesta particular de los impulsos que crea una respuesta del columpio especialmente grande. Esto es una resonancia; se da en cualquier situación en la que la frecuencia con la que se aplica una perturbación externa coincide con la frecuencia de oscilación natural del sistema*³²⁵.

³²⁴ Barrow, J. D.: *El universo como obra de arte*, op. cit., p. 361.

³²⁵ *Ibíd.*, p.247.

De aquí inferimos un factor importante: la resonancia siempre nace de un impulso, y ese impulso conlleva una pro-pulsión. Es común encuentro e importante entre música y poética. Ya Darwin defendía el origen de la música en la llamada de apareamiento. Esto ya suponía para él un precursor primitivo del lenguaje, que evolucionaría a una capacidad lingüística. Existiría una función mental ancestral en la que el lenguaje es la evolución del canto, que se articula, poco a poco, hasta aparecer los fonemas de una lengua. Hay otra teoría que sostiene que el canto es una forma de transmitir los sonidos a largas distancias. La estructura del sonido fundamentaría, así, un estructuralismo matemático y encontraríamos en el proceso compositivo el mismo fenómeno de creación poética que antes hemos visto: el descubrimiento de la música, no su invención ni creación. No obstante, tal afirmación solo podría ser aplicada a la obra de arte auténtica, no a las formas experimentales.

En el nivel cerebral, se intuye una proporción, una entidad ya existente; desconocemos el proceso mediante el cual tiene esto lugar pero, si pudiéramos conocer lo que ocurre en el proceso de creación musical y poética en el cerebro, descubriríamos un eslabón fundamental sobre el ser humano. Y esta dualidad acción-reacción se halla también en el binomio onda-corpúsculo, concepto perteneciente a la física clásica. Según esta diferencia reconocida a la que ya hemos aludido en otra parte, una partícula ocupa un lugar en el espacio y tiene masa mientras que una onda se extiende en el espacio caracterizándose por tener una velocidad definida y masa nula, pero actualmente, según el concepto de mecánica cuántica, no hay diferencias fundamentales entre partículas y ondas: las partículas pueden comportarse como ondas y viceversa, esto es, las partículas pueden presentar interacciones y, como ondas, exhiben el fenómeno de la interferencia. Este descubrimiento cambia el pensamiento; desde tal enfoque, la propia resonancia es a la vez fuerza, y se produce una transmisión de actantes, una transferencia de fuerzas a partir de las cuales, como vimos en fenomenología, un armónico o

elemento secundario pueda ser forma sobre fondo, según la aurora intencionante³²⁶ del poema.

El fenómeno de la resonancia supone una manifestación de esa fuerza. Toda manifestación crea un cambio; con-mueve cada componente del escenario en el que actúa. La propagación de la resonancia se lleva a cabo a través de una onda, que induce una perturbación de alguna propiedad de un medio. La magnitud física cuya perturbación se propaga en el medio se expresa como una función, tanto de la posición como del tiempo, y algo homólogo, fundamental, observamos en la posición resonante y lineal de espacio-tiempo lingüístico-fonológico(semántico) en su dimensión real: “lo dicho”. La resonancia nace siempre, pues, de un impulso. A su vez, la propia etimología de im-pulso³²⁷ advierte un aspecto musical: el pulso, como factor rítmico periódico.

Para finalizar este apartado, citamos a Bachelard, ya que nos interesa aquí subrayar el efecto de la vibración sobre el ser y el cuerpo (en cuanto continente físico del ser):

Es, pues, en la inversa de la causalidad, en la repercusión, en la resonancia, tan finamente estudiada por Minkowsky, donde creemos encontrar las verdaderas medidas del ser de una imagen poética. En esa resonancia, la imagen poética tendrá una sonoridad de ser. El poeta habla en el umbral del ser. Para determinar el ser de una imagen tendremos que experimentar, como en la fenomenología de Minkowsky, su resonancia³²⁸.

³²⁶ Domínguez Rey, A.: *Limos del verbo*, op. cit., p. 35.

³²⁷ Prestemos especial atención a la etimología de esta palabra; “impulso” proviene del latín *impulsus*, formada por el prefijo *in-* (hacia dentro) y el participio pasivo del verbo *pellere* (empujar, poner en movimiento).

³²⁸ Bachelard, G.: *La poética del espacio*, op. cit., p.8.

10.4. El sonido y la entonación

Como es sabido, todo signo lingüístico posee dos dimensiones: sonido y sentido o, en otros términos, significante y significado. Dentro del plano que trata los sonidos del lenguaje encontramos dos aspectos: el motor y el acústico. Esto le lleva a Jakobson a preguntarse sobre si el fin del acto fonatorio es el fenómeno acústico o el fenómeno motor mismo³²⁹, y su respuesta a la cuestión sitúa como finalidad de este proceso el acto fonatorio, puesto que es este el que presentamos de forma directa al oyente además de que los dos aspectos es este el que tiene valor “intersubjetivo y social”. El otro, el motor, simplemente representa la naturaleza filosófica del fenómeno acústico. Pero no solo nos interesa ahondar en el sonido como tal, sino en su preparación, en lo que ocurre antes de que enviemos una señal psicomotora: ese proceso viene, a su vez, de una re-acción al lenguaje escrito o pensado: aquí se encuentra el germen de la voz: de una llamada externa, “exótica”, como la nombra Domínguez Rey en un estudio sobre la filosofía, de base poética, de Emmanuel Levinas³³⁰.

Como ya indicó Saussure, es solamente en la cadena de la palabra oída donde se puede percibir si un sonido varía o permanece semejante a sí mismo. Pero no es únicamente este dato, el acústico, el que nos permite analizar el conjunto de unidades, sino que también contamos con el valor lingüístico de cada dato.

La novedad que introduce Saussure es la de la existencia inconsciente de un dato, desde el punto de vista del acto fonatorio, y de cómo a través de él delimitamos los sonidos de la cadena hablada. Esto, en poesía, se manifiesta

³²⁹ Bachelard, G.: *La poética del espacio*, op. cit., p.10.

³³⁰ Domínguez Rey, A.: *La llamada exótica. El pensamiento de Emmanuel Lévinas*. Eros, Gnosis, Poésis, Trotta-UNED, Madrid, 1997

de un modo aún más claro, puesto que encontramos un refuerzo, por parte del locutor, del acento y dirección de frase, teniendo en cuenta tanto el nivel particular como el general. El acto de la palabra forma parte de un movimiento perpetuo e ininterrumpido, y es por eso por lo que también entra dentro de este estudio la visión fenomenológica, desde el momento en que existe una ocultación o manifestación de un individuo que “habla” constantemente, consciente o inconscientemente. Por tanto, podemos decir que todos los sonidos son de transición, y surgen de una posición a otra, en lo que concierne a esta cadena hablada. Ahora bien, este carácter sucesivo de los sonidos forma parte de un fenómeno de percepción, siguiendo la ley de continuidad de la *Gestalt*, pues, desde un punto de vista estrictamente articulatorio, los sonidos no solo se suceden, sino que se entrelazan, “por lo que uno de ellos que suceda a otro puede articularse simultáneamente con este último o incluso en parte ante él”³³¹.

Abandonando ya el plano del significante, nos adentramos en el del sentido. El acto fonatorio se dirige del sonido al sentido.

Como indica Jakobson:

*“Un medio fónico delimitativo implica pues, en sí mismo, un valor semántico. Podemos no comprender las palabras de una frase pero sabemos que la cadencia anuncia su fin, sabemos que el número de los acentos iguala al número de los términos de la frase, sabemos que el acento más fuerte señala el término más importante, aquel cuya significación sirve de punto de partida de la frase”*³³².

Este enunciado será nuestro punto de partida para el análisis del habla poética que, transgrediendo algunas de estas normas, conserva lo fundamental, inmanente al habla: la emoción como respuesta del cuerpo a un

³³¹ Jakobson, R.: *Seis lecciones sobre el sonido y sentido*. Gredos, Madrid, 1988, p. 12.

³³² *Ibíd.*, p.15.

núcleo que articula el discurso, lo cual conlleva un refuerzo en la intensidad y duración, como comprobamos tanto en el análisis fonológico de la lectura de Luis Alberto de Cuenca, como en la curva cíclica anafórica del poema leído por León Felipe. Surge aquí otra cuestión: si la psique es capaz de distinguir, en su capacidad poética inconsciente, el núcleo motor fenomenológico del poema, ¿somos capaces de entender el sentido, el contenido emocional, el significado subjetivo? Aunque no es el objetivo de este trabajo responder tal cuestión, sí podemos afirmar que éste es un parámetro más que forma parte del fenómeno poético y que, a pesar de que se manifieste de forma física con la voz, implica también dimensiones inconscientes, como antes hemos dicho citando a Lacan. En tal caso, el “significado” del fonema y del signo lingüístico, que contienen en sí toda la información orgánica, estarían justificados. Por otra parte, esto se produce dentro de un tiempo físico, lo que en sí mismo también resulta ser un valor constitutivo (partiendo de que la ciencia de la lengua se basa en valores) y, por tanto, un valor lingüístico³³³. De tal modo, no nos basamos al respecto en la atribución que Saussure hace del signo lingüístico como “inmutabilidad sincrónica”.

En la representación fonográfica de un poema no podemos ver desde un punto de vista unitario las diferentes articulaciones de los fonemas, sino que percibimos únicamente una unidad que refleja lo que escuchamos. Y en este punto volvemos al texto precitado de Jakobson: “los sonidos no se suceden, sino que se entrelazan, por lo que uno de ellos que suceda a otro puede articularse simultáneamente con este último o incluso en parte ante él”³³⁴. Podríamos pensar que el factor causante de este hecho sea el fenómeno de la resonancia. Cada articulación produce una reacción en el elemento siguiente y, también, un tiempo de “vida” psíquico y acústico no solo en la articulación siguiente, sino en todas las demás, de modo semejante a la reverberación que se produce en la cúpula de una iglesia.

³³³ Jakobson, R.: *Seis lecciones sobre el sonido y sentido*, op. cit., p. 50.

³³⁴ *Ibíd.*, p. 12.

En la lectura de un poema la entonación procede de acuerdo con las necesidades expresivas, tanto de tipo psicológico como gramatical, esto es, con emergencia de una palabra concreta significativa, enlaces sintácticos, modulaciones, matices sentimentales, o acentos etimológicos de las palabras no coincidentes con la posición acentuada del verso, entre otras, etc. De este modo, “el tono se desprende de la intensidad y deja de colaborar al ritmo del verso, pasando a desempeñar un papel sintáctico y afectivo”³³⁵.

La entonación en poesía, pues, configura y refuerza el ritmo de intensidad. Tras un profundo análisis, Gili Gaya llega a la conclusión de que las posiciones de los acentos de cada verso suelen presentar en la lectura una mayor elevación tonal respecto a las restantes, mientras que en las posiciones de acentos variables el tono actúa de forma independiente a la intensidad. Cuando hay una cesura en el versículo, el primer hemistiquio suele tener mayor concordancia de intensidad y altura tonal que el segundo, ya que las sílabas finales del segundo dependen de factores psicológicos. Como podemos observar, la entonación se encuentra, en la mayoría de ocasiones, supeditada a la estructura, se dé dentro de la métrica tradicional o no. Aquí influyen factores visuales que actúan como un modo de ordenación estructural. Justifican este hecho las leyes de la Gestalt, que se cumplen tanto en música como en lenguaje.

Toda versificación está fundada en una sintaxis, pero una sintaxis poética que, en numerosas ocasiones, transgrede las normas de la gramática tradicional, como hemos podido comprobar y demostrar. De esta manera, se explican fenómenos como el encabalgamiento, que rompe los límites de la estructura versal sintáctica. En la obra *Estudios sobre el ritmo*, Gili Gaya, refiriéndose al encabalgamiento, destaca que es la entonación la responsable de marcar el enlace sintáctico entre el verso encabalgante y el encabalgado,

³³⁵ Gili Gaya, S.: *Estudios sobre el ritmo*. Biblioteca Española de Lingüística y Filología. Madrid, 1993, p. 12.

de forma que el lector elige romper o no la unidad métrica del verso mediante la entonación³³⁶; es decir, puede haber o no pausa entre los dos versos. No obstante, el enlace sintáctico de los encabalgamientos es más frecuente en los versos cortos que en los de arte mayor. Este es un aspecto que depende totalmente de la entonación, y que hace que nos planteemos cuestiones relativas a la distinción verso-prosa. ¿Son el ritmo y la métrica (tanto clásica como contemporánea) factores *sine qua non* la poesía pasaría a ser prosa o, por el contrario, es el propio lenguaje poético el que recubre la prosa de velo poético, convirtiéndose ésta en aquella? La línea de separación es frágil, pudiendo tener la musicalidad un protagonismo mayor que el que aparentemente se nos muestra. Según Gili Gaya, esta distinción depende de varios factores, entre ellos la cantidad silábica de la frase, como se ha podido comprobar a través de transcripciones quimográficas de fragmentos, con lo cual sumamos otro factor fundamental: la intención poética de quien lo lee. Por tanto, hablamos de una prosa estructurada por la voluntad del poeta, o verso que no corresponde a los ritmos habituales. Gili Gaya soluciona este problema recurriendo a la existencia de un ritmo cuantitativo, subordinado a los acentos intensivos.

Para Samuel Gili Gaya, la entonación no es, como tal, un elemento rítmico del verso, sino que se adhiere a él y lo subraya. Al respecto dice: “sólo cuando las necesidades expresivas lo exigen, el tono se desprende de la intensidad y deja de colaborar al ritmo del verso, pasando a desempeñar su papel sintáctico y afectivo”³³⁷.

Ahora bien, nos encontramos ante una multiplicidad de factores que pueden influir en este parámetro, como lo son –además de la intención poética que acabamos de nombrar– la naturaleza del sistema fonador de quien lo lee, su estado anímico y contexto. Esto forma parte de la fenomenología de la

³³⁶ Gili Gaya, S.: *Estudios sobre el ritmo*, op. cit., p. 15.

³³⁷ *Ibíd.*, p.52.

lectura, aunque aquí tratamos de destacar algunos aspectos que suelen mantenerse invariables.

10.5. El grito como reducción poética

Es posible obtener la representación gráfica de un grito a través de un fonograma. Si desplegamos el espectro de este grito, nos encontraremos de nuevo con una expansión, y a la inversa: si comprimimos un poema, el resultado será un grito que lo contenga en su totalidad, pero en un período de tiempo mucho menor. De este modo, se podría decir que el poema es un grito desplegado, es decir, una síncopa expresiva cuya latencia asiste al proceso verbal ahí originado. Por “grito” ha de entenderse más bien el gesto inicial creador, la apertura fónica del proceso locutivo, aquello arrancado de las entrañas del alma a los poetas de los tiempos³³⁸, que diría Unamuno. También, este “grito” corresponde a la reducción fenomenológica de cada poema; cada “grito” supone una entidad diferente que puede, o no, ser desplegada en el espacio-tiempo. León Felipe lo expresa así en el poema “El poeta y el filósofo”:

No sé cuál fue la palabra primera que dijo el primer filósofo del mundo.

*La que dijo el primer poeta fue: ¡Ay!*³³⁹

Encontramos en el grito el germen del poema y, antes de que se produzca, el gesto que lo concibe, forma parte de él. Así lo explica Antonio Domínguez Rey analizando el proceso expresivo de J. Á. Valente:

³³⁸ De Unamuno, M.: *Del sentimiento trágico de la vida*. Aguilar, Madrid, 1987, p.42.

³³⁹ Camino, L. F.: *Ganarás la luz*. Cátedra, Madrid, 1999, p.207.

Urgencia de la vida, de saberse algo más que soplo material del barro. La pregunta a la luz que desde el limo sube como un grito de libertad también emplazada: la “luz remota” del primer poema de toda la obra poética del autor, aquí, ahora, urgida³⁴⁰.

Y dice también al respecto Wolfgang Kayser:

Una exclamación en que se manifiesta dolor, júbilo, queja, por consiguiente, el fenómeno primitivo de lo (lingüísticamente) lírico: en la interjección ¡ay! está, por decirlo así, la raíz de todo lo lírico³⁴¹.

10.6. El sonido en el poema. Dimensión tonal

Tanto en música como en el habla, además de la dimensión espacio-temporal que conocemos y que, como hemos ya explicado, se sitúa en un eje lineal, existe una tercera dimensión: la altura tonal. Esta tercera dimensión dota al elemento de volumen y de otra característica: la verticalidad. Y al irrumpir ésta en el plano bipartito en el que nos movemos hasta el momento, emerge una figura que ocupa un lugar físico en el mundo. Al representar esta tercera dimensión la aparición de un movimiento vertical y horizontal, se produce una resonancia multidireccional que crea, automáticamente, una cuarta dimensión, una profundidad, la cual constituye la entrada a un nuevo horizonte de conocimiento. Esta capacidad infinita de proyección sitúa a la poesía y a la música por encima de las demás artes. En la siguiente figura se representa gráficamente el concepto de cuarta dimensión. Desde el momento en que

³⁴⁰ Domínguez Rey, A.: *Valente, J. Á. Limos del verbo*, op. cit., p. 168.

³⁴¹ Kayser, W.: *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Gredos, Madrid, 1981, p. 442.

existe un movimiento en el espacio tridimensional, que conlleva una consecuencia en el universo y una reacción, nos situamos en un parámetro de “comunicación”, puesto que el movimiento implica una intencionalidad y, por ende, una “llamada”.

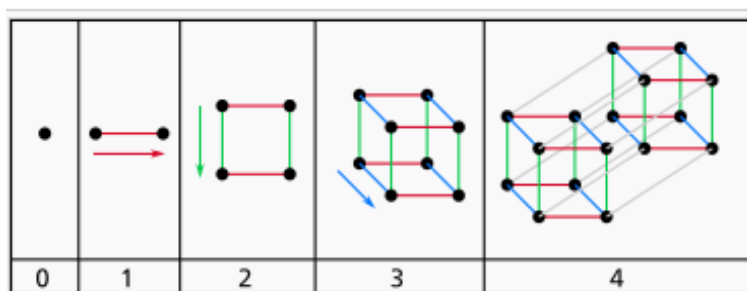


Figura 17. Representación gráfica de las cuatro primeras dimensiones.

Esta cuarta dimensión, al ser vibración, modifica su entorno, y tiene trascendencia sobre él, no solo por la relatividad que envuelve tal acontecimiento, sino también como espacio euclídeo que representa. El simple hecho de ubicar un objeto en el espacio en un momento determinado ya implica “relativismo”, y no un relativismo que trata el tiempo como una dimensión espacial más, puesto que este punto no siempre puede ser alcanzado siempre en el espacio, ya que desde nuestra posición actual los objetos materiales no pueden desplazarse hacia puntos distanciados en el tiempo. En música y en poesía, el alcance de tal movimiento nos sitúa en esta cuarta dimensión, puesto que la coordenada temporal aumenta continuamente y el ritmo de avance depende del estado del observador, lo que en análisis supondría una cuarta dimensión, digamos, pragmática. Esto produce una dilatación o compresión del tiempo en relación a la situación del observador, siendo el tono el factor que modula el alcance de tal vibración.

En cada lengua encontramos un ritmo y una entonación diferentes; en la lengua castellana el ritmo tiene su apoyo principal en lo intensivo, es decir, la sílaba acentuada es acústicamente más intensa que las que no acentuadas. Esta intensidad implica que la sílaba pueda ser más aguda (más fuerte) y más larga, pero la elevación de tono no es un factor indispensable para que percibamos tal sílaba como fuerte. En todas las lenguas existe una diferencia melódica de las sílabas en el momento de indicar el fin o cláusula de la frase. Esto ocurre en el nivel tonal, pero existen, como hemos dicho, otros muchos recursos para determinar una cláusula, como la utilización de la pausa, o la variación de la intensidad.

No encontramos en la poesía de verso libre una convención sobre el lugar de acento de entonación, por lo que este se sitúa de acuerdo a otras reglas, como la pregnancia de orden categorial; por ejemplo, si lo que prima es el verbo, se hará una especie de énfasis en este elemento, o se ralentiza, como vemos en el siguiente ejemplo:

*Si no te tengo, **muero** de frío.*

El diptongo tendría una duración más larga que el resto de sílabas, lo que supone una enfatización del verbo. Este sería el punto culminante musical que, en este caso, coincide con el gramatical.

Trataremos la búsqueda del punto culminante del poema a través de la lectura de “Sobre ti”, de Luis Alberto de Cuenca, leída por el propio autor, y de la cual observaremos su representación gráfica:

*Sobre ti, sobre mí, sobre el infierno
de nuestro amor y sobre el paraíso
de nuestro amor, sobre el milagro inútil
de haberte conocido y el abismo
de haber viajado al alba y al crepúsculo
con un monstruo tan dulce y tan dañino(...)*³⁴²

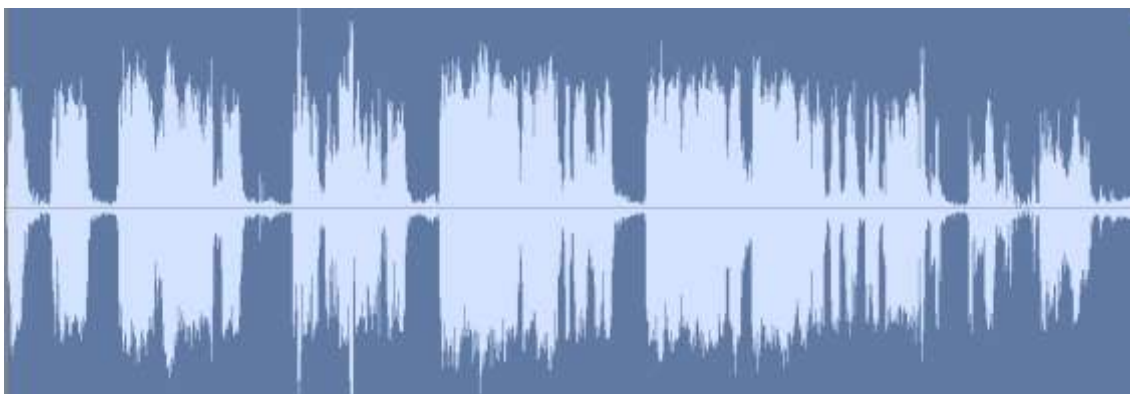


Figura 18. Representación fonográfica de fragmento de un poema de L. A. de Cuenca

Vemos que los puntos de mayor intensidad y altura de entonación del fragmento escogido coinciden con las palabras “infierno” y “paraíso”.

A continuación, analizamos dicho fragmento.

³⁴² De Cuenca, L. A.: *Su nombre era el de todas las mujeres*. Editorial Renacimiento, Madrid, 2006, p. 168.

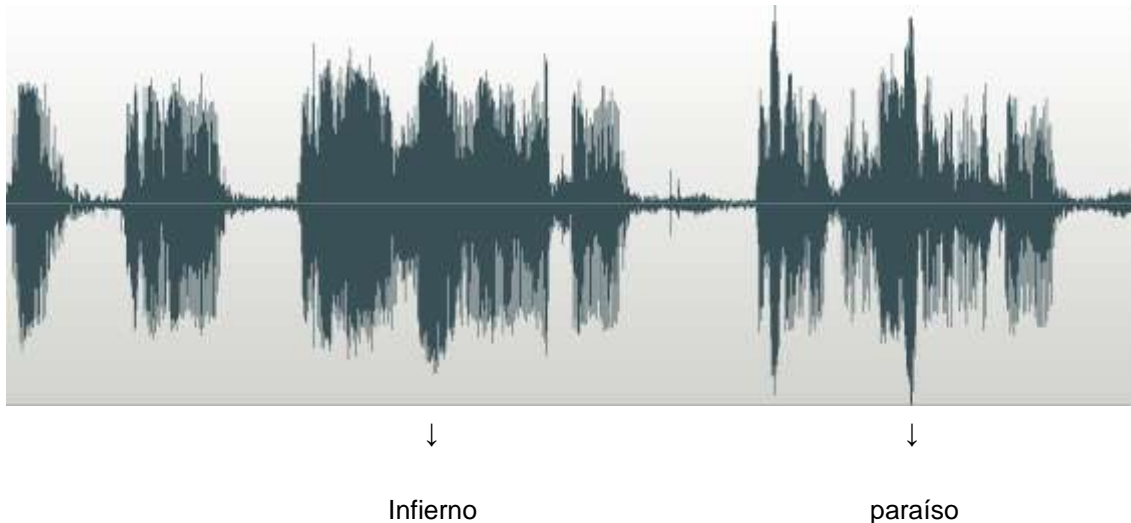


Figura 19. Ampliación del fragmento del poema de L. A. de Cuenca

Podemos observar que en la palabra “infierno” se da mayor intensidad de timbre y mayor duración, mientras que, en “paraíso”, el énfasis se consigue mediante la altura tonal de la entonación.

Precisamente, estos dos puntos articulan todo el poema: la dualidad entre infierno y paraíso, por lo que nuestra hipótesis encuentra su término: los diferentes parámetros de análisis poético tienen su punto de encuentro en la reducción fenomenológica.

De esto también extraemos otra importante conclusión: las causas que modifican el acento y los puntos de inflexión de la curva melódica son, tanto en verso como en prosa, de orden psicológico-gramatical, por lo que podemos afirmar que hay un valor representativo emocional en las palabras.

No acontece aquí que la voz sea la que realce los elementos, sino que, como dice Jakobson:

Está fuera de duda que diversos medios fónicos tales como el tono y sus modulaciones, el acento de intensidad y de aspecto, los matices

*de articulación de los sonidos y de sus grupos, que estos diferentes medios nos permiten variar de manera absoluta cuantitativa y cualitativamente el valor emotivo de la palabra*³⁴³.

Esto nos conduce a lo que Jakobson define como “el misterio de la idea incorporada a la materia fónica, el misterio de la palabra, del símbolo lingüístico, del Logos”³⁴⁴. Porque, desde la antigüedad, ¿no relacionamos los sonidos pertenecientes al espectro de los agudos con lo espiritual y elevado, y los graves con lo terrenal, en relación metafórica con todos los campos posibles que puedan encontrar?

De esto han tratado en profundidad los estudios relativos a la retórica barroca en la música, y este tema será el que desarrollemos a continuación.

10.7. Ritmo musical y ritmo lingüístico

El lenguaje humano es rítmico por naturaleza; los periodos de frases y fenómenos como la recursividad y replicación lo corroboran. Necesitamos ordenar el mundo, y nuestra mente lo hace, generalmente, a través de secuencias, al igual que ocurre con las series o progresiones aritméticas. Es significativo que en la época de Cicerón llamaran al ritmo “numerus”, lo que nos lleva a pensar que la relación entre ritmo y matemáticas es inseparable. No solo adoptamos términos matemáticos al mundo de la lingüística musical, sino que esto ocurre a la inversa, y lo podemos ver en términos como “logaritmo” o “algoritmo”.

³⁴³ Jakobson, R.: *Seis lecciones sobre el sonido y el sentido*, Web. 2 junio 2016, http://www.teebuenosaires.com.ar/biblioteca/biblio_01.pdf, p. 9.

³⁴⁴ *Ibíd.*

En la poesía que se ajusta a patrones rítmicos, observamos, a través de diferentes estudios, entre ellos los de Agustín García Calvo³⁴⁵, los movimientos melódicos y lugares de dirección de frase. No ocurre lo mismo en el verso libre, donde el poeta nos ofrece formas insólitas que crean desajustes en nuestros modelos, a la hora de percibirlos, puesto que, como hemos tratado anteriormente, siguen nuevas formas de orden. Gili Gaya explica al respecto: “Hasta tal punto el verso libre desborda la sintaxis, que con frecuencia los autores prescinden de la puntuación ortográfica, como indicándonos que en el versículo las unidades del sentido son otras. A veces puntúan, y no es raro que puntúen mal desde el punto de vista lógico, aunque muy bien para destacar valores alógicos, imaginativos o afectivos”³⁴⁶.

De hecho, el concepto de ritmo no se adapta en el verso libre a un modelo invariable. García Calvo establece las siguientes condiciones indispensables para que se dé la noción de ritmo.

Discontinuidad o rotura de la continuidad en la sucesión; es decir, si tomamos el ritmo como algo que se percibe, imposibilidad de la sucesión como continua o perpetuándose como “lo mismo siempre”.

Esto implica alternancia entre tramos o momentos diferentes en la sucesión, de modo que hay ya algún fundamento para decir “lo uno” o “lo otro”, para decir “sí” y “no”; en el caso más simple, alternancia al menos entre dos tipos de sucesos, el de interrupción y el de lo interrumpido, los hechos y los cortes entre los hechos.

Por consiguiente, retorno de algo reconocible³⁴⁷.

Si consideramos en esta tesis que el objeto poético es una entidad orgánica, podemos atribuir, pues, al ritmo que lo sustenta, tal naturaleza, por lo

³⁴⁵ García Calvo, A.: *Tratado de rítmica y prosodia y de métrica y versificación*. Editorial Lucina, Zamora, 2006.

³⁴⁶ Gili Gaya, S.: *Estudios sobre el ritmo*, op. cit., p. 94.

³⁴⁷ García Calvo, A.: *Tratado de rítmica y prosodia y de métrica y versificación*, op. cit., p.93.

que hablaremos de “ritmo orgánico”, esto es, no exacto numéricamente en cuanto a repetición de períodos o modelos. Este ritmo es reflejo de los fenómenos de la naturaleza, con su inexactitud numérica de cantidad, pero exactitud estructural. Así lo explica también García Calvo:

*Si partimos de que el ritmo es físico, natural y objetivo, en suma, parte constitutiva de la Realidad, y así lo reconocemos en las olas del mar, donde se dice que encontraron los griegos la palabra rythmós (...)*³⁴⁸

Por tanto, el autor no atribuye al ritmo una verdad objetiva, sino que lo reduce a una repetición periódica de elementos en el tiempo y que no suceden en un lapso exacto. Añade al respecto:

*Se nos impone que, si en la realidad objetiva y natural dieran por ventura sucesiones continuas, nosotros de todos modos las oiríamos como discontinuas y les proporcionaríamos un ritmo donde no lo había*³⁴⁹.

Pondremos como ejemplo de esto el poema “El sur” de José Ángel Valente, leído por él mismo.

*El sur como una larga,
lenta demolición.*

*El naufragio solar de las cornisas
bajo la putrefacta sombra del jazmín*³⁵⁰.

Como se observa en el fonograma, el poeta se adapta a un pulso rítmico, a un *tactus* aproximado; aunque los sintagmas y los versos sean de un número irregular de sílabas, estas se adaptan a ese pulso.

³⁴⁸ García Calvo, A.: *Tratado de rítmica y prosodia y de métrica y versificación*, op. cit., p.92.

³⁴⁹ *Ibíd.*

³⁵⁰ Valente, J.Á.: *Al dios del lugar*. Tusquets, Barcelona, 1989, p.73.



Figura 20. Representación fonográfica de fragmento de poema de Valente leído por el autor.

Tal fenómeno se nota en los picos de apoyo e intensidad que se crean en él. Esos puntos de apoyo equivaldrían en música a lo que se llama fraseo de compás. De este modo, demostramos que, aunque el poema no siga un pie métrico establecido ni una rima, continuamos buscando, consciente o inconscientemente, un modo de ordenar el mundo mediante los periodos rítmicos. Esto en música equivale a los denominados grupos de valoración especial, en los cuales puede caber un número variable e indefinido de elementos cuya duración se reparte en cada pulso, con la siguiente correspondencia:

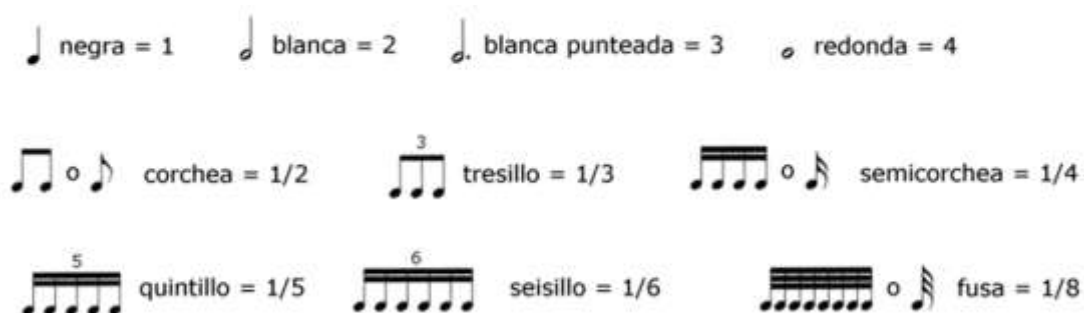


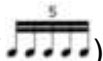









Figura 21. Equivalencia de figuras rítmicas musicales.

Tomaremos un fragmento de este poema para transcribirlo con figuras rítmicas. Agruparemos, a continuación, las sílabas del poema en tiempos rítmicos, teniendo en cuenta los apoyos que realiza Valente con su voz, esto es, los pulsos fuertes que crea. Los signos que hemos puesto en letra negrita son los que coinciden y se corresponden con los picos más altos del fonograma, y que hemos tomado como principio de compás. No siempre los puntos culminantes de intensidad coinciden con el acento, que se expresa con un tono más agudo. Aquí nos interesa destacar los puntos de mayor intensidad, que coinciden con los de mayor emotividad, con los puntos pregnantes sobre el fondo, que implican una saliencia con respecto a los demás elementos. Las sílabas anteriores al subrayado, serán consideradas musicalmente como *anacrusa* del tiempo acentuado siguiente, esto es, anteceden al tiempo tético pero forman parte del grupo rítmico del verso anterior. Realizaremos, asimismo, la transcripción grupal a partir de cada subrayado, que es el golpe fuerte musical, que equivale a un tiempo según la rítmica proporcional que utiliza Valente:

Como una () larga, ()

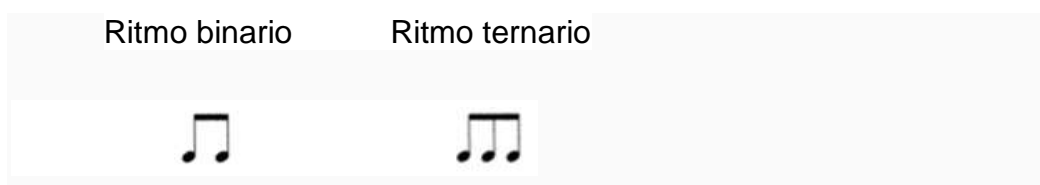
lenta demoli()ción, el nau ()

fragio solar de las cor()nisas( + )

bajo la putre()facta() sombra del jazmín().

Este proceso de transcripción rítmica del poema es el seguido por los compositores a la hora de musicalizar un poema. A esto se une el parámetro de la altura de entonación y el sentido. Como hemos dicho anteriormente, el

ser humano tiende, según la ley de continuidad de Gestalt, a agrupar los elementos que se orientan en la misma dirección, y a organizarlos de una manera determinada. En música la agrupación se hace en unidades de dos o tres figuras, esto es, binaria o ternaria. Toda unidad poética lingüística se puede inscribir en una u otra forma:



A continuación, presentaremos dos poemas de Hugo Mujica como ejemplos representativos de estos ritmos binarios y ternarios. No siempre se presentan de manera exacta, sino que pueden producirse rupturas, la mayoría de veces relacionadas con alguna cuestión semántica o gramatical. Representaremos el ritmo binario agrupando las sílabas de cuatro en cuatro, para mayor comodidad perceptiva, aunque esto sigue siendo una subdivisión binaria. La necesidad de crear un ritmo en el poema, nos conduce a completar los huecos del grupo rítmico que no llenan las sílabas con silencio o pausa, y tal espacio será representado con ´.

Por medio de la sinalefa, la última vocal de un verso se enlaza rítmicamente con las sílabas del siguiente, esto es, el ritmo de frase no siempre coincide con el ritmo de verso. En algunas ocasiones encontramos un principio acéfalo, donde falta el comienzo, lo cual funciona de modo homólogo a lo que en música es denominado como “anacrusa”. Hemos subrayado lo que constituye la primera parte del tresillo, la parte fuerte del grupo que crea el apoyo, en ambos poemas.

Ejemplo de subdivisión ternaria:

“Confesión”, de Hugo Mujica

*‘El poema, el que anhelo,
al que aspiro’,
es el que pueda lerse en voz alta ‘sin que nada se oiga³⁵¹’.*

*‘Es ese imposible el que co(♩♩♩ excepción) mienzo cada (♩♩♩,
excepción) vez’,
es desde esa quimera
que escribo y borro³⁵²’.*

Ejemplo de subdivisión cuaternaria (binaria).

“Todo”, de Hugo Mujica:

Anochece rojo brasas,


anochece
y pasa el viento.

pasa sobre el llano
que se abre noche,
que se despliega vientos.

(A partir de aquí, el ritmo se convierte en ternario)

³⁵¹ Aquí tendríamos dos opciones: o hacer una pausa, o enlazar con el siguiente verso para completar el grupo rítmico.

³⁵² Mujica, H.: “Confesión”, web, 21 mayo 2016, <http://www.hugomujica.com.ar/poemas-completos.html>

Todo cabe en las manos vacías
y ese vacío es el don
y ese don es también (excepción ) todo³⁵³.

Como hemos indicado, a partir del séptimo versículo el ritmo se convierte en ternario, lo que nos provoca la sensación de *accelerando*, ya que si antes el acento tenía lugar cada cuatro sílabas, ahora se produce cada tres, o sea, mucho más rápido. Otro aspecto destacable es que al final del poema se produce, de nuevo, una ruptura con este ritmo, volviendo a la subdivisión cuaternaria del principio y, algo aún más llamativo, en la última palabra del poema, “todo”, faltan dos sílabas que son las que sobran al principio, lo que nos habla de un ciclo que se completa, a lo que denominamos “el giro del poema sobre sí mismo”.

El parámetro del ritmo no solo abarca la periodicidad con la que aparecen o se ordenan los elementos, sino que también comprende la periodicidad de las emociones, lo que llamamos ritmo emocional. Para poder analizar este parámetro dentro de un poema, tomaremos como ejemplo una grabación de “Como tú”, de León Felipe, leído por el propio autor. Es importante recordar aquí lo ya dicho respecto a la relatividad del tiempo en el lenguaje, ya que aquí también esto va a tener su representación sonora. En la representación gráfica del mencionado poema de León Felipe cabe observar este ritmo emocional que se repite a través de la anáfora “como tú”, donde se crea una periodicidad, no solo de sonido, sino de relación directa hacia esa segunda persona, “tú”.

³⁵³ Mujica, H.: “Todo”, *web cit.*

Como tú

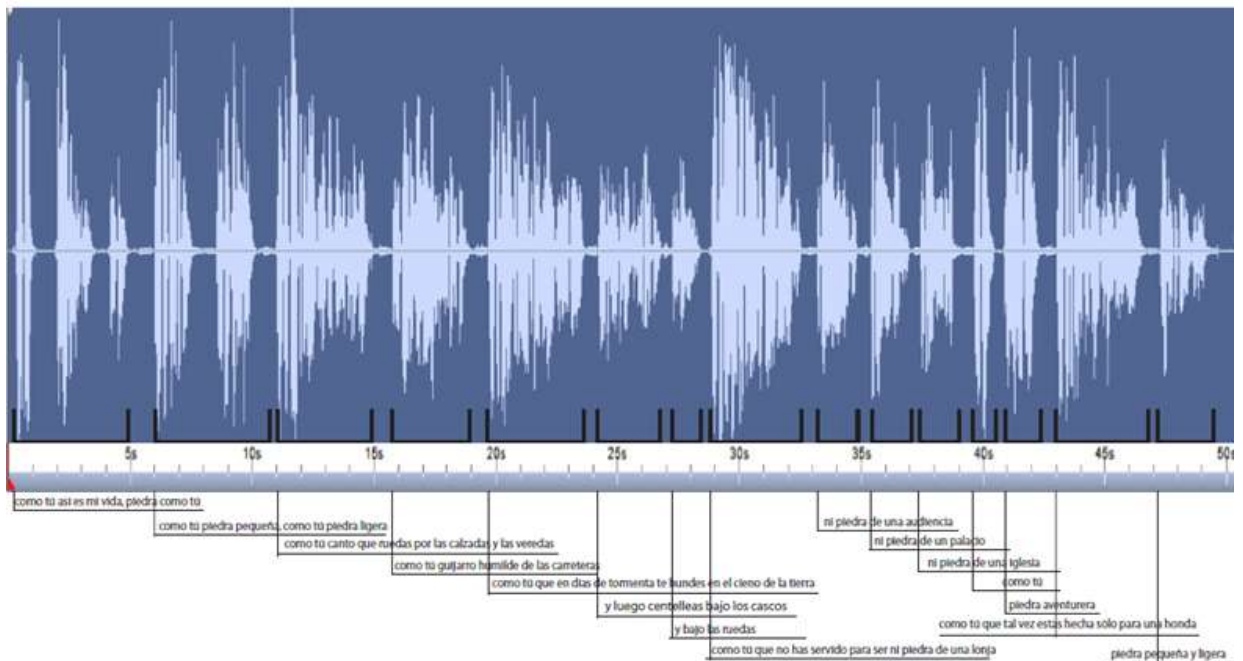


Figura 22. Representación fonográfica de “Como tú”, de León Felipe.

Gili Gaya alude también a otros tipos de ritmos: “Revivir ciertas representaciones, conceptos, o estados afectivos, puede producir efectos rítmicos tan densos como los que se obtienen con la rima, las intensidades regulares, o las agrupaciones silábicas”³⁵⁴.

Una vez más, encontramos la coincidencia de todos estos parámetros a través de diferentes enfoques, esto es, el ritmo emocional y psíquico coincide con el ritmo gramatical, con el musical, y con el tonal.

³⁵⁴ Gili Gaya, S.: *Estudios sobre el ritmo*, op. cit., p. 55.

Nos referimos aquí al ritmo desde diferentes parámetros. Hemos abordado la cuestión rítmica de la poesía desde diferentes prismas: gramatical, físico, etc. Aquí abordaremos el musical. No necesariamente tiene lugar en la poesía hablada, manifestada en forma de sonido a través de la voz, sino en la lectura, tal es la dimensión abstracta que posee. Musicalmente, consideramos varios tipos de ritmos que coexisten e interactúan, a saber: el armónico, contrapuntístico, figurativo, de alturas, y de pensamiento. La entonación añade un nuevo elemento rítmico a la poética, aparte de los demás elementos conocidos como intensidad y duración o cantidad. Por tanto, esta, la entonación, sin ser un elemento rítmico en sí mismo, se funde con el ritmo acentual. Una de las aportaciones más interesantes de Gili Gaya es el concepto del ritmo de pensamiento. No solo contempla los que ya hemos citado al principio de este apartado, sino que nos abre un nuevo elemento que nos conecta directamente con la fenomenología:

El ritmo poético puede estar basado en elementos fonéticos o bien en elementos psíquicos. Es decir, los elementos fonéticos serían repetición de acentos o agrupaciones de sonidos, y los psíquicos, repetición de representaciones, conceptos, o estados afectivos³⁵⁵.

Nos encontramos entonces con los siguientes aspectos rítmicos: tempo, entonación, cantidad (tanto silábica como del grupo fónico) y esquema rítmico (pies, o agrupaciones silábicas).

Según Aristóteles, la prosa poética, sin tener metro, tiene ritmo. La métrica clásica se basa en el acento; sin embargo, el versículo o verso libre experimenta los ritmos de frase, y busca un ritmo de mayor alcance silábico, lo que nos lleva de nuevo al concepto de ritmos elevados que tan complejos son de entender para la estructura psíquica humana.

³⁵⁵ Gili Gaya, S.: *Estudios sobre el ritmo*, op. cit., p. 15.

El verso libre, además de ser una búsqueda de un nuevo orden, es un anhelo de libertad individual. Es, al igual que la música contemporánea, una exploración matemática, una búsqueda de nuevas formas de pensamiento. Si el lenguaje y, por ende, el cerebro, evolucionan constantemente, necesitan de órdenes más complejos, como el fractal, por ejemplo, para conocer más sobre el mundo que nos rodea.

En el verso libre se sustituye la tradición por un ritmo que se adapte mejor a la imagen y el estado interior, sin los límites rígidos de una estructura preconcebida; en esa corporeidad no existe un ritmo básico, sino la representación de los ritmos de la naturaleza, mucho más elevados. Estamos acostumbrados a un orden basado en unidades divisibles en dos o tres partes; pero esas fórmulas rítmicas pueden combinarse con otras creando progresiones, lo que constituye un ritmo complejo de orden más elevado, formado de partículas conocidas; es decir, son nuevos pies rítmicos, aunque formados por la combinación de los simples anteriores clásicos.

Si analizamos toda la métrica hispánica, vemos que está compuesta solamente por cinco tipos de pies: dos binarios (yambo y troqueo) y tres ternarios (dáctilo, anfíbraco y anapesto). Al igual que en matemáticas partimos de la base de números invariables, pero que se combinan y operan entre ellos en complejas relaciones. Los pies rítmicos del verso libre son una combinación de binomios y trinomios simples. Esto ocurre en pequeña escala, pero necesitamos mirar desde un punto de vista que nos aporte mayor amplitud, pues esta es la única manera de percibir un orden mayor que, *a priori*, nos rebasa.

En música tenemos la ventaja de que si rompemos o desintegramos el material conocido, podemos operar con elementos y experimentar con ellos, pero, en el lenguaje, aunque juguemos con la raíz de las palabras, con su categoría primigenia o absoluta, no podemos desintegrar la palabra, como lo haría la música espectral, pues perdería sentido y significado. Supondría esto

la creación de otro lenguaje y la ruptura del actual. No es posible actualmente, puesto que aún no conocemos la tendencia del lenguaje, aunque deduzcamos que tienda hacia la contracción, partiendo de las demostraciones de la historia de la lengua, y tomando modelo de otras lenguas como el chino, o el apóstrofe. Sea como fuere, el lenguaje sigue su curso natural y no podemos forzarlo, excepto en la creación poética, con el afán de provocar su estiramiento y aplicarle sus propias leyes. Sí es posible, en cambio, expandir, diseminar los componentes de la palabra con función simbólica, como sucede con los anagramas analizados por Saussure. La potencia expresiva “estalla” esparciendo los sonidos, grafemas (poesía visual), acentos de un nombre, etc., por el texto.

10.8. El silencio y la respiración

10.8.1. Algunas consideraciones sobre el silencio en poesía

El concepto de silencio abarca muchos horizontes: todo lo que ocurre en poesía se puede reducir a canto y silencio, o más bien, silencio y ausencia del mismo. El silencio es escucha, es un factor estructural, y frontera del poema. Antes del poema y después, hay silencio. Es, a la vez, tiempo y espacio: ordena y delimita estas dos dimensiones. Es reacción, hermenéutica, respiración y resonancia. La escucha implica silencio; Valente toma una actitud de escucha ante el signo; para él, esta actitud es pasiva y fenómeno femenino, al ser receptiva y por estar basada en la contemplación, a partir de la cual, únicamente, se puede crear una poesía esencialista³⁵⁶.

³⁵⁶ López Fernández, L.: “El esencialismo poético en José Angel Valente”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, nº 16, Universidad Complutense de Madrid, 2000, p.1.

Por eso la poesía es una voz perlocutiva, ya que, incluso antes de manifestarse, en su silencio apriorístico, crea reacción. Esa reacción también es gestáltica, puesto que la forma espera a emerger sobre un fondo de silencio.

Dice Lacan al respecto: “Mostraremos que no hay palabra sin respuesta, incluso si no encuentra más que el silencio, con tal de que tenga un oyente, y que este es el meollo de su función en el análisis”³⁵⁷. Toda palabra crea una reacción, y el espacio entre ellas es el silencio, un silencio activo y dinámico, que busca colmarse de sentido. Así lo explica Lacan.

*Pero si el psicoanalista ignora que así sucede en la función de la palabra, no experimentará sino más fuerte su llamada, y si es el vacío el que primeramente se hace oír, es en sí mismo donde lo experimentará y será más allá de la palabra donde buscará una realidad que colme ese vacío*³⁵⁸.

Aunque esta perspectiva es psicoanalítica, vemos en ella un horizonte cercano al que expresara Valente. En el acto poético se busca colmar el signo de sentido, verter el ser mismo en él.

La creación de un poema comienza mucho antes de que emerja el texto. Tiene lugar en un silencio de gestación, puesto que partimos de que el poema en sí ya preexiste, y en ese silencio se prefigura ya un canto interno, oculto, que espera ser manifestado. Volvemos a recordar aquí a Heidegger, ya que ¿cómo se expresa lo oculto sino a través del silencio? ¿Y cómo notamos la ausencia del canto sino por la presencia del silencio? Este concepto nace de las fuentes orientales, a las que han acudido tanto Valente, como Paz, siendo los pensamientos budista y zen los que otorgan especial importancia al vacío, como continente de toda forma, fenómeno también perceptible en poesía mística. El vacío adquiere un lugar primordial en nuestro modo de abordar la *poíesis*, ya que en ella, el signo se vacía de sí mismo para contener un

³⁵⁷ Jacques L.: *Escritos*. Siglo XXI editores, Madrid, 1972, p. 69.

³⁵⁸ *Ibíd.*

significado que rebasa; en esa transustanciación se produce, de nuevo, vacío y silencio. En este silencio comienza la gestación de lo poético. “Tal sobrecarga de sentido del significante es lo que hace que se aloje en él lo indecible o lo no explícitamente dicho”³⁵⁹.

De ese mismo modo, el silencio ha de estar presente entre las frases, uniéndolas, como fondo donde se instaure lo *dicho*, así como en la línea de la voz y sus modulaciones de tono, volumen, *tempo* y ritmo, en la distancia entre las palabras, versos, estrofas y cualquier tipo de unidad que forme parte del discurso poético. El silencio tiene una emisión también física, psíquica y emocional, al igual que el habla. En palabras de Julio Antonio Corigliano, “viene impuesto como reducción fenomenológica sobre el espesor de la experiencia del mundo como herramienta imprescindible para la reducción eidética del poema”³⁶⁰.

El silencio indica el límite de todas las palabras y el lugar, paradójicamente, donde la palabra se proyecta fuera de sí misma hacia el silencio que la reclama³⁶¹.

Valente lo considera incluso como “materia” del poema:

*Mucha poesía ha sentido la tentación del silencio. Porque el poema tiende por naturaleza al silencio. O lo contiene como materia natural. Poética: arte de la composición del silencio. Un poema no existe si no se oye, antes que su palabra, su silencio*³⁶².

³⁵⁹ Jacques L.: *Escritos*, op. cit., p.1.

³⁶⁰ Corigliano, J.A.: “Poesía y silencio”. *La colmena*, nº 73. Enero-marzo 2012, p.69, web: http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena_73/Aguijon/Poesia_silencio.pdf

³⁶¹ *Ibíd.*, p. 73.

³⁶² Valente, J.Á.: *Obras completas. I, Poesía y prosa.*, op. cit., p.388.

10.8.2. El trinomio pausa-silencio-respiración

Hemos de tener en cuenta, pues, que, tanto en música como en lenguaje, el silencio tiene gran importancia. En la lectura poética el silencio y la respiración están, en muchas ocasiones, ligados. No hablamos únicamente de respiración física, sino emocional y psíquica. En momentos de gran acumulación de acontecimientos, es necesario el silencio. Es más, resulta imprescindible para crear un ritmo. La respiración humana en sí ya es un ritmo que interfiere con otro ritmo, por lo que se produce el encuentro entre tres ritmos diferentes, a saber: el interno del poema, el interno del lector (latido y respiración), y el creado por el contexto temporal en el que se lee. La respiración (*pneuma*), en tal caso, se adapta al ritmo y organiza la emoción e, incluso, tanto el *accelerando* y el *ritardando* pueden producirse, en algunas ocasiones, por necesidad de realizar una pausa de respiración sin cortar la frase.

Un elemento puede convertirse en punto culminante o zona de mayor intensidad solo por el hecho de ir precedido de un silencio notoriamente largo. En el poema “Como tú”³⁶³, de León Felipe, que analizamos en este apartado, encontramos antes del último verso un silencio significativo, antes de que se resuelva la anáfora, esto es, cada anáfora, cada estrofa, estructural y semánticamente van dirigidas al sujeto objeto de todo un campo atributivo por comparación: “piedra pequeña y ligera”. En este caso, se produce en el poema una acumulación por medio de dicha anáfora, hasta que se agota en un silencio que presenta un culmen: el culmen del sujeto, como hemos dicho, a quien se dirige el poeta.

³⁶³ Camino, L. F.: *Versos y oraciones de un caminante*. Alhambra, Madrid, 1979, p. 102.



como tú, que tal vez estés hecha sólo para una honda → *piedra pequeña y ligera...*

Figura 23. Ampliación de un fragmento de la figura 17

Es necesario, no obstante, analizar la correlación entre los puntos coordinantes, pues puede ser de orden categorial, gramatical o emocional: en este caso se da una coincidencia en todos estos niveles. Como vemos, si ya en el lenguaje el concepto de pausa es relevante, en poesía adquiere mayor dimensión, si cabe, puesto que en el espacio poético el factor tiempo cobra mayor importancia, como elemento dador de sentido, y estructurador de la forma, esto es, dado por la propia forma, cláusula rítmica y disposición de la versificación. No existen dos pausas iguales, pues cada una muestra un espacio de respiración, reacción, resonancia e impregnación.

Partiendo de que defendemos en este trabajo la existencia de una relación entre todos los parámetros a los que se refiere la poesía, vemos que también influye en el trinomio pausa-respiración-silencio la relatividad del tiempo en que nos movemos. Contemplamos aquí, además de los tres tipos de ritmo que hemos nombrado, otros cuatro tipos de tiempo que se dan de forma conjunta en el acontecer poético: tiempo psicológico (tiempo que necesitamos para entender y asimilar lo leído), tiempo físico (los biorritmos del sujeto, y su estado emocional), el *tempo* que el propio poema requiere (es decir, la velocidad que precisa de acuerdo a su espíritu y carácter) y el tiempo externo (el lugar que ocupa el poema en su unidad dentro del tiempo total donde lo situamos).

Pondremos un ejemplo donde se da esta relatividad: no es lo mismo la lectura de un haiku dentro de un recital de dos horas, que su lectura, aislada. Del mismo modo encontramos relatividad en la pausa: en un poema de veinte estrofas, una pausa de cuatro segundos no es considerada larga, mientras en un haiku sí lo es. Vemos como, la relatividad interfiere constantemente en la multiplicidad de factores que intervienen en el fenómeno de la lectura. En cuanto al ritmo psicológico, es necesario aclarar que un estilo de pausas frecuentes no significa que tenga diferente sentido rítmico que el creado por pausas distanciadas; ahí entraríamos en el campo de la percepción, que calcula duración, proporción y contexto.

11. ESTRUCTURA DEL POEMA

11.1. Estructuralismo

Partiendo de una doble concepción de la “actancia”, esto es, como escena exterior de sucesos y escena interior (función sintáctica), podemos establecer una secuencia lingüística de dimensión inferior, igual o superior a la de la oración, apareciendo en cualquier nivel del texto: fonológico, sintáctico, léxico, prosódico, semántico, etc. En el presente trabajo analizamos con especial atención las isotopías semánticas, con las posibles redundancias y unidades formales de contenido que este aspecto conlleva, y lo hacemos retomando la línea de la poética estructural, tal vez la más sistemática al respecto. Partimos de la definición de sema, semema y archisemema: sema es unidad de significación, el correlato del monema en el funcionalismo; el semema reúne los semas esenciales de varios lexemas y el archisemema es el correlato de la archilesía, o aquellos rasgos comunes a varios sememas. Los sememas de un mismo campo están articulados entre sí mediante relaciones lógicas, que son identificadas a través del análisis; llamaremos código a la estructuración de estos campos sémicos.

Teniendo en cuenta la programación genética que contiene cada palabra, llevaremos esta distinción de lo particular a lo general, esto es, desde el nivel de la palabra al del texto. En nuestro modo de concebir la gramática poética, nos interesa conocer las razones por las cuales los mecanismos lingüísticos se han “desviado”. En la poesía sujeta a una métrica y una rima, el aspecto paradigmático está, en cierto modo, condicionado. La definición posicional de unidades viene dada, en casos, por necesidades rítmicas. De ahí que muchos recursos y figuras sean necesidad del propio poema, lejos de tratarse de una premeditación del poeta. Dado que el trabajo pretende abarcar, especialmente, un corpus libre de pies y modelos clásicos, trataremos este tema de forma genérica, teniendo en cuenta la situación relativa de una serie de unidades equivalentes. Con esto no afirmamos, en ningún momento, que la poesía de

versificación libre no contenga su propia rima y estructuración métrica. La definición posicional nace de la elección de categorías situacionales y su situación en el poema partiendo, en general, del plano del contenido, plano en el que centraremos el interés a la hora de establecer isotopías.

François Rastier define una isotopía como “iteración de una unidad lingüística cualquiera”³⁶⁴. Si partimos de la definición de isotopía propuesta por Greimas en su *Semántica estructural*³⁶⁵, vemos que esta puede establecerse en una secuencia lingüística de dimensión inferior, igual o superior a la de la oración, apareciendo en cualquier nivel del texto: fonológico, sintáctico, léxico, prosódico, semántico, etc. Según Jean Paul Dumont, “toda obra poética replegada sobre sí misma juega en todos los planos al mismo tiempo”³⁶⁶ (fónico, gramatical, semántico, prosódico, etc.), aspecto que no debemos olvidar al tener que fragmentar el poema en varios planos, por necesidades de profundidad analítica.

La isotopía abarca niveles de texto, estilística, equivalencias de definiciones, relaciones metafóricas, análisis comparativo (pueden tratarse en un solo texto o en varios), y todos los parámetros y campos que incluye la hermenéutica. Asimismo, la apertura del concepto de isotopía admite posiciones verticales, horizontales, cíclicas, progresivas, isomorfas, etc. Aquí, como hemos dicho, solo trataremos las isotopías semánticas.

Los sememas de un mismo campo están articulados entre sí mediante relaciones lógicas que son identificadas a través del análisis; llamaremos código a la estructuración de estos campos sémicos. Para Kristeva, “este código posee una infinitud potencial”³⁶⁷. La redundancia de semas en una misma posición lógica en un código produce las isotopías. El juego y el

³⁶⁴ Greimas, A.J. y AA.VV.: *Ensayos de semiótica poética*, op. cit., p. 107.

³⁶⁵ Greimas, A. J.: *Semántica estructural*. Gredos, Madrid, 1966, cap. 4.

³⁶⁶ Greimas, A.J. y AA.VV.: *Ensayos de semiótica poética*, I, op. cit., p. 171.

³⁶⁷ Kristeva, J.: *Semiótica II*. Editorial Fundamentos, Madrid, 1978, p. 55.

movimiento de homologías fonémicas y gramaticales crea lo que llamamos matriz convencional del poema. En el análisis reductivo y simplificado de un texto, construimos un metatexto donde están contenidas todas estas relaciones e interacciones. Para esto, Rifaterre establece una jerarquización de los contenidos en relación metafórica llamándolos, respectivamente, “vehículo” y “soporte”. Para la confección del metatexto es necesario buscar la estructura profunda del texto, cuya oposición ante la superficial es la misma que del nivel de los sememas a los semas. En el análisis de isotopías semémicas, se establecen relaciones sintagmáticas no secuenciales. A partir de estas relaciones internas y subyacentes se crea el movimiento perpetuo del poema, que a la vez expone y niega lo que pretende significar. Obtenemos una intersección de dos planos en el espacio del poema (centramos la atención en esta intersección, eludiendo las demás, pertenecientes a otros niveles), similar a la distinción de Hjelmslev entre plano y contenido, y correspondiente a su vez, sin ser homóloga, a la distinción saussuriana de significante y significado.

Todo análisis estructural necesita de la confluencia del mayor número de focos posibles hacia los subniveles, por lo que es necesario la confección de conjuntos diagramáticos que agrupen no solo los tipos de palabras, sino el uso particular de posesivos (teniendo en cuenta las relaciones no consecutivas que ya hemos nombrado), los circunstanciales (que también incluyen los posesivos, preposiciones, etc.), la clase morfológica de los adjetivos (predicativos, epítetos...), etc. Según Zilberberg³⁶⁸, el examen léxico nos permite obtener las coordenadas que constituyen el armazón semiótico del poema, aunque los resultados de este análisis no sean, a nuestro entender, suficientes para encontrar el núcleo generador, ya que dependemos de un código de valencias dadas a cada elemento léxico (en cuanto a tropos). Sin embargo, es indudable la revelación de una dimensión temporal (un antes y un después lógicos) y

³⁶⁸ Greimas, A.J. y vv. aa.: *Ensayos de semiótica poética*, op. cit., p. 204.

espacial (oposición de un aquí *versus* allí) manifestadas por las isotopías cosmológicas y noológicas³⁶⁹.

11.2. Grado cero

Está claro que figuras retóricas modifican, reemplazan u obran sobre algo³⁷⁰. Todo concepto de separación de la norma implica la existencia de un grado cero. Por *grado cero* entendemos el punto de partida del desvío del paradigma vertical, esto es, de una gramática primaria a la que la retórica y gramática secundaria está supeditada³⁷¹.

Se puede igualmente concebir el grado cero como este límite hacia el cual tiende voluntariamente el lenguaje científico³⁷². El criterio de este lenguaje sería la univocidad. Las palabras son partes de un universo semántico, constituidas por grupos más o menos grandes de semas. Tales semas están más allá del lenguaje, pues continuamente los introducimos, eligiendo el morfema para constituirlos como clase para que ocupen una posición en la secuencia sintagmática.

El metasemema tiene la función de reemplazar un semema por otro, es decir, modifica al grupo de semas del grado cero. En efecto, el sema es una unidad infralingüística de naturaleza cualitativa, y la palabra un recorte semántico o grupo de semas³⁷³. Esta descomposición del objeto en sus partes en el nivel del referente tiene su correspondiente lingüístico en el nivel

³⁶⁹ Greimas, A.J. y vv. aa.: *Ensayos de semiótica poética*, *op. cit.*, p. 204.

³⁷⁰ Dubois, J., Edeline, F., Klinkenberg, J.-M., Minguet, PH., Pire, F. y Trinon, H.: *Rhétorique Générale*. Larousse, Paris, 1970, p. 35.

³⁷¹ Aguilar Jiménez, A.: "El grado cero retórico y la neorretórica. La lectura tropológica", *TONOS*, Revista Electrónica de Estudios Filológicos, nº 22, enero de 2012.

³⁷² Dubois, J., Edeline, F., Klinkenberg, J.-M., Minguet, PH., Pire, F. y Trinon, H.: *Rhétorique Générale*, *op. cit.*, p. 35.

³⁷³ *Ibid.*, p. 35.

conceptual, siendo el resultado de estas dos descomposiciones es completamente diferente³⁷⁴.

Englobamos tales operaciones bajo el término general de “alteración”. Este término incluye varias especies que dividiremos en dos grandes grupos: “operaciones sustanciales” y “operaciones relacionales”³⁷⁵. Las primeras alteran la sustancia de las unidades a las que conciernen, y las segundas se limitan a modificar las relaciones de posición que existen entre estas unidades. Las operaciones sustanciales pueden suprimir o añadir las unidades o, en algún caso realizar una operación mixta, es decir, realizar una supresión y un añadido. De estos tres tipos de operaciones nace toda transformación. Como cabe esperar, cuantas más unidades se suprimen o añaden, más aumenta o disminuye la cantidad de información semántica. Estos tipos de operaciones admiten variantes³⁷⁶, pudiendo ser la supresión parcial o completa, y el añadido, simple o repetitivo³⁷⁷. La operación mixta puede ser parcial o completa, pero también puede ser negativa cuando reemplaza una unidad por su negación³⁷⁸.

Hablaremos ahora de otros tipos de operaciones: las relacionales, que son las que alteran el orden lineal de las unidades sin modificar la naturaleza de las mismas. Se trata de una permutación que también puede ser considerada, en algunos casos, como inversión³⁷⁹ del orden de las unidades.

Es imposible que se produzca una permutación de semas en el interior de un lexema y, por la misma razón, en el interior de un fonema, debido a que sus subunidades siguen un orden lineal establecido. No obstante, en el plano

³⁷⁴ Dubois, J., Edeline, F., Klinkenberg, J.-M., Minguet, PH., Pire, F. y Trinon, H.: *Rhétorique Générale, op. cit.*, p. 35.

³⁷⁵ *Ibíd.*, p. 45

³⁷⁶ *Ibíd.*, p. 46.

³⁷⁷ Siempre que se limite a repetir las unidades de significación del grado cero.

³⁷⁸ *Ibíd.*, p. 46.

³⁷⁹ *Ibíd.*, p. 46

proposicional es posible realizar esta permutación, mientras que está excluido admitir la sustitución simultánea de las constantes sintácticas.

11.3. Expresión y contenido. Greimas y Jakobson

Como es conocido, en cada lengua se distinguen dos planos: expresión y contenido. En el plano de la expresión encontramos otros dos niveles: el del sonido y el de las palabras. Para delimitar los conceptos tratados en esta tesis, conviene recordar los dominios de las disciplinas tratadas: los sonidos de una lengua son estudiados por la fonética y la fonología; la agrupación de las palabras y la relación y dependencia que existe entre las mismas (morfosintaxis) pertenece a la gramática; y su significado y contenido, a la semántica.

El principal problema que nos encontramos en la semántica concierne a si ésta debe o no tratar los aspectos del referente y del sentido, o solo los del sentido. Petöfi cita en su artículo “De la gramática de la poesía a la textología semiótica de la poesía” a Lyons, quien lo explica de la siguiente manera:

El término de “referencia” ha sido ha sido introducido al principio para indicar la relación que se mantiene entre las palabras y las cosas, hechos, acciones y cualidades que “representan”.

Por sentido de una palabra entendemos el lugar que esta ocupa en un mismo sistema de relaciones que ella misma contrae con otras palabras del vocabulario. Debe observarse que, desde el momento en que hay que definir el sentido en virtud de las relaciones que presentan entre sí los datos del vocabulario, esta noción no contiene

*presuposiciones acerca de la existencia de objetos y propiedades fuera del vocabulario de la lengua en cuestión.*³⁸⁰

Para Domínguez Rey, “la conmutación presupone un lazo previo entre el contenido y la expresión, porque este eje se desplaza allá donde su signo adquiere relación expresiva hacia otro que guarda con él un modo de contenido”³⁸¹. Por tanto, según este autor, “el significante puede denotar precisamente un significado no previo, es decir, advenido al poema en función de las varias relaciones estructurales”³⁸².

Como hemos dicho anteriormente, la sucesión de unidades fonológicas que se mezclan entre ellas por medio del fenómeno de resonancia, crea una determinada textura, algo que interesó a Jakobson, especialmente en cuestiones de *poeticidad*³⁸³. Analiza aspectos de la organización textural con métodos, en algunos casos, no fonológicos, lo que nos interesa aquí especialmente, puesto que defendemos, en asuntos de lingüística poética, una interacción de las metodologías procedentes de campos diferentes de análisis. Según Petöfi, “para Jakobson la poeticidad no es propiedad intrínseca de un texto, sino una propiedad o función de criterios pragmáticos”³⁸⁴, y para el propio Petöfi, “un análisis completo de un texto poético debe reunir métodos lingüísticos y no lingüísticos, esto es, sintácticos, semánticos y pragmáticos en el sentido más amplio”³⁸⁵. Este enfoque es el que adoptamos nosotros, con una diferencia fundamental respecto a Petöfi: él habla de una textología semiótica, y nosotros nos inclinamos por la gramática de la poesía, por la

³⁸⁰ Petöfi, J. S.: *De la gramática de la poesía a la textología semiótica de la poesía*. Universidad de Valladolid, Castilla: Estudios de literatura, N.21, 1996, pags.131-146, p.132.

³⁸¹ Domínguez Rey, A.: *El Signo Poético*, Playor, Madrid, 1987, p. 217.

³⁸² *Ibíd.*

³⁸³ *Ibíd.*, p. 134.

³⁸⁴ *Ibíd.*, p. 141.

³⁸⁵ *Ibíd.*

novedad que presentan sus estructuras en la evolución del lenguaje, que es al punto donde queremos que nos conduzca este estudio.

Según hemos podido ver antes, en el plano semántico nos hemos encontrado con los valores simbólicos fono-semánticos—particularmente el tono—, tal vez lo más diferenciado, en parte, respecto de la música, pero, a la vez, muy próximo por los valores de sentido y con el "significado" musical, tan operativo en música como en poesía, pero también diferenciado, por la articulación y el carácter "discreto" del lenguaje.

Desde otro punto de vista, analíticamente nos encontraríamos con el plano relativo al texto, mundo y contexto, teniendo en cuenta no solo la imagen visual de este trinomio, sino la mental, como parte del proceso de realización del lenguaje. Estas cuestiones manan de la fuente fenomenológica y hermenéutica del lenguaje, y a través de esta metodología presentada, nos acercamos al paradigma esencial, al contexto genético, para poder "ser", por el hecho de estar inmersos en el mundo a través del lenguaje.

Por su parte, Greimas concibe el discurso poético, al igual que Jakobson, como una articulación entre los planos de la expresión y el contenido. De nuevo nos encontramos con un principio binario sobre el cual se construye nuestro mundo: la relación entre sujeto-objeto, significante-significado, el drama y su expresión en el gramma, lo receptivo o lo activo (*I Ching*), o lo *dicho* como continente de un *decir* preexistente. *Creador y creación*, inmanentes a toda existencia. La vida comienza en esta unión binaria, donde tiene lugar el nacimiento de la tríada en la que se mueve todo el lenguaje. Hay latente en Greimas una búsqueda eidética en el armazón semántico-semiótico de toda estructura, pasando por el encuentro de una estructura profunda partiendo de una gramática generativa. El poema es, por excelencia, "generado" y "generador". Julia Kristeva plantea en su obra *Investigaciones en torno a un semanálisis* la oposición entre genotexto y fenotexto, atribuyendo al primero una superficie fenomenológica, manifestada en estructuras lingüísticas. El

fenotexto es generado en un lugar del inconsciente, donde se articula el sujeto de la enunciación. Para ello partimos de una visión fractal, presente en la naturaleza, y cuya relación viene dada por la jerarquización de niveles, comenzando por el signo como palabra, o de un poema como signo. Un discurso se manifiesta como unidad, por lo que puede ser considerado como un signo complejo³⁸⁶. Al imponer al poema unas articulaciones propias tras la fragmentación, el texto poético se convierte en objeto poético.

Con Greimas nos movemos en niveles más amplios que el de la simple segmentación gramatical, esto es, la proyección de la construcción de este objeto que emerge como sentido. Partiendo de este signo, determina al significante como nivel prosódico del discurso y al significado como nivel sintáctico del mismo, supeditando las manifestaciones suprasegmentales expresivas al nivel prosódico, cuyas deformaciones voluntarias son determinadas por las matrices convencionales estudiadas por Geninasca, indicadores y reguladores de organización poética. En estas matrices se vierten los contenidos simétricos equivalentes, no necesariamente isomorfos. En tal objeto poético se crea una red de articulaciones a partir de la conexión de los niveles prosódico y sintáctico³⁸⁷ determinados por Greimas, correspondientes y pertenecientes a los planos de expresión y contenido. Las relaciones entre estos dos criterios aparecen en los textos analizados de dos maneras diferentes: cuando se trata de articulaciones y sintaxis discursiva transaccional, los criterios sintácticos dominan sobre los prosódicos, y cuando se trata de unidades sintácticas regionales, se sitúan bajo el dominio de las articulaciones prosódicas. Tal búsqueda del sentido nos conduce, irremediablemente, de nuevo, al parámetro fenomenológico, a la búsqueda de un sentido, de una verdad. Para Hans-George Gadamer, la constitución de sentido es una propiedad de la visión poética y literaria³⁸⁸, por lo que no otorga

³⁸⁶ Greimas, A.J. y vv. aa.: *Ensayos de semiótica poética*, op. cit., p. 16.

³⁸⁷ *Ibíd*, p.19.

³⁸⁸ Gadamer, H. G.: *Arte y verdad de la palabra*. Paidós, Barcelona, 1988.

un valor “real” a esta significación ni lo relaciona con el “orden natural” de la realidad convencional. La poesía es la revelación del espíritu del lenguaje; presupone la disolución de todo lo “positivo”, de los valores convencionales: la palabra poética instauro el sentido³⁸⁹.

Al constituir nuevos sentidos del mundo aparecen nuevas posibilidades del ser de las cosas, rebasando los límites de nuestro orden convencional. De la palabra poética surge un pliegue que nos muestra una verdad, una forma nueva. En esta forma nueva se encuentra el camino que seguimos hacia estos nuevos órdenes y sentidos que nos conducen a la verdad, por, para y mediante la poesía.

11.4. La esencia semántica y su campo de gravitación en el poema

Tras el largo proceso de reducción en los diferentes niveles, nos encontramos con la esencia semántica del poema, motor generador de forma, horizonte, foco, ritmo, etc. En realidad, contiene en su interior todos los parámetros, cabe decir, de la verdadera poesía: aquella que ya “existe” en la naturaleza y la que el poeta encuentra. La capacidad de creación poética es limitada, si partimos, como hemos podido ver en el *I Ching*, que la única posibilidad que le es dada al poeta es el encuentro con esa matriz esencial, el *apeiron* del mundo creado en el espacio creativo, ya preexistente, y la imposibilidad del hombre-*poietai* de crear nuevas relaciones matemáticas que no estén contenidas en la naturaleza, tal y como expresa Fenollosa. Estos campos de acción pueden estar invertidos o combinados en un eje paradigmático que contiene todas las posibilidades de metáforas, pero el movimiento resultante es, esencialmente, el mismo, cambiando solo el punto de existencia espacio-temporal, en su caso, si lo hubiera.

³⁸⁹ Gadamer, H. G.: *Arte y verdad de la palabra*, *op.cit.*, p. 42.

Naturalmente, en el foco esencial en el que nos movemos, la metáfora solo constituirá un éxodo de la forma en busca de contenido o una emigración del contenido hacia la forma, pero siguiendo la polarización trazada de esa matriz generadora³⁹⁰. Recordemos que la raíz convencional³⁹¹ es un conjunto de disposiciones a las que obedece el poema en cuanto a forma literaria organizada, por ejemplo, el metro, en la recurrencia de un determinado número de sílabas, el acento rítmico en sus lugares de equivalencia, o la repetición de fonemas regulares o emparejamientos fonéticos, es decir, formas fonéticamente equivalentes que ocupan posiciones equivalentes, formando la rima. Así, los diferentes niveles que lo componen, habitan el aliento de esta. Al igual que un agujero negro, la matriz genera un campo gravitatorio que abarca todas las acciones de cada formante. Lo que ocurre en su interior en cuanto a espacio y tiempo solo es percibido dentro de la extensión magnética del agujero; así, en el poema transcurren paralelamente otras dimensiones temporo-espaciales, independientes del exterior. Es la matriz que contiene todo el movimiento existencial, lo “imposible verosímil”³⁹²: tal es la necesidad de liberar al texto de las sujeciones sintácticas de la lengua natural, pero partiendo de ellas, en busca de una sintaxis poética integral. Tesnière vislumbró estos focos de convergencia y divergencia con constantes relaciones de expansión y retracción; este polo o centro de atracción ejerce la misma fuerza y articulación que el sistema tonal musical (centro tonal).

Volviendo al concepto de preexistencia del poema, ya citado por Paz, vemos que la “pregestación” tiene lugar en un horizonte de sucesos donde coinciden la intuición del proyecto y la exteriorización de la pulsión yacente en un espacio aún inhabitado e inexplorado, de naturaleza intemporal; allí nace la

³⁹⁰ Este concepto no debe ser confundido con el de matriz convencional estudiado por Levin y Geninasca, entre otros.

³⁹¹ Según la definición de D. Viñas Piquer en *Historia de la crítica literaria*. Editorial Ariel, Barcelona, 2007, p. 57.

³⁹² “Aquello que me diste el otro día”, *Cántico espiritual*, San Juan de la Cruz.

entidad poética. El proceso culmina en el lenguaje, pero la palabra naciente, aunque progresivamente comprimida, está llena de contenido y significado; ya es objeto transformador y transformado; nos encontramos ante una realidad respirante, orgánica, con vida propia.

11.5. Isotopías y “coupling”

Un concepto fundamental de la estructuración semántica es la “isotopía”. Una de las definiciones de Greimas de isotopía más completa es la siguiente:

*Conjunto redundante de las categorías semánticas que hace posible la lectura uniforme del relato, tal como resulta de las lecturas parciales de los enunciados después de la resolución de sus ambigüedades, siendo guiada esta resolución misma por la búsqueda de la lectura única*³⁹³.

Para que un mensaje o secuencia sean considerados como isótopos deben de tener al menos un clasema en común y el sintagma –el contexto mínimo necesario– debe de reunir, al menos, dos figuras sémicas. Junto a las isotopías de contenido tienen lugar, también, las de expresión, para poder establecer un estilística de las mismas y realizar un estudio de sus distintos niveles³⁹⁴.

La isotopía está basada en una recurrencia de clasemas (Greimas). El estructurador semántico general consiste en una configuración de rasgos elementales de significación, partiendo del sema, elemento constituyente fundamental de la estructura profunda de la oración. Todos los constituyentes

³⁹³ Dubois, J., Edeline, F., Klinkenberg y J. M., Minguet, Ph.: *Rhétorique de la Poésie. Lecture Lineaire. Lecture Tabulaire*. Éditions Complexe, Bruxelles, 1977, p. 4.

³⁹⁴ *Ibíd.*, p. 5.

fundamentales son de carácter sémico, incluso las categorías sintácticas. Según Gruber, la distinción entre sintaxis y semántica no es nada pertinente en estas profundidades, ya que todos estos rasgos elementales generan el lexema mediante matrices, mediante derivación de tipo jerárquico, o siguiendo el principio de vinculación policategorial. Los semas o clasemas que se repiten en un texto de manera significativa pueden estructurarlo de modo particular, y se les llamará “semas temáticos”, o simplemente “temas”. Estos elementos abstractos sustituyen una temática abstracta en la estructura profunda del texto. Aquí hallamos la dimensión estilística de la distinción entre la superficie y la estructura profunda; es decir, se puede establecer un tema por recurrencia sémica sin que se manifieste léxicamente en la superficie, es decir, materializándose en varios lexemas diferentes, que a la vez comportan otros semas. Entonces, en un poema se establecen categorías sémicas (repetidas, y por lo tanto temáticas) del tipo de *ausencia de, presencia de*.

El hallazgo de un determinado número de semas en un texto no es la condición mínima para la existencia de una isotopía, pero, aunque esta condición se cumpla, no es suficiente para establecer una coherencia en el texto. Según Van Dijk³⁹⁵, el texto poético, en cierto sentido, tiene una sintaxis sémica 0, que establece paradigmas estructurados binariamente, equivalentes, sin otra diferenciación funcional que la de la oposición. En cambio, el encadenamiento lineal del texto sintagmático sigue un esquema lógico donde un primer argumento o un primer predicado, o un modificado y un modificante (términos de Kristeva) se convierten en argumento para otros predicados. Gramaticalmente, el argumento puede estar formado también por constituyentes de un sintagma funcional (hasta en los mismos semas). Esta interdependencia entre las oraciones con los argumentos de las oraciones precedentes, en el texto moderno, se realiza sobre todo en el nivel sémico profundo. Hay una idea tradicional en la cual los sentidos de las palabras se entrecruzan, conceptualmente, en aspectos referenciales y de percepción. Pero

³⁹⁵ Greimas y vv. aa.: *Ensayos de semiótica poética, op. cit.*, p. 263.

a esto añade Van Dijk: “La semántica combinatoria seguirá teniendo dificultades mientras que nuestro conocimiento del mundo es supeditado a la compatibilidad de los lexemas”³⁹⁶. Cuando llegamos al plano semántico macroestructural, podemos establecer un hito isotópico. La organización de esas isotopías es muy compleja; a menudo están estructuradas jerárquicamente; es decir, una puede incluir a la otra. Estas relaciones de naturaleza sémica y pragmática deben establecerse según su situación dominante en árboles de derivación léxica. La isotopía central de un texto³⁹⁷ está constituida por el sema o clasema más bajo que abarque el mayor número de lexemas del texto.

Es necesario evitar confundir la descripción (derivación) formal y la interpretación (actuacional). En un texto poético no podemos contentarnos con aislar una taxonomía de semas o categorías relacionados entre sí y homologarlos: hay que descubrir una sintaxis en estas estructuras sémicas profundas. Gruber dice que los semas antes de integrarse en el componente sintáctico de la gramática poseen su propia estructuración funcional, su propia sintagmática implicada; se establecen unas oraciones sémicas y estas son el modelo sintáctico sémico de todo el poema. En tales oraciones sémicas profundas ya no encontraremos verbos, sino, ocasionalmente, semas, acción o dinamismo, que figuran en la esencia de los verbos³⁹⁸. Esto quiere decir que no bastan los rasgos elementales, sino que se precisan reglas lógicas probables predicativas.

En cuanto al apareamiento o “coupling”, Levin lo define como una “estructura en la que una serie de formas naturalmente equivalentes (...) ocupan posiciones también equivalentes”³⁹⁹. De este modo, las posiciones se inscriben en el campo sintagmático y los paradigmas son “clases de

³⁹⁶ Greimas y vv. aa.: *Ensayos de semiótica poética*, op. cit., p.266.

³⁹⁷ *Ibíd.*

³⁹⁸ *Ibíd.*, p. 267.

³⁹⁹ Levin, Samuel R.: *Estructuras lingüísticas en la poesía*. Cátedra, Madrid, 1974, p. 55.

equivalencias"⁴⁰⁰. A su vez, estas equivalencias son isotópicas, paralelismos de niveles, posiciones comparables, etc.; "y así podemos definir la posición como el lugar preciso de la cadena lingüística donde se hace posible la alternancia"⁴⁰¹. Y claro, puede darse una relación en el sintagma y al mismo tiempo una correlación de paradigma: "Estos signos ejercen una función de relación respecto a otros miembros del sintagma, y una función de correlación a otros miembros del paradigma"⁴⁰². Esta relación que se crea es, pues, fundamental para crear una unidad poemática. Continúa Levin al respecto: "El apareamiento poético deriva su efectividad de las relaciones que se establecen entre los miembros del contenido"⁴⁰³ (59). Es posible que tales signos emerjan precisamente por esta relación creada, y no por ellos mismos. Por eso enuncia Levin que "El efecto más importante que logra el apareamiento es unir *in praesentia* términos que de otro modo están unidos *in absentia*"⁴⁰⁴. Recordemos que los términos *in praesentia* son en Saussure los del sintagma y los *in absentia* los del paradigma. En música sucede el mismo fenómeno, con la diferencia de que el contenido es diferente, pues es difícil hacer equivalente el tema musical con un contenido lingüístico. Tal vez se trate de algo puramente nominativo o de frase nominal, esto es, atribuyendo valores de "sema" a los diferentes motivos de una frase musical –esto es, designándolos dentro de un campo que define, por ejemplo, su carácter– y creando así los paralelismos y las relaciones de *isotopía* y *coupling*. Desde este punto se produciría su despliegue en la obra completa. De hecho, las interpretaciones que se hacen de una composición parten de una fuente temática. Pero, ¿cuáles son los factores determinantes en música, lo semejante u homólogo del sema, semema, clasema? En cuanto a la gramática del texto, es más fácil, pues suele partir de la oración, período, párrafo, capítulo, epígrafe, o libro. Sostenemos

⁴⁰⁰ Levin, Samuel R.: *Estructuras lingüísticas en la poesía*, op. cit., p. 37.

⁴⁰¹ *Ibíd.*, pp. 39-40.

⁴⁰² *Ibíd.*, p. 50.

⁴⁰³ *Ibíd.*, p. 59.

⁴⁰⁴ *Ibíd.*, pp. 61-62.

aquí que hay texto desde la base fonética, pues ningún fonema formaría unidad si no pertenece a algún horizonte de sentido.

11.6. Aplicación del modelo actancial de Greimas

A continuación, continuaremos con el análisis del poema de Blas de Otero teniendo en cuenta el aspecto sémico. Como ya hemos dicho anteriormente, concebimos dos tipos de escena: exterior (contenido y semántica) e interior (gramática y potencialidad). En los dos primeros versos son presentados los elementos o personajes, que en el plano sintagmático serán actantes, digamos, externos.

Escenario externo: La escena se constituye a partir de la existencia de un hombre en el cantil en tiempo tormentoso, que implica oleaje, fuerte viento, etc. Partimos de una contradicción semántico-gramatical, ya que el hombre ejerce un papel de “actante sujeto”, pero es dominado por la escena exterior (tormenta). Por tanto, *a priori* existe una ambigüedad del sujeto agente-paciente.

Escenario interno: En los diferentes versos el hombre pasará de ser sujeto a ser destinatario:

“Un viento frío le azotó el alma.”

Por otra parte, la carga léxica del verbo “azotar” convierte al hombre y al viento en oponentes. Como vemos, se acaba de producir una tangencia entre actancia-semántica-gramática. Este punto es de tal tensión, que hace que la “escena” se convierta en arquetipo, en modelo radical del cual partir para posteriores expansiones.

Algo similar ocurre en “el mar desamarrando olas terribles”. Aquí la fuerza gramatical es absorbida por la fuerza dramática, ya que el hipotético destinatario, que es el mar (donde el Sujeto 2⁴⁰⁵ se sumerge), en un principio aparece con carácter de opositor, debido a la carga semántica. Por tanto, no solo encontramos un desplazamiento actancial, sino un desarrollo evolutivo de los elementos originales; una mutación, se podría decir, a través de una catarsis del propio drama interno-externo. El contenido ha vencido a la forma: el mar era visto como “terrible” desde la superficie, pero no desde su interior. Doble manifestación bidimensional a su vez, al igual que tenemos las otras dos dimensiones del Hombre-Yo (S1 y S2); no bilaterales, sino duales en un tiempo de desarrollo lineal.

Siguiendo con la descripción de la “escena externa”, encontramos en los dos primeros versos el *preludio* donde se presentan los temas motores del poema.

Mundo “inanimado”: Recuerdo. No recuerdo. El viento. El mar.

frente a: El viento, repetido en ambos versos, es un nexo entre dos mundos.

Mundo “animado”: Un hombre al borde del cantil. El viento

Como exponemos en el esquema, el viento, por el hecho de encontrarse en ambos versos, se convierte en punto de conexión entre los dos mundos;

⁴⁰⁵ El “hombre” será denominado Sujeto 1 (S1) y “Yo” Sujeto 2 (S2).

animado e ideal-natural. Pero, ¿hasta qué punto es esta situación la que le convierte en nexos, y no su propio sema, representante del éter envolvente?

A la hora de crear una categorización, encontramos la ambigüedad de “Recuerdo”. Al presentarse solo, y seguido de su negación, “No recuerdo”, *a priori* es percibido como sustantivo (del tipo existencia/no existencia), y no como conjugación verbal de primera persona singular. Por el hecho de no llevar el verbo sujeto, deja, en cierto modo, de ser verbo. Para este esquema recurrimos a los símbolos alquímicos que representan los cuatro elementos por dos razones fundamentales: por su claridad icónica, donde las direcciones de mutación se pueden representar por claridad, y porque el foco de atención en este análisis reside en la mutación de los elementos, y sus atributos.

Estos muestran las características de calor, frío, sequedad y humedad:

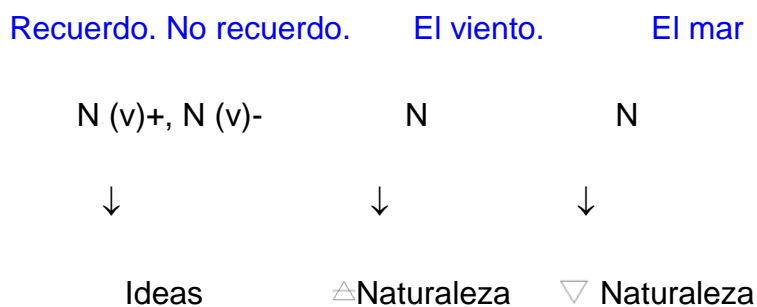
El Fuego, cálido y seco: \triangle

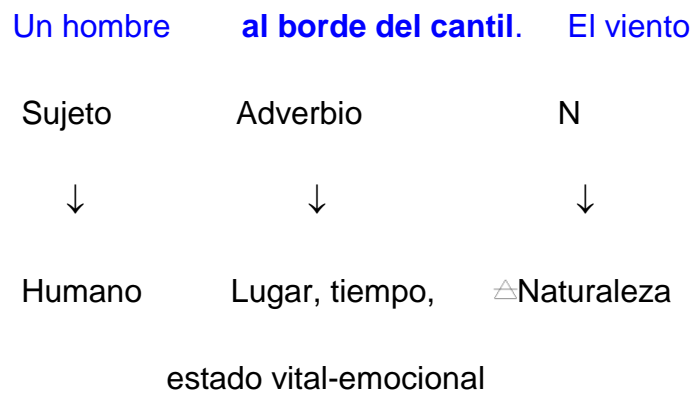
El Agua, fría y húmeda: ∇

El Aire, cálido y húmedo: \triangle

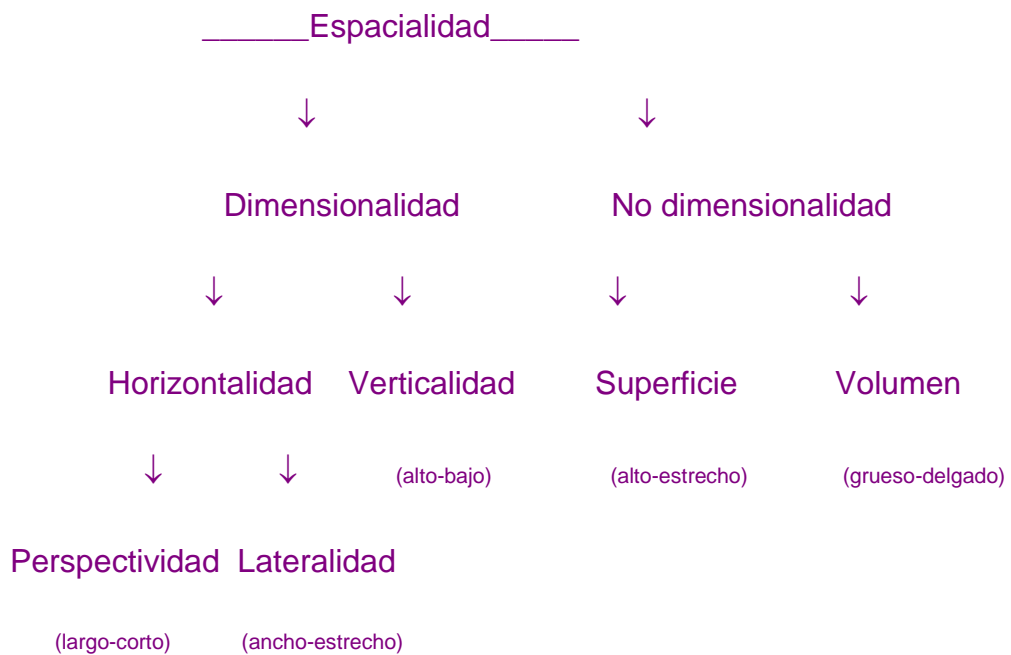
La Tierra, fría y seca: ∇

Por tanto, obtenemos la siguiente disposición:





Greimas articula el sistema sémico de la espacialidad de la siguiente forma:



En este poema, a partir del elemento “nado por dentro”, el sistema sémico ha cambiado, siendo el siguiente:

Altura-Abajo



Espacio (después) ↔ dentro=fuera ↔ Tiempo (allí)

Tiempo (aquí) ↔ Él = nosotros ↔ Espacio (antes)



Fondo- Arriba



Principio de mutación y metamorfosis

12. EL PLANO PROFUNDO Y SU EMERGENCIA

12.1. La estructura profunda: ¿el inconsciente de la oración?

Concebimos aquí el concepto “inconsciente” desde el punto de vista psicoanalítico, siguiendo a Lacan⁴⁰⁶, teniendo en cuenta la intención del poeta en el acto de creación-encuentro del poema, lo que Dilthey denomina “estados que se apartan de la vida consciente normal”⁴⁰⁷.

Los estructuralistas llaman “oración profunda” a la serie sintagmática formalmente derivada en la base de la gramática, de donde parte el “indicador sintagmático”. En la gramática generativa se distinguen grados de gramaticalidad, dependiendo de la cantidad y número de reglas que se hayan infringido. Al aplicar de forma holística estos principios, podemos encontrar transgresión de reglas semánticas, lógicas, fonológicas, etc., aunque la gramática generativa no derive en estos otros niveles. En nuestro modo de concebir la gramática poética, nos interesa conocer las razones por las cuales los mecanismos lingüísticos se han desviado aparentemente.

Nos referimos al “inconsciente” de la oración siguiendo el concepto de genotexto de Kristeva, más allá de la contención y estructuración del tejido del fenotexto en una unidad subyacente. Concibiendo el poema como un ente orgánico, vivo, respirante, nos ha parecido conveniente comparar el genotipo en el genotexto; relación propuesta por Edmond Cros, dada la existencia común de un código en uno y otro, manifestada, en el plano de la lengua, en la superficie fenomenológica del texto⁴⁰⁸. A partir del genotexto se genera el fenotexto, pero, en ese lugar de alumbramiento opera el inconsciente, el espacio donde se da la significación en su nivel más profundo. Por tanto,

⁴⁰⁶ Lacan, J.: *La parole et le langage en psychanalyse*, Seuil, París, 1965.

⁴⁰⁷ Dilthey, W.: *Poética*. Losada, Ciudad de Buenos Aires, 2007, p. 73.

⁴⁰⁸ Valles Calatrava, J. R.: *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*, op. cit., p. 82.

encontramos en el genotexto un campo de confluencias y dispersiones, de convergencias y divergencias en un mismo punto multidireccional: el reverso del mismo lenguaje⁴⁰⁹. Conceptos como “genotexto” de Kristeva, “estructura profunda” (en el modelo estándar) de Chomsky y “forma interior” (Innere Sprachform) de Humboldt, forman parte de un nivel abstracto del lenguaje: abstracto, probablemente, por el límite que nos impide comprenderlo con la misma claridad (al menos) que su manifestación en un nivel formal, en un estadio aún temprano de la investigación lingüística (teniendo en cuenta el período transcurrido desde el comienzo de la lengua en la especie humana), temprano como la búsqueda de la naturaleza del inconsciente.

En esta comparación nos centramos solo en algunas correspondencias entre estos contextos; no coinciden, pues Greimas y Kristeva parten del método semiótico, con diversos matices entre ellos. Por tanto, aunque el fondo es común, las connotaciones y la metodología difieren.

El genotexto tiene, también, una función estructurante no gramaticalizada de los procesos semánticos e ideológicos de base. Según la redefinición de Valles Calatrava, el genotexto sería “el conjunto de las latencias semánticas de un mismo enunciado”⁴¹⁰. El proceso de transformación que parte del genotexto hacia el fenotexto (y viceversa) es complejo, ya que requiere una catálisis de las fuerzas multidireccionales emitidas por los “genes”, y en poética, una voluntad consciente de la canalización de las mismas. En los planos intermedios de este proceso se crean oraciones simples que se contraen o expanden en una intersección de diferentes reglas que se ordenarán jerárquicamente en el resultado final, en un orden fenomenológico. Para pasar de una estructura profunda de una oración a la de superficie, necesitaremos recurrir a reglas de transformación, para convertir la serie de las oraciones simples (terminales generados por la base) en un texto superficial complejo.

⁴⁰⁹ Lacan, J.: *La parole et le langage en psychanalyse*, op. cit., p.

⁴¹⁰ Valles Calatrava, J. R.: *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*, op. cit., p. 82.

Gramática generativa:

Superficie: ES. Semas

Parte transformacional

Base: EP. Sememas

En *Ensayos de semiótica poética*, se explica la diferencia entre EP y ES mediante el siguiente ejemplo.

El fortísimo viento derribó los árboles.

El viento, que era fortísimo, derribo los árboles.

El viento era fuertísimo. Derribó los árboles.

Como podemos observar, la afirmación en todas estas oraciones es idéntica. La estructura profunda es la misma, siendo la superficial diferente, en cuanto a orden, énfasis, aparición de nexos, expresión, etc. La EP asume todo el significado de la oración, y la superficial es la forma en la que se presenta en el enunciado. Por eso se dice que la estructura profunda es abstracta, mientras que la estructura superficial es una realidad física. En el lenguaje ordinario o científico, aunque sabemos que siempre existe un plano de la expresión y una estilística, la diferencia en la expresión de estas oraciones no es especialmente relevante, mientras que en el lenguaje literario y, más acusadamente, en el poético, la forma en la que se desarrolla la estructura profunda es determinante. En estas trasposiciones, el significado lingüístico no ha cambiado; solo se ha producido un cambio en la actancia de los elementos, que se han reordenado mediante el fenómeno de la sintaxis, sin que haya variado la estructura profunda. Sin embargo, el sentido poético es diferente, ya que, al desplazarse el foco de acción, la intención de la expresión puede centrarse en los verbos, en la consecuencia, “derribar”, o en la fuerza del

viento, que se ha convertido en lugar referencial, en un *hic et nunc*, y el sentido del poema gira alrededor de otro foco.

Así como una oración profunda sometida a transformaciones se manifestará de distinta manera en la superficie, una oración de superficie también puede tener varias oraciones subyacentes y, por ende, varias interpretaciones. Podríamos hablar aquí de la existencia de un “tropo gramatical” que nos conecta, una vez más, con los límites del lenguaje; esto es, una elaboración rigurosa de la estructura profunda y de sus transformaciones “ascendentes” da lugar a un paradigma no siempre aparentemente poético; de ahí la necesidad del lenguaje hermético o alegórico, que nace, muchas veces, de la imposibilidad de cruzar las fronteras lingüísticas de su manifestación externa.

Ejemplo de tropo gramatical:

Órbita
de **qué** centro desnudo
de toda imagen⁴¹¹.

En este fragmento de Valente encontramos una sustitución del determinante lógico por el pronombre interrogativo en función adjetiva “qué”. Esto es lo que consideramos tropo gramatical: el nombramiento de un elemento ilógico que representa un nexo que une dos mundos aparentemente incasables: el afirmativo con el interrogativo sin trasposición: su fusión en un mismo enunciado. Tal es la función del tropo gramatical.

⁴¹¹ Valente, J.A.: “Palabras”, web, 21 mayo 2016,
<http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag23valente.htm>

El “sentido” de las series transformadas no permanece idéntico al pasar a la superficie, sino que presenta diferencias, al igual que ocurre en el *I Ching*, donde una mínima variación en un valor del trazo puede cambiar todo el sentido. En *Ensayos de semiótica poética* leemos:

*Para Chomsky, los cambios estilísticos no son transformaciones propiamente dichas, porque arrancan de un nivel menos profundo (probablemente del de la misma actuación lingüística). Una superficie muy compleja puede contener una estructura profunda muy sencilla*⁴¹².

Dada la oscuridad, subjetividad y hermetismo que son atribuidos a todo proceso inconsciente y, en el lenguaje, a todo fondo subyacente, hemos reunido en un mismo grupo a las abstracciones estructurantes, donde también figura el *I Ching*. Al contener la obra estos profundos estratos semánticos, podemos prescindir de una conformación externa de la lengua china, incluso de una psicología del lenguaje, para encontrar puntos comunes con la creación poética en todas las lenguas⁴¹³. Esto se encuentra por debajo de la forma interior, teniendo en cuenta que tal forma es una constante de un sistema mientras ese sistema existe, y el espacio poético crea su propio sistema subordinando al de la lengua. De hecho, en la traducción poética, la estructura del poema prima sobre la estructura de la lengua (sobrepasamos los conceptos de ordenación sintáctica SOV, VSO, SVO de las diferentes lenguas); tras esta afirmación llegaríamos a la conclusión de que en una traducción sigue habiendo poesía⁴¹⁴.

⁴¹² Greimas y vv. aa.: *Ensayos de semiótica poética*, op. cit., p.247.

⁴¹³ Recordemos aquí que, según la teoría inicial chomskiana, las lenguas solo se diferencian en la estructura superficial de sus oraciones.

⁴¹⁴ Aunque sobre esto existen diversas teorías al respecto, enfrentadas entre ellas, no nos introducimos en cuestiones de este tipo, aunque esto lo trata Pfeifer en *Poesía* de, libro que figura en nuestra bibliografía.

Volviendo a los niveles (taxías) de transformación intrínsecos a todo proceso de manifestación de EP en ES, que nos sitúa en una gramática transformacional, diremos que una de las finalidades de este método analítico hermenéutico es detectar una pregnancia entre ellos para llegar a una reducción eidética.

Estos niveles implican:

- Desplazamiento de constituyentes y otros fenómenos del lenguaje natural.
- Establecimiento de reglas gramaticales que permiten generar un número infinito de oraciones gramaticales.
- Trascendencia de lo descriptivo.
- Análisis de las formaciones que operan entre ambos.

A continuación, trataremos el desarrollo posterior de tales implicaciones.

12.2. Proceso de emergencia de la estructura profunda

La materialización de la estructura profunda del texto, también llamada por Greimas “investimento”, no constituye el culmen de la obra poética: como afirma A. Domínguez Rey, “el gramma está impreso en una superficie, pero también en la conciencia”⁴¹⁵.

Así, nos encontramos con un largo proceso: desde el génesis hasta la resonancia. En este largo camino, un solo organismo es el que cubre con un velo de sentido a toda la unidad: la matriz fenomenológica, que crea foco, horizonte y destino. No es de extrañar que, dada la infinitud de contención en un espacio finito, J.A. Valente hable de un límite del lenguaje, donde hasta el

⁴¹⁵ Domínguez Rey, A.: *Palabra respirada, Hermenéutica de Lectura, op. cit.*, p. 15.

propio lenguaje es despojado de su estilo, y la cobertura léxica se convierte en una herramienta desapegada de rima, estructura, e incluso forma. El ser humano posee una gran capacidad de adaptación lingüística. Como se ha demostrado a través de la aplicación de la psicología de la Gestalt a la gramática lingüística, los principios de percepción se cumplen en el espacio lingüístico (hablado, escrito o pensado). Estas leyes son de especial interés cuando tratamos de establecer una estructuración isotópica y una gramática poética, sin olvidar que la existencia en el poema es siempre justificada por la concepción de la propia obra de arte.

De este modo, la deixis y, en algunos casos, la elipsis y la atribución recursiva, son percibidas como tales (ausencia) por la “acción” del principio de continuidad; recursos como la repetición y la semejanza dotan de unidad a varios poemas (o, a veces, de fragmentos de un mismo poema), aparentemente aislados, por la acción de los principios de cierre y continuidad.

Por tanto, hablar de agramaticalidad en poesía supone entrar en un campo ambiguo: por una parte, la única manera de “buscar” una evolución del lenguaje es por medio de la relación hasta encontrar una manifestación que refleje las intuiciones del desarrollo psíquico que se va gestando en cada momento en lo humano. Lenguaje y pensamiento van a la par, por lo que debemos dejar que el crecimiento natural siga su curso, y criticarlo tras un análisis ⁴¹⁶ profundo que abarque los niveles psicoanalítico, emocional, funcional, etc.

Para Jakobson, el lenguaje poético se caracteriza porque las operaciones sintácticas no tienen necesariamente la gramaticalidad o la plenitud de una oración, y también se caracteriza porque sus operaciones semánticas van en todos los sentidos, acabando con las restricciones que suponen los límites de las unidades léxicas. Abre el texto hacia otros textos. El principio conductor de

⁴¹⁶ El método paranoico crítico del surrealismo ya desarrollaba intuiciones al respecto.

estas dos oraciones es la importancia del significante: las unidades se identifican con su parecido fónico, contigüidad en la cadena del significante, etc. Todo desconocimiento del objeto resulta extraño *a priori*: la experiencia previa del sujeto receptor interviene en la constitución de las formas percibidas y condiciona el nacimiento de otras. El seguimiento de las direcciones de un pensamiento poético vivo es la única muestra que tenemos para elaborar conclusiones sobre las posibilidades de un cambio de concepto temporal, no secuencial en cuanto a las dependencias e interdependencias macrosintácticas.

Volviendo a las leyes de la Gestalt, se podría decir que existe una relación entre el principio de continuidad, como generador del campo de atribuciones recursivo y fenomenológico, y el análisis husserliano. En ambos se cumple el siguiente esquema:

texto = O1, O2 , O3...

Se crea, por tanto, una superposición entre dos parámetros: el fenomenológico, es decir, aquellos atributos que son contenidos intrínsecamente en el campo semántico que sostiene la unidad, y el enunciado, o la emersión de los atributos definidos, elegidos como donadores (e indicadores) del sentido.

En poesía, esta fórmula puede seguir su propia lógica, incluso una sucesión jerárquica por niveles de naturaleza:

Texto: O2, O3, O1...

En el siguiente fragmento, encontramos la siguiente disposición de apariencias atributivas:

*Ahora, brisa en la brisa. Seda suave.
Ahora, puerta plegada, frágil llave.
Muro de luz. Leve, sellado, ileso⁴¹⁷.*

Blas de Otero

Entonces, en un plano microestructural las diferentes oraciones poseen estructuras profundas parcialmente análogas. La mayoría son *Sp, Sp, Sp...* y así sucesivamente.

La brisa es suave

La brisa es viento

La brisa es movimiento

La brisa es portadora

↓

La seda es suave

La seda es orgánica

La seda es cubierta de un capullo

↓

La fragilidad es abierta

La fragilidad es una puerta al llanto

↓

⁴¹⁷ De Otero, B.: *A la inmensa mayoría*. Losada, Buenos Aires, 1962, p.73.

La llave es metal elaborado

la llave abre la puerta



El muro es leve

El muro está sellado

El muro está ileso

Frágil llave, puerta plegada, cambiaría el ritmo de los acontecimientos: la intención no se centra en la dirección de la llave hacia la puerta, sino de la puerta hacia la duda de la llave. Con este modelo reescribimos las diferentes oraciones consecutivas del texto; las series abstractas que forman la estructura profunda. De ahí que Fenollosa admirara la ausencia de nexos innecesarios en chino, que figuran en muchas lenguas como posos arcaicos de una lengua sintética. También hay nexos estructurales entre las oraciones del texto, tanto en la estructura profunda como en la superficial, refiriéndonos a nexo como función, no como clase de palabra, ya que se puede tratar de un nexo indicador de modo, un núcleo verbal, etc.; nexos coordinantes o subordinantes que, a veces, están elididos bajo un fondo ausente pero dominante. La ausencia crea conciencia de presencia, por lo que puede convertirse en figura pregnante y fondo predicativo, como en el siguiente ejemplo.

Entre la noche y

el alba (está, se encuentra, se halla, se ve)

*la cita imposible de cada vida*⁴¹⁸.

⁴¹⁸ Mujica, H.: *Poesía Completa (1983-2004)*, Seix Barral, Buenos Aires, 2005, p.389.

Hugo Mujica

La ausencia de verbo crea una precipitación de cópulas (o pseudocópulas), de modo que la atención se centra en ese hueco, creando el fondo de la presencia; es decir, la figura pregnante (aunque ausente) reside en la situación de la existencia en un punto de intersección entre dos dominios: la noche y el alba. Si “desplegamos” esa ausencia, los verbos se multiplican, rebasando en cantidad al resto de enunciado.

Entre la noche y

el alba (está, se encuentra, se halla, se ve, hallamos, encontramos, vislumbramos...etc...)

la cita imposible de cada vida.

12.3. Algunas consideraciones sobre el minimalismo chomskiano

Hasta aquí hemos seguido solo el modelo estándar extendido (TEE) de Chomsky por considerarlo matriz generativa de lo que esta teoría desarrolló luego hasta el concepto de interfaz de las Formas Fónica (FF) y Lógica (FL) en el minimalismo. Los conceptos de Estructura Profunda (EP) y Superficial (ES) desaparecen, dicen Chomsky, aunque sigue habiendo cambios, transformaciones pronominales, categoriales, movimientos interpretativos, todos ellos ya pura “superficie” o explicación (*explanation*) sustitutiva. Las transformaciones se convierten ahora en operadores implícitos o desvelan el movimiento alfa (α) que subyace en toda proyección léxica, concepto ahora también en crisis analítica respecto del modelo estándar extendido. El minimalismo reduce el lenguaje a forma y solo forma computacional actuante, de tal modo que ya no existe “profundidad” léxica, ni sintáctica, menos aún

semántica, ni contenido esencial. La actuación o “performance” de cada momento decide la conveniencia relativa del significado y la competencia operativa (*competence*) de la comunicación práctica, su praxis. En tal sentido, toda palabra es *práctica*, acto de una acción interna compleja: el lenguaje.

El minimalismo reduce, por una parte, la función precedente de las transformaciones, pero convierte a cada categoría en función práctica de la transformación interna que es el lenguaje en cada instante de realización y en cuanto contiene un factor de enlace emergente entre dos elementos, al menos: fórmula L (π , λ). Por eso resaltamos el valor trópico de toda palabra. Y este valor se percibe claramente en el modelo estándar extendido. El estructuralismo recupera así el fundamento analítico que lo caracteriza. El interfaz FF-FL del minimalismo es una vuelta a la relación implícita y explícita de la relación sonido (significante)-significado, pero —y esto es importante— sin la noción de *sentido* y la función antepredicativa de todo elemento verbal, como expone Domínguez Rey en varios de sus estudios. Los factores chomskianos de convergencia en L (π , λ), sus “<<instrucciones>> para los sistemas de actuación en los interfaces articulatorio-perceptual (A-P) y conceptual-intencional (C-I)” en las respectivas FF (π) y FL (λ); el concepto de “interpretación plena” (IP); el de huella computacional (C_{LH}); las *derivaciones* de convergencia; las nociones de sustitución, disparidad, etc., cumplen la función homóloga de las transformaciones y restricciones del modelo estándar extendido (TEE) ⁴¹⁹. Y así podría explicarse también la división de Ensamble (Merge) en externo (EM) e interno (IM), como si toda palabra estuviera dotada de un factor energético o verbalizador léxico propulsivo (V^*) ⁴²⁰.

⁴¹⁹ Chomsky, N.: *El programa minimalista*, Alianza, Madrid, 1999, pp.154-158ss.

⁴²⁰ Chomsky, N.: “On Phases”, MIT, 26 September 2005:

http://www.fosssil.in/Chomsky_Phases.pdf, p. 6.

Así lo interpreta también Domínguez Rey al estudiar la función *gramma* del conocimiento como verbo explícito suyo⁴²¹.

Ahora bien, la exposición minimalista, asimismo reductiva, resulta más sugerente que la estándar de algún modo en ella solapada, pero el factor poético decrece en potencia emergente al no existir ningún rasgo de pregnancia interna en y entre las formas.

⁴²¹ Domínguez Rey, A.: "Language and Thought Convergence (Poetic Grammar)", *International Journal of Language and Linguistics*, 2015; 3(6-1): 109-111. Cf. Domínguez Rey, A., *El gramma poético. Germen precientífico del lenguaje*, Anthropos, Barcelona, 2014, pp. 107-108, 262-265.

13.FENOMENOLOGÍA

13.1. El concepto husserliano de “visión del mundo” en el poema

Existe una gran proximidad entre los campos de la fenomenología y de la poesía, puesto que ambos se mueven en el ámbito de la experiencia y de los sentidos que encontramos en todo horizonte de vivencias. Los dos instauran nuevas formas de expresión y comprensión del mundo que nos rodea.

La descripción fenomenológica convierte al objeto observado en infinito e inagotable, por lo que el conocimiento del mismo se enriquece siempre de manera constante. El método fenomenológico reúne todo lo simple y lo complejo: a partir de la observación del objeto, nos adentramos en lo originario, en una estancia en la que el lenguaje no deja emerger su verdad sino a través de la intuición. Según esta intuición aumenta, nos acercamos al valor de la realidad, esto es, se trascienden en este proceso ella y toda idea de objeto similar al estudiado, todos los recuerdos que de él tenemos, los pensamientos que lo han incluido y los sentimientos que conservan tales experiencias.

En definitiva, accedemos a un mundo difícilmente abarcable para nuestra comprensión, pero en el que se hallan las verdades trascendentales. En tal proceso, se da por hecho la existencia de la conciencia como presencia anterior a la percepción. Según Husserl, al referirse a la existencia de una conciencia pura, “la conciencia tiene de suyo un ser propio que es conciencia del mundo real, conciencia de la realidad natural. Por otro lado, la percepción misma es lo que es en el fluir constante de la conciencia y ella misma es un fluir constante”⁴²².

⁴²² Husserl, E.: *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Fondo de Cultura Económica, México, 1986, p. 92.

El mundo se encuentra “ahí delante” como un mundo de valores y de bienes⁴²³. Tal situación corresponde a la actitud natural, que debe de ser superada de forma radical.

El mundo como tal nos aparta de una comprensión unitaria, desviando nuestra visión de modo que no podamos percibir las relaciones e interdependencias naturales que se encuentran en el descubrimiento de la verdad esencial. La visión positivista nos presenta un modo incompleto de ver y entender las cosas, que solo pueden significar cuando forman parte de un conjunto, y no en la desconexión. De ahí que para Husserl el mundo, como actitud natural, deba ser puesto “entre paréntesis” para poder adentrarse en la vivencia pura. Este “poner entre paréntesis” constituye la *epojé* o reducción fenomenológica, punto de partida indispensable para pasar a un estado trascendente de las cosas, más allá de la mera percepción. Por la *epojé* llegamos a un estado de conciencia pura, de vivencia pura en el que las cosas no importan como cosas en sí, sino como vivencias; esto ya es fenomenología.

En esta *epojé* o vivencia fenomenológica pura, la cosa, el objeto y su esencia están unidos, pues la cosa como vivencia es lo que importa. Según avanzamos en el conocimiento de la cosa, atravesamos capas y grados, de modo que se amplía la comprensión y se vislumbra el sentido. Al estar las cosas llenas de asociaciones y relaciones que nunca se agotan, se enriquecen constantemente, adquiriendo sentidos siempre nuevos. Gracias a la reducción fenomenológica podemos avanzar hacia una “nueva región” del ser de las cosas, hacia lo esencial de ellas, hacia lo originario.

El proceso de reducción fenomenológica toma los objetos o los hechos en cuanto se manifiestan al sujeto y excluye todo juicio empírico o tesis sobre la cosa real. No es que las cosas, en cuanto son cosas, no sean importantes, puesto que el hecho de ser cosa es fundamental, sino que se necesita la experiencia de la cosa para poder pasar a la vivencia de ella y, por tanto, a su

⁴²³ *Ibíd.*, p. 66.

esencia. Así pues, en la fenomenología nos importa la *cosa* como vivencia esencial: el *eidos* que, a su vez, no puede ser reducido a la cosa física o concreta o al *noema*, aunque la vivencia requiera de un *noema*. A través de esta vivencia, el objeto adquiere carácter trascendental, cuyo significado es infinito, articulado en un conjunto universal. Se ha trascendido la condición de ente, y asistimos a su devenir en la infinitud. Desde el lenguaje es posible una constitución del sentido del mundo; no lo limitamos a su forma natural, destinado exclusivamente a fines comunicativos, desde una perspectiva únicamente lingüística, sino que aquí es concebido para fundamentar el mundo y su sentido, para crear una verdad más allá de las relaciones entre las palabras: el lenguaje contiene el mundo.

La formación poética del lenguaje presupone la disolución de todo lo “positivo”, de todo lo que es válido convencionalmente. Desde la contemplación trascendental que Husserl denomina *epojé*, las vivencias de las cosas adquieren una dimensión y potencialidad infinitas; mediante la intuición podemos llegar a las regiones invisibles, aunque reales, del ser. Tanto la fenomenología como la poesía son horizontes en los que suceden acontecimientos. Hay un devenir constante en el que nada está dado, sino todo está por darse, en la revelación hombre-mundo. Por tanto, no solo existe aquí una búsqueda de la esencialidad, sino que también hay una búsqueda de orden significativo, que devuelva la unidad a esta conciencia de hombre-mundo, irrumpiendo en su vida para dar sentido y dirección a su existencia.

El punto de partida de Husserl se encuentra en nuestro problema de percepción, lo que nos da una visión errónea del mundo:

En la percepción, por ejemplo, se halla obviamente ante nuestros ojos una cosa; está ella ahí, en medio de las otras cosas, de las vivas y las muertas, las animadas y las inanimadas; es decir: en mitad de un mundo que, en parte, como las cosas singulares, cae bajo la percepción, y, en parte, está también dado en nexos de recuerdos, y desde ahí se

*extiende hacia lo indeterminado y desconocido. A este mundo se refieren nuestros juicios*⁴²⁴.

Esta subjetividad y complejidad se multiplica, aún más, en la hermenéutica poética. Nos encontramos ante la poca fiabilidad de nuestro pensamiento atributivo, cuya manifestación lingüística más inmediata es la oración copulativa. Por tanto, aquí hallamos un caso donde los despliegues no siempre coinciden con la realidad, sino que son errores percibidos que nos dificultan vislumbrar el contenido de los pliegues.

Continúa Husserl en esta primera lección:

*Pero la percepción es meramente vivencia de mi sujeto, del sujeto que percibe. Igualmente son vivencias subjetivas el recuerdo y la expectativa y todos los actos intelectuales edificados sobre ellos gracias a los cuales llegamos a la tesis mediata de la existencia de seres reales y al establecimiento de las verdades de toda índole sobre el ser*⁴²⁵.

De esto podemos extraer la conclusión que constituye la pieza bisagra para entender el concepto de *explícito-desplegado e implícito-plegado* de Bohm, tratado en capítulos anteriores. La noción que tenemos de orden está sujeta a nuestra capacidad para percibir similitudes o diferencias, y este proceso es similar al proceso de la formación de categorías⁴²⁶, que conlleva dos acciones, según Bohm: *selección y colección*. Por tanto, si nuestro concepto de orden se basa en la capacidad de distinguir tales analogías, la metáfora constituiría una forma de ordenar el mundo y, en ese campo, las categorías serían seleccionadas según destaquen unas similitudes y otras se ignoren⁴²⁷. Pero: ¿es este método de selección verídico para percibir la

⁴²⁴ Husserl, E.: *La idea de la fenomenología*, op. cit., p. 7.

⁴²⁵ *Ibíd.*

⁴²⁶ Bohm, D.: *La totalidad y el orden implícito*, op. cit., p. 129.

⁴²⁷ Bohm, D.: *La totalidad y el orden implícito*, op. cit., p. 130.

realidad? El método de reducción fenomenológica de Husserl constituye una apertura que nos puede conducir a una respuesta.

13.2. Ruptura del concepto de orden

El orden es un aspecto inseparable del significado total; la verdad o falsedad, la relevancia o irrelevancia solo se pueden captar en un estado alto de orden, y esto es propiedad de los juicios. Hablamos de la verdad “en función de”⁴²⁸, es decir, la posibilidad de movimiento y cambio.

Por otra parte, no es verdad todo lo que “funciona”, ya que la verdad es un movimiento total que va más allá de un estado de actividad limitado. Además de esto, para que un hecho sea real, verdad, al menos tiene que permanecer durante un cierto periodo de tiempo. Ese *estado continuo*⁴²⁹ es el adecuado para la comunicación en forma de juicio. Es difícil explicar con claridad un concepto del mundo contrario al implicado en una estructura del lenguaje limitada, primaria. Bohm dice al respecto:

Es esencial, pues, prestar atención a la visión del mundo que presupone cada forma de lenguaje, y estar vigilante para ver cuándo esta visión deja de ser la adecuada para la observación y la experiencia actuales. Cuando estas se han ampliado más allá de ciertos límites”⁴³⁰.

El orden que rige la estructura de nuestro lenguaje ejerce sobre nosotros una presión que dificulta otra forma de pensamiento. Normalmente, seguimos órdenes secuenciales, que corresponden con algunos órdenes de movimiento complejo.

⁴²⁸ *Ibíd.*, p.72.

⁴²⁹ *Ibíd.*, p. 78.

⁴³⁰ *Ibíd.*, p. 79.

En definitiva, nuestro concepto de orden nos hace percibir el universo de una forma ajustada a él, y conforma nuestros pensamientos, nuestras preferencias estéticas y nuestras ideas sobre la naturaleza de las cosas⁴³¹. Aunque partimos de que la ciencia se encarga de descubrir cosas reales, en muchos casos es creación mental diseñada para dar sentido a una realidad oscura. Nuestra percepción del mundo nos sitúa en el papel de observadores ocultos: el mundo exterior está fuera. Sin embargo, el pensamiento oriental no crea una separación entre el perceptor y lo percibido. Así, uno se convierte en parte de la escena, igual que el propio artista se siente uno con lo que está representando. Esto tiene su reflejo inmediato en el lenguaje, de modo que, como vimos a través de Fenollosa, la escena oracional se considera como algo externo; con una estructura ordenada preexistente, y no como algo totalmente activo que nos impregna e incluye en el mundo.

Kant concibe al hombre como observador del mundo al que se le niega el acceso a la verdadera realidad, por lo que se crea una realidad paralela con un orden determinado. Nuestro cerebro está programado según la geometría euclídea, según Kant, y Einstein propone que la geometría subyacente del Universo es no-euclídea. Este descubrimiento supone un fuerte sobresalto para nuestro concepto de verdad absoluta⁴³².

El orden gramatical nos limita de tal modo que podemos encontrar enunciados sin significado, pero gramatical y formalmente correctos. Las categorías de pensamiento delimitan la forma independientemente de su significado: este es el inconveniente de nuestro sistema de orden: la supeditación del contenido a la forma, que nos impide ver más allá del lenguaje. Según Chomsky, no existe para esto un papel activo de la mente, sino que esta es un receptor de información pasivo, es decir, no recibimos impresiones de cómo son las cosas, sino que fijamos parámetros a partir de un

⁴³¹ Barrow, John D.: *El universo como obra de arte*, *op. cit.*, p. 19.

⁴³² *Ibíd.*, p. 38.

programa que ya existe en la mente. De uno u otro modo, sea por nuestra estructura cerebral o por nuestro aprendizaje, es necesario abrirnos a nuevos conceptos de orden, y esto comienza a través del lenguaje, siendo el poético el único que puede romper nuestros límites. Schopenhauer, que se considera a sí mismo sucesor de Kant, define este concepto como “velo de Maya”: una red de representaciones de la apariencia, encontrándose la realidad lejos de nuestra comprensión.

Y para Kant, nuestra idea del mundo está separada de la realidad por nuestro sistema cognitivo, y la poesía constituye un puente entre estos dos mundos: cognición y realidad. De nuevo, afirmamos que la puerta a la ruptura de nuestros límites conceptuales sobre el orden se encuentra en el lenguaje poético, camino de evolución constante, pues en la lectura poética cada momento de experiencia nace del anterior y es germen del siguiente.

13.3. El poema como unidad. Reducción poética

Una reducción radical del poema nos debe conducir a una categoría resultante (verbo, atributo, etc.) según la propia dinámica energética del poema y su comportamiento. Con esto queremos decir que la adopción en la palabra de una función determinada demuestra una actitud subjetiva pregnante. Al encontrar la semilla generadora del poema, podemos encontrar diferentes manifestaciones de una raíz morfológica, por lo que el punto de partida de las nominalizaciones, sustantivaciones, etc., es distinto en cada caso. De ahí el carácter dramático de las funciones. Ej. El adjetivo “penetrante” contiene actividad verbal, nominal y adverbial, por lo que es mucho más que un elemento atributivo.

La gramática poética, en uno de sus múltiples focos, contempla al poema como una sola oración o frase. Partiendo de que en poesía las funciones sintácticas muchas veces dependen de la estructura semántica, el centro energético de un sintagma puede convertirse, mediante reducción eidética, en motor verbal, aunque no contenga un verbo como categoría, sino como “espectro” del verbo, entendiendo por espectro el campo gravitatorio de la palabra intuida y transformada por creación poética, en la voluntad donadora del sentido que el poeta “escucha” y aprehende, permitiendo que una nueva ley desconocida se infiltre en las conocidas como intento de búsqueda de mayor conocimiento. Esta “presencia espectral” envuelve con un velo de entendimiento a la unidad poemática y refleja las intenciones del horizonte husserliano, que cumple en un momento⁴³³ su existencia en el poema.

Aplicando a un poema la reducción eidética, de él nos queda un “acto nominal”. Este “acto” sigue siendo complejo y, por tanto, sigue admitiendo reducción, hasta llegar a la situación pronominal (manifestante del entorno predicativo: *hic et nunc*, contexto, cotexto, etc.), que contiene en sí la prelación propositiva y, esta, a su vez, el campo de objetivaciones⁴³⁴. Si reducimos aún más esta situación tomándola como campo susceptible de acotación, hallamos el “gesto sustancial”, que contiene todos los niveles anteriores, pero nos aportaría un nuevo dato de conocimiento: el “acto donador de sentido”. En el plano puramente expresivo coincide con el concepto de “motivación absoluta”⁴³⁵ de Greimas: el grito como límite del lenguaje humano. Por tanto, el poema se reduciría al grito del corazón del poeta⁴³⁶. Pero, incluso antes de la “necesidad del grito” hay lenguaje. Domínguez Rey describe este momento como “la concreción muda que se revela más bien como remanente metodológico. Aquello que intuyo desde un hablar silencioso como culminación

⁴³³ Siguiendo el concepto de *moment-form* de Stockhausen.

⁴³⁴ Domínguez Rey, A.: *El drama del lenguaje*, *op. cit.*, p. 288.

⁴³⁵ Greimas, A. J. y aa vv.: *Ensayos de semiótica poética*, *op. cit.*, p. 32.

⁴³⁶ *Ibíd.*

suya”⁴³⁷, palabras que nos revierten a las citadas en *Limos del verbo*: “el don que mueve a la intuición ya intencionada, dotada de una tensión dicente”⁴³⁸. El “grito” posterior constituye la contracción máxima del poema, y contiene también, en proceso de búsqueda dramática, todos los niveles: lingüísticos, emocionales y psíquicos. Por “grito” seguimos entendiendo la pulsión germinal de la palabra al surgir como algo inédito, no dado antes, una novedad que condiciona y trasmuta su uso acostumbrado.

El nivel más alto de reducción se situaría en la existencia de ese “grito” como signo no lingüístico, solamente existente en la conciencia como germen. De ahí la práctica de la “respiración de la palabra” como intento “ascético” de comprender la última reducción del poema en tanto signo del signo. Los textos sagrados poéticos son, por excelencia, los que han dado lugar a este sentido hermenéutico, a este “ir más allá” de la propia reducción del texto, para convertir la realidad al sentido expresado por el poema. Este sentido encuentra su corporeidad en la conciencia individual⁴³⁹.

Podríamos hablar, entonces, de una fenomenología que acontece en un horizonte de solipsismo⁴⁴⁰, en ese límite de la poesía hermética, donde se cumple el “hacer tuyas sus palabras”, base de una *ruminatio* poética. En este estado, el lector-receptor llega a notar la ausencia del poema antes de ser “encontrado”, y tiene lugar la verdadera fenomenología poética.

⁴³⁷ Domínguez Rey, A.: *El drama del lenguaje*, op. cit., p.101.

⁴³⁸ Domínguez Rey, A.: *Limos del verbo*, op. cit., p. 23.

⁴³⁹ Carreter, L.: *El poema lírico como signo. Teoría semiótica, lenguajes, y textos hispánicos*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1985, p. 47.

⁴⁴⁰ *Ibíd.*, p. 48.

13.4. Ascesis de la palabra

Se podría decir que en la búsqueda del conocimiento del signo poético nos enfrentamos a una “mística de la palabra”, que conlleva una ascesis y, en determinados casos, la negación de sí misma, siguiendo el itinerario sanjuaniano. Por tanto, existe una afirmación mediante la negación. Nos encontramos en numerosas ocasiones con una especie de quiasmo gramatical, que sitúa al poema en una ecuación matemática, cuya incógnita buscada es el sentido primordial que espera ser despejado. Es decir, el poema ha creado su propia ley y teoría, de acuerdo con las leyes de la naturaleza. Esto nos lleva más allá de la antítesis o la resonancia, que pertenecen, más bien, al campo de lógica. Explicitamos esta idea en los siguientes ejemplos:

Agua en el agua.

El agua no moja al agua⁴⁴¹.

Hugo Mujica

En el centro

no hay el centro⁴⁴².

Hugo Mujica

En esta estructura se ha producido un desdoblamiento objetual en aras de la determinación de un estado psíquico, anímico o físico de connotaciones citadas. En tal desdoblamiento, hay una extensión de significado, una proyección del término que se busca a sí mismo. Por tanto, el propio sentido de la palabra se intensifica y se supera, como queriendo ir a su fuente. En Valente

⁴⁴¹ Mujica, H.: *Ensayo II*, web, 21 mayo 2016, <http://www.hugomujica.com.ar/ensayo.html>

⁴⁴² *Ibíd.*

observamos un proceso que parte de la misma búsqueda, pero sin resonancia directa, esto es, despojando al propio signo de su naturaleza paradigmática:

Ala
sin pájaro
Vuelo
*sin ala*⁴⁴³.

Y también lo podemos encontrar en el siguiente fragmento de Mujica:

Ese roce es una herida: su quedarse sin estar.
*Su presencia sin presente*⁴⁴⁴.

Dada la imposibilidad de desasirse del signo, el poeta busca en ocasiones liberarse de toda función mediante un proceso negativo, esto es, descontextualizando a la propia palabra, o restándole campos atributivos adyacentes, como es el caso en estos dos ejemplos:

Hay que osar lo abierto y la caída:
el desierto de la sed
*no la sed del desierto*⁴⁴⁵.

Hugo Mujica

⁴⁴³ Valente, J.Á.: *Punto cero*, Alianza Editorial, Madrid, 1999, p.464.

⁴⁴⁴ Mujica, H.: *Ensayo I*, web, 21 mayo 2016, <http://www.hugomujica.com.ar/ensayo.html>

⁴⁴⁵ Mujica, H.: *Poesía Completa*, op. cit., p. 375.

No debemos confundir la búsqueda del germen de la palabra con otro recurso, también de naturaleza matemática, que consiste en atribuir valencias determinadas a un signo, creando un lenguaje dentro de otro lenguaje (Valéry), como en los ejemplos siguientes. En estos casos, como podemos ver, la equivalencia crea dictamen, más allá de la aparente antítesis lógica.

Conocer es regresar⁴⁴⁶.

Hugo Mujica

Se es porque se está. Y porque existe, piensa.

Porque se está, se toca.

J.Urrutia

En este fragmento se da un proceso verbal que nos recuerda al seguimiento de pasos imprescindibles en todo acto científico: observación, informe de las observaciones, enunciación de hipótesis, deducción, etc. La deducción se consigue por medio de la anadiplosis, aunque esta no es literal, es decir, hay otra frase intermedia:

*Se es **porque se está.** // **Porque se está,** se toca.*

Esto confiere a este enunciado un carácter axiomático.

⁴⁴⁶ Mujica, H.: *Ensayo II, op. cit.*, p.

13.5. Aplicación de la reducción fenomenológica a un poema. Búsqueda del sujeto trascendental

Para aplicar estos conceptos, primero nos disponemos a delimitar el campo de “predicado” expresado en el poema “Relato” de Blas de Otero.

Acciones de lo “dicho”:

El mar: El mar desamarrando olas horribles.

El golpe de las olas contra las rocas.

El hombre: (está) al borde del cantil.

Los brazos (están) alzados hacia un cielo ceniciento.

(está) al borde de la muerte.

(está) gritando.

(está) abriendo y cerrando los brazos.

(está/es) ciego.

Alzó la frente.

En esta “expansión” de “hombre”, todos los verbos personalizados están elípticos (gritando” y “abriendo”, son gerundios; “alzados”, participio), excepto el último: “alzó la frente”, que constituye el paso de la metamorfosis al Yo. El paso del “no ser” al “ser”. De ser un extraño a ser “yo”. El paso de no tener verbo a tenerlo. Esto solo ocurre con el elemento humano, ya que los demás elementos no se humanizan ni actúan en ningún momento. De hecho, no se dice “el mar golpea las olas”, sino “el golpe de las olas”. El verbo *ser* se omite, y solo aparece el auxiliar, en gerundio. Se ha omitido la cópula de existencia, y se podría decir que solo hay una actividad “pregnante” (en el sentido de acciones propagativas, no desde el punto de vista puramente perceptivo) y, al mismo tiempo, no existente.

El cielo: (está/es) mudo
(está /es) ceniciento

No hay atributos determinados para el viento.

Yo, Sujeto: (Sujeto+verbo+OD o CC)

Oigo las olas

Veo el mar.

Nado por dentro.

Avanzo hacia una luz, hacia una luz.

No veo.

Escucho un silencio de yelo.

Braceo hacia la luz.

Tropezco

Braceo

Emerjo bajo el sol

(digo/grito) ¡oh júbilo!

Avanzo

No recuerdo más.

Cláusula del proceso atributivo: Esto es todo cuanto sé.

Destinatario elíptico, indeterminado: (Vosotros) *Sabedlo*. Punto de llegada que conecta la otredad interior con la otredad exterior (aparece una segunda persona plural).

En el proceso de percepción unimos los diferentes mundos mediante los “puntos de contacto”:

- Entre viento y el hombre: Entre las sienas.
Un viento frío le azotó el alma.

- Entre Sujeto "Yo" y mar: Oigo las olas

En cuanto a los atributos "dichos" o no "dichos", implícitos: hombre ciego, cielo mudo. Estos puntos de contacto entre sujeto y atributo, tal como:

el hombre es ciego
el cielo es mudo,

nos crean un punto de partida para comenzar el proceso de reducción fenomenológica.

La elección de "lo dicho" por parte del poeta crea un segmento determinado en el espacio que delimita un espacio de percepción acotado por él mismo. La única posibilidad de ampliación viene dada por la aplicación de una graduación o degradación en el prisma de acontecimientos.

Así, encontramos varios niveles:

- Un hombre ciego (grado más bajo. individuación).
- Un hombre "cegado" (temporalmente).
- La ceguera humana (grado más alto de pluralidad).
- El hombre sin consciencia.
- El hombre sin conciencia (un grado más alto de abstracción).
- La humanidad sin consciencia, etc.

Aplicaríamos este principio a cada período del poema, siguiendo el método de reducción eidética. Hemos elegido este método por parecernos que

es el más indicado para conocer el motor principal del poema, desde el punto de vista poético-gramatical. El hecho de que la reducción nos lleve a considerar como esencia una determinada categoría, cubre a todo el poema de significado. Pondremos otro ejemplo: en el caso de que la reducción nos lleve a un adjetivo, el móvil del poema o su arquetipo puede crear un horizonte descriptivo, atributivo, descriptivo negativo, etc., lo que nos acerca a un mayor conocimiento del poema.

Seguiremos los pasos de la consideración fenomenológica establecidos por Husserl en su “Curso de ideas”, dentro de la obra *La idea de la fenomenología*⁴⁴⁷. En el anexo primero, Husserl examina el verdadero sentido de una obra de arte en general, siguiendo un proceso: primero, estudiando la esencia de la obra, y después el contenido de la obra, lo cual, en palabras de Husserl, “equivale aquí a conocer el objeto determinado, como verdaderamente existente, según sus determinaciones verdaderas”⁴⁴⁸.

Teniendo como objeto de consideración fenomenológica el poema de Blas de Otero, le aplicamos los grados y pasos indicados por Husserl:

- 1er paso: “Se pone en cuestión todo conocimiento” (aquí toma Husserl como punto de partida la meditación cartesiana sobre la duda: la existencia de la *cogitatio*, de la vivencia).

Partimos del conocimiento que tenemos de una situación de un hombre que se mueve entre dos campos de referencia temporal: recuerdo-no recuerdo, y dos campos de referencia espacial: cantil-mar. El juicio se presenta inmediato al realizar atribuciones subjetivas del sujeto, tales como “situación de peligro”, “imagen onírica”, “paisaje pictórico”, “pescador faenando”, “suicida”, etc. En este paso es necesario cuestionar toda atribución de los rendimientos, es decir, no “cerrar” la acción del hombre en el espacio del poema.

⁴⁴⁷ Husserl, E.: *La idea de la fenomenología*, op. cit., p. 123.

⁴⁴⁸ *Ibíd.*, p.110.

- 2º paso: Enlazamos la primera reflexión gnoseológica, la cuestionabilidad, a los conceptos de inmanencia y trascendencia. Según Husserl, “el conocimiento intuitivo de la *cogitatio* es inmanente y el conocimiento en las ciencias objetivas es trascendente”. Este salto de lo inmanente a lo trascendente vendrá dado por el propio fenómeno poético, por la fuerza insuflada en el poema por el poeta, y que lleva al perceptor “más allá”. Es de gran importancia “respirar la palabra” (Domínguez Rey) para impregnarse de esa “humedad espiritual” (Alfonso Reyes), cargada de pulsión emocional, que rebasa estilo y estética. Paso de lo inmanente a lo trascendente por medio de la abstracción.

Hombre → Yo → Existir → conciencia de existir → finalidad de existir →...

- 3er paso: “En un principio no aparece todavía en el campo visual nada que se dé en sí mismo, excepto lo inmanente como ingrediente”. Cabe la posibilidad de interpretar este paso como “vivencia”; esto es, mediante una identificación con el sujeto, en este caso el movimiento de “hombre a Yo”, entretejido entre “recuerdo y no recuerdo”, en un presente cíclico donde la repetición de actos circulares se convierte en textura estática.
- 4º paso: “El primer grado de claridad es lo inmanente ingrediente, lo dado en sí mismo, que es incuestionable”. Como hemos podido comprobar en el paso anterior, nos encontramos con un límite que se explica con la “imposibilidad de utilizar lo trascendente”, aún, por lo que necesitamos llevar a cabo una reducción fenomenológica excluyendo todas las posiciones trascendentes. Adjudicamos el índice cero a todo lo trascendente: “Un hombre al borde del cantil” puede existir sin necesidad del recuerdo, y su existencia no tiene que tener

una finalidad marcada. Tampoco sabemos si ese hombre existe, es decir, está dentro de lo que llamamos “existencia” en nuestra experiencia vital. Lo reducido es entonces la individualidad existente marcada por el indeterminado “un”. Una determinación no obstante existencial, atribuible a cualquier hombre. El indefinido “un” contiene, sobre la enumeración —uno, dos, varios, etc. —, relación alterativa (uno → otro) en el conjunto “cualquiera” de los individuos existentes. Delimita la unidad en el conjunto “hombre”. Entre “un” y “hombre” hay, pues, una relación cinética atributiva, la cual refleja lo que Gustave Guillaume denomina, refiriéndose al artículo, “cinetismo de aplicación (...) a un nombre siguiente, a la sustancia-materia de un nombre siguiente”. Tal cinetismo es prospectivo (→). El artículo se ha vaciado de sustancia-materia y solo conserva “sustancia-forma (género, número, etc.)”⁴⁴⁹.

En el verso citado se cumple además, y de modo implícito, el movimiento tensivo de la indefinición universal *un* (tensión I de Guillaume) hacia el singular *el* o tensión límite, final, (tensión II). Por tanto, “un hombre” es “el hombre” situado “al borde del cantil”. Los sintagmas, atributos diseminados en los versos realizan una concreción progresiva. Funcionan como semas de un significado global, y concreto, de los significados ya parciales, los de las palabras en su uso ordinario. Y esto acontece, según Guillaume, con dinamismo de discurso predicativo. Estamos, pues, ante una latencia trópica del tipo:

Eso (aquello) ahí (allá) es sustancia-materia existencial en género “hombre”

tal que “hombre... al borde del cantil”.

⁴⁴⁹ Guillaume, G.: *Langage et science du langage*, Librairie A.-G. Nizet, París, Presses de l'Université Laval, Québec, 1973, p. 40.

En la relación A : B, B es estado situacional de A, su entorno espacio-tiempo en modo existencial tensivo. El discurso muestra, por consiguiente, cinetismo constante, desplazamiento glosogénico (Guillaume) de un vértice cognitivo a otro y en modo “taliativo”, con estructura comparativa: *tal que*. Y esto incluso en procesos estativos, como el indicado por la forma verbal “está” en el verso de referencia.

Nos basta esta reflexión para exponer el proceso e introducir el cinetismo trópico del lenguaje. La reducción de Husserl presupone, como vemos, un proceso interno de ‘semántica’ fenomenológica, como su radiografía.

14. TROPOS

14.1. La metáfora

14.1.1. La metáfora como estructuración del mundo. Creación a través de la metáfora

La ecuación de Hamilton-Jacobi⁴⁵⁰, ya citada anteriormente, es un claro ejemplo del fenómeno de la metáfora. Para Bohm, la creación de una teoría científica conlleva un proceso similar a la búsqueda de metáforas en poesía⁴⁵¹; la mente entra en un estado de *percepción creativa*⁴⁵² similar a la creación poética en cuanto a aprehensión de las relaciones entre las causas y las cosas y la capacidad de relacionar los atributos de las mismas para conocer su origen y naturaleza. En la ciencia es fundamental expresar esa metáfora de manera explícita, a diferencia de la poesía, que implica apertura de interpretación. El científico sabe que “todos los objetos son semejantes en el sentido de que se atraen mutuamente y obedecen a las mismas leyes del movimiento”⁴⁵³, y es en esta fase donde acontece el estado primario más parecido entre ciencia y poesía. Este estado posee una naturaleza cualitativa; más tarde, cada una derivará en su destino para trasponer estas metáforas y, en el caso de la ciencia, se traducirá al lenguaje matemático.

En la presente tesis no solo contemplamos y concebimos la metáfora como figura literaria o figura lingüística, sino también como categoría gramatical y como proceso de transformación y mutación. En ese desplazamiento y proceso de “alejamiento del lugar o centro de origen” tiene lugar la transformación, principio fundamental de las leyes del universo. De ahí que hablemos siempre de la naturaleza orgánica y respirante de la palabra. Si

⁴⁵⁰ Como ya se dijo, según esta teoría una forma de onda puede transformarse en otra sin que se vea afectado el resultado físico del movimiento.

⁴⁵¹ Bohm, D. y Peat, F.D.: *Ciencia, orden y creatividad*, op. cit., p. 43.

⁴⁵² *Ibíd.*, p. 45.

⁴⁵³ *Ibíd.*

atendemos a la etimología de metáfora, desplazamiento, la definiremos no solo como una consecuencia cualitativa, sino como un proceso, y aquí tiene lugar la categorización de la palabra. En toda investigación existe la búsqueda de la metáfora, incluso advertimos que en el presente estudio doctoral buscamos a través de la metáfora los diferentes parámetros de la lingüística en poética, ya que aplicamos términos gestálticos, por ejemplo, para explicar la existencia de una figura-fondo en el *I Ching*, por la predominancia de trazos fuertes o débiles y, por consiguiente, del sujeto y del predicado. Esto es metáfora, y lo que realmente propone este trabajo: relacionar elementos para experimentar que todos ellos son movidos por una misma naturaleza dinámica.

Podríamos definir la metáfora como “expresión sintética del proceso metamórfico”⁴⁵⁴. A veces la ambigüedad de la metáfora presenta una visión estereoscópica, es decir, se presentan dos realidades. Hablamos, entonces, de una poética de la metamorfosis que constituye, pues, una transformación de una de estas dos realidades en otra: una poesía en devenir, en constante proyección, en la que los objetos y seres del universo resultan intercambiables⁴⁵⁵. La metamorfosis conlleva siempre una matriz metafórica, a veces muy profunda, a veces inconsciente, ya que proviene del universo interior del ser humano, proyectando al exterior el espacio infinito que este alberga. Bohm describe así este fenómeno:

*Lo esencial de esta forma es que al igualar dos cosas muy diferentes se entra en un estado muy perceptivo de gran energía y pasión en el que se dejan atrás o se disuelven algunos aspectos excesivamente rígidos de nuestra estructura tácita*⁴⁵⁶.

⁴⁵⁴ Carriedo López, M. L.: “Dinamicidad en la poesía de Jules Supervielle: de la metáfora a la metamorfosis”, *Philologia Hispalensis*, nº 6, Edit. Universidad de Sevilla, Sevilla, 1991, pp. 335-350; p. 343.

⁴⁵⁵ *Ibíd.*, p. 345.

⁴⁵⁶ Bohm, D. y Peat, F.D.: *Ciencia, orden y creatividad*, op. cit., pp. 74-75.

La teoría de Hamilton-Jacobi, citada ya, contiene también metáforas, ya que las ecuaciones se transforman matemáticamente, de modo que el movimiento que describe la onda no cambia, pero sí lo hace la forma. Para que el movimiento permanezca invariable, el espacio y el tiempo son tratados como igualdad, por tanto, se hacen intercambiables, de modo que ya establecemos como motor principal la metáfora “El tiempo es espacio/ El espacio es tiempo”. Aquí se verifica no solo una transformación, sino que, como en toda metáfora, ha acontecido también una mutación. Pero, ¿qué clase de fuerza es la que hace posible esta transferencia de fuerzas para que se produzca esta mutación? El único campo que nos ofrece una respuesta a esta pregunta es el de la física cuántica, en el que la onda cuántica, potencialmente activa en todas partes, siempre y cuando se introduzca en la partícula, esto es, siempre y cuando sea aplicada al objeto en cuestión, sería la encargada de llevar la información.

14.1.2. *La metáfora poética*

De las relaciones que se dan en la naturaleza surgen las metáforas primitivas (como ya declaró Aristóteles); en cada unidad natural se encuentran ya inscritas las estructuras latentes, del mismo modo que la cadena del ADN en el ser humano. Como ejemplifica Fenollosa, “las fuerzas que producen el ángulo de flexión de las ramas de una encina ya están contenidas en potencia en la bellota, y podríamos reconstruir estas fuerzas con las producidas por la fuerza de los ríos, o de los caminos⁴⁵⁷”. Nos estamos refiriendo, por tanto, al tropismo que nace de una correlación de estructura, no de una sola analogía que, por otra parte, viene dada por el sistema biológico. Sobre este tropo primitivo se sustenta nuestro sistema lingüístico actual. Tal es el fundamento poético del lenguaje, concebido no como algo subjetivo extra-científico, sino

⁴⁵⁷ Fenollosa, E. y Pound, E.: *El carácter de la escritura china como medio poético*, op. cit., p. 50.

contenido en el propio conocimiento del mismo. Para Fenollosa, el gran error de la estética de la lógica medieval es la idea de que arte y poesía intenten ocuparse de lo general y abstracto, cuando realmente se ocupan de lo concreto de la naturaleza, interna y externa.⁴⁵⁸ La base semántica del estrato actual de nuestro lenguaje descansa sobre metáforas amontonadas sobre metáforas. Desde tal perspectiva, avanzamos en un grado, por lo menos, la constitución de la metáfora como fenómeno vivo, tanto en consideración fenomenológica, según la entiende Paul Ricoeur (*metáfora viva*), como crítica, al estilo de las *metáforas de la vida cotidiana*, del lenguaje espontáneo, vital, de George Lakoff y Mark Johnson⁴⁵⁹, y que ya advirtieron antes Benedetto Croce y José Ortega y Gasset. Efectivamente, el metalenguaje o capacidad retroproyectiva suya engarza sensaciones de sensaciones, conceptos sobre conceptos desde el germen *poíesis* del conocimiento, palpable ya en las raíces primigenias (“las potencias genitricas del lenguaje”)⁴⁶⁰, el recurso metafórico, metalingüístico, para designar este fenómeno (“bomba atómica mental”)⁴⁶¹, por cuanto la

⁴⁵⁸ Fenollosa, E. y Pound, E.: *El carácter de la escritura china como medio poético*, op. cit., p.51.

⁴⁵⁹ Resumimos así las intuiciones básicas de los ya célebres estudios de Ricoeur y Lakoff-Johnson. Cf. Paul Ricoeur: *La metáfora viva*. Edit. Trotta, Madrid, 2001. Lakoff G. y Johnson M.: *Metáforas de la vida cotidiana*. Introducción de José Antonio Millán y Susana Narotzky, Cátedra, Madrid, 1995 (2ª). Estos tratados resumen retórica, fenomenología, hermenéutica, semiótica, lingüística (Ricoeur), *criticism*, lógica, semántica y, por supuesto, *mentalismo* del lenguaje (Lakoff-Johnson).

⁴⁶⁰ Ortega y Gasset, J.: *El hombre y la gente*, en *Obras completas, Tomo X, 1949 / 1955, Obra Póstuma, Índices*. Santillana Ediciones Generales, Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, 2010, p. 307 (139-326).

⁴⁶¹ Ortega y Gasset, J.: “Idea del teatro”, en *Obras completas, Tomo IX, 1933 / 1948, Obra Póstuma*. Santillana Ediciones Generales, Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, 2009, p. 839 (825-882).

metáfora ya es, reflexiona Ortega y Gasset, “un medio esencial de intelección”⁴⁶².

La metáfora es sustancia poética, como conjunto matemático que contiene las fórmulas comunes a varios campos, en acto de contención eidética. Es el camino a través del cual lo conocido interpreta lo oscuro y desconocido. Allí la palabra es devuelta al mito original: al arquetipo⁴⁶³. La poesía constituye un acto de consciencia ante esta realidad eludida y elidida por la patología crónica del lenguaje. En chino, la conciencia de metáfora (y de la jerarquía de su taxonomía) se mantiene viva mediante proceso de abstracción y extracción de cualidades, práctica que intenta recuperar el estructuralismo.

La fórmula que propone Fenollosa consiste en tener en cuenta la acción del sustantivo. Así, un *cerezo* es todo lo que él hace: un conjunto de verbos correlativos con un fondo transitivo. Desde la visión de Fenollosa, esta práctica concuerda con la ciencia, no con la lógica. Dice: “desde el momento en que la cópula se utiliza, en el momento en que expresamos contenidos subjetivos, la poesía se evapora⁴⁶⁴”. Este hecho afirma la existencia de una poesía que, cuanto mayor cantidad de interacción expresa, más carga de significado contiene: más “preñada” de sentido está. En los caracteres chinos, cada palabra acumula esa energía en su interior.

⁴⁶² Ortega y Gasset, J.: “Las dos grandes metáforas. (El segundo centenario del nacimiento de Kant)”, en *Obras completas, Tomo II, 1916*. Santillana Ediciones Generales, Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, 2004, p. 508 (505-517).

⁴⁶³ Jung, C. G.: *Arquetipos e inconsciente colectivo, op. cit.*, p. 11.

⁴⁶⁴ *Ibíd.*

14.2. Tropos sémicos. Resonancias metafóricas

Las operaciones referidas a los tropos, especialmente metáfora, metonimia y sinécdoque, suelen ser difíciles de describir. Dado que el nexo, entre el lexema actualizado y el lexema asociado por la actuación interpretativa es a veces indirecto, no es de carácter sémico, sino que se funda más bien en nuestro conocimiento sensible y conceptual del mundo de lo referente. Por eso, *lámparas* y *luz* pueden estar asociadas por una coincidencia habitual dentro del mismo concepto, sin mencionar el sema *luminosidad*, que está implícito. Lo que intenta demostrar van Dijk es que el texto poético, al igual que la oración, es *derivable*⁴⁶⁵; es decir, puede ser generado formalmente, y esta derivación descansa esencialmente en una catálisis de series de indicadores profundos que subyacen bajo el texto de superficie. En la estructura sintáctico semántica de estas series descriptivas se fundamenta nuestra interpretación del texto completo. La diferencia sintaxis-semántica empieza a fallar, puesto que hay una operación fundamental que rige ambos dominios, pero existen diferencias que sitúan la operación de aplicación en dos dominios distintos: la aplicación sémica que se realiza a partir de los significados, semas, y la aplicación de los modificantes y modificados, que obedece a una fuerza lógica (la determinada por el propio poema).

En *La interpretación de los sueños*, Freud dice que solo una de las relaciones lógicas es favorecida por el mecanismo de la formación del sueño, por lo que la semejanza, la concordancia, el contacto, el fondo común “lo mismo que” y la tendencia de la condensación son los que conforman la expresión de la semejanza⁴⁶⁶.

⁴⁶⁵ Van Dijk, T. A.: “Aspectos de una teoría generativa del texto poético” [239-271], en Greimas, A. J. y vv. aa.: *Ensayos de semiótica poética*, op. cit. p. 270.

⁴⁶⁶ Freud, S.: *La interpretación de los sueños*. Alianza Ed., 1999, Madrid, p.275.

15.FONDO PREDICATIVO

Nos referimos a la “creación de un fondo predicativo” en términos fenomenológicos. El poema, aunque se escapa al control y límite de quien lo “descubre⁴⁶⁷”, nace de una “verdad”; es “verdad” desde el momento en que es capaz de crear un sistema, y es verdad porque en ese descubrimiento se produce la lucha entre alumbramiento y ocultación de la que hemos hablado anteriormente⁴⁶⁸. Como en todo sistema textual, sigue una dirección determinada de emergencia de aspectos determinados. La mirada del poeta en el descubrimiento de esa verdad presupone la incidencia en un punto de un plano tridimensional (espacio-tiempo-juicio⁴⁶⁹); a esa mirada la denominamos foco. La entidad resultante, el poema, es el resultado de una manifestación de la estructura genética de esa verdad que desde una posición cognoscitiva llamamos “horizonte”.

La expansión atributiva puede caracterizar, recursivamente, a las otras oraciones con el fin de evitar derivaciones idénticas o parcialmente idénticas. Para ello, la aposición sintagmática se retraerá o desplegará en función de un sentido, a veces estructural, a veces cognoscitivo. En poesía, encontramos una regla desviante que comparte rasgos con el lenguaje científico, dado que los dos designan el objeto observado (siguiendo Objeto= SN + SP), sea cual sea su naturaleza (no olvidemos que el acto poético, en muchos casos, nace de una contemplación del propio lenguaje, y de un intento de seguir su curso natural). Cuando falta una de las categorías mayores, la reestructura queda bloqueada, pero para la poesía moderna señalaremos la presencia de una regla desviante, que podemos llamar poética. Un desvío cuyo origen no es la

⁴⁶⁷ Como hemos indicado anteriormente, en este trabajo partimos de la preexistencia intencional latente del poema, por lo que, para nosotros, *creación es encuentro*.

⁴⁶⁸ Heidegger, M.: *Arte y poesía*, *op. cit.*, p. 96.

⁴⁶⁹ Desde este punto de vista, el acto de juicio en poesía sustituye, rebasándolo, al “modo” lingüístico.

norma, sino aquello que permite comparar un poema con otras formas de habla.

15.1. Aplicación del concepto de expansión atributiva

Para ejemplificar el concepto de expansión atributiva, continuamos analizando el poema de Blas de Otero. A continuación, realizamos un esquema simbólico a partir del movimiento de las expansiones e interacciones:

I+, I-, △, ▽,
 S-Adv, △, ▽
 E ▽
 S-Adv, I+

I-, E-S

E △

△, E- ▽...

....

E-S

.....

▽

E-△, △

I+, Contacto S ▽

△, Contacto S-△, I-

S

E-S

E-S

E-S

E-S2, I- convertida en verbo

E-S

I+, E-S, E-△

contacto △-S. I-. S2,

interacción S2-△, E-S2

E-S2

E-S2

△△. E-S2

E-S2

...

Contacto S2-△

E-S2

E-S2

E-S2 y contacto con △ y ▽

Del gráfico resultante, se infiere que se produce un movimiento del “aire” hacia la “tierra”, pasando por estados interactivos entre todos los elementos. Desde el primer verso se articulan las coordenadas fundamentales en las que se mueve el poema: entre recuerdo y no recuerdo (realidad-irrealidad) y viento (arriba) y agua (abajo). Situamos al recuerdo-no recuerdo en un eje horizontal, ya que forma parte del dominio lineal del tiempo. Observamos además una inversión espacial de la dualidad “luz-tierra” (cantil), terrenal-espiritual. Lo que a simple vista parece ser “catábasis”, se convierte en “anábasis” o, más bien, en ascesis, ya que lo que persigue el sujeto es la “luz”, y no por un “abandono” ascendente de la tierra, sino descendente. Obtenemos así un cruce de coordenadas en cierto modo, una intersección de tiempos cíclicos.

A la vez, se constituye otra dirección: el proceso que experimenta el sujeto que hemos llamado 1º, “el hombre”, hasta fundirse con Yo (S2). De nuevo, he aquí la dualidad de los trazos del hexagrama del *I Ching*; la dualidad inmanente del “Yo” eterno y el “hombre”, individuo temporal, continente del “ser”. El proceso de fusión es del tipo *in crescendo* (hasta la transformación), ya que al principio “Yo” (S2) no se manifiesta, ni siquiera en el “∅ recuerdo”. El hombre (S1) se convierte en Yo, a través de su ascenso-descenso a realidades un tanto contrarias: fondo del mar-luz (simbolizadas con la misma tensión agua-fuego).

15.2. Elipsis y redundancia

El siguiente paso consiste en conocer las sustituciones de las categorías ausentes catalizadas en el texto. La transformación se produce cerca de la superficie textual; aquí, la categoría catalizada puede ser suprimida mediante la elipsis. Deseos de simplificación, si no de evidencia intuitiva, nos hacen suponer que estas operaciones tienen lugar en el interior, en la estructura profunda de la oración, pero esto pertenecería al campo más fenomenológico, de dudosa acción lingüística existencial.

En el acto de emergencia del texto, muchas veces intenta formular este su propia teoría, por lo que la gramática y la semiótica corren parejas. Se parte, entonces, de un determinado estructurador textual (van Dijk), partiendo de un estructurador semántico, como puede ser el *I Ching*. Los caminos a seguir son múltiples: por ejemplo, podemos eliminar el sintagma predicado, suprimir el auxiliar, y obtendremos una imagen sintáctica que determine las operaciones sémicas que generan combinaciones metonímicas y de sinécdoque. En este caso, un sintagma completo solo necesita una de las categorías de sus constituyentes para ser representado. En este tipo de operaciones la categoría conservada es la principal, que es aquella que contiene un elemento artificial no puramente gramatical con un contenido sémico (una intención, relativamente importante).

15.3. La poesía como apertura hacia otras dimensiones

En la palabra poética se da, pues, una saturación de sentido que trasciende el tiempo y el espacio. La apertura hacia nuevas dimensiones supone una proyección de una misma esencia hacia otras “realidades”.

Ya en el capítulo sexto de esta tesis hemos tratado aspectos del tiempo y el espacio en poesía. En el lenguaje, tanto hablado como escrito, nos movemos en un plano bidimensional, ya que este ocupa tiempo y espacio. En

este apartado nos proponemos desplegar tales conceptos con la finalidad de intuir un nuevo camino evolutivo lingüístico-poético, esto es, un futuro que se nos abre en la búsqueda de mayor conocimiento y un nivel más alto de percepción. Como se ha dicho ya, el conocimiento sobre nuestro lugar en el mundo condiciona una forma de lenguaje y de pensamiento. La poesía agota las posibilidades del lenguaje y constituye una apertura hacia nuevos conceptos de orden⁴⁷⁰. Transgrede las leyes en las que nos movemos habitualmente. Como podemos comprobar a través de los numerosos estudios que se han realizado sobre el origen del lenguaje, si este surge como capacidad cognitiva interna, a medida que continuamos evolucionando—por ley natural—desarrollamos y utilizamos mayor capacidad cerebral, y nuestro pensamiento, como lenguaje interior que es, se renueva constantemente, por lo que es posible que los conceptos y percepción del tiempo y espacio también evolucionen, y eso es algo que podemos intuir a través de la creación poética, que nos abre a nuevos campos de percepción y a nuevas capacidades ya immanentes en nuestra naturaleza. En ese “forzar” el lenguaje, “forzamos”, a la par, nuestro pensamiento, habituándonos a los nuevos órdenes que no son sino constituyentes de la realidad que se nos presenta a medida que adquirimos mayor conocimiento. La ruptura del orden lineal nos acerca a otras dimensiones cuya existencia la ciencia ha demostrado, y que explicaremos a continuación.

En lo que llamamos “mundo real”, nos movemos en tres dimensiones, esto es, las referidas al espacio en el que existimos. El lenguaje, al estar inscrito en la dimensión temporal, ya nos sitúa en una cuarta, puesto que hace que el mundo real se amplíe. Como hemos visto en el capítulo dedicado al tiempo y al espacio, el tiempo es mucho más que la representación de una flecha en el espacio. Nos demuestra, como comprobamos en poesía, que es posible realizar conexiones instantáneas entre dos partículas aunque la causalidad revierta la dirección. Por paradójico que parezca, la materia se mueve en contra del tiempo, hecho que, al no coincidir con nuestro sistema de percepción, nos limita en las puertas de la cuarta dimensión.

⁴⁷⁰ Ver apartado 5.2.

Hasta aquí hemos tratado el tiempo y el espacio como dimensiones; ahora, al inscribirlos en sistema dimensional más amplio, el tiempo será tratado más bien como dirección⁴⁷¹, por lo que llamaremos a la cuarta dimensión “duración”. Dos direcciones opuestas describen una dimensión; esto en lingüística viene determinado por los ejes sintagmáticos y paradigmáticos dentro del nivel oracional, y esta dimensión creada por estas dos líneas se amplía a lo largo del discurso, a medida que elaboramos parámetros de análisis. Digamos que esta estructura es piramidal, de modo que, si interfieren otras líneas, se contemplan otras dimensiones. La cuarta estaría definida en el lenguaje por los conceptos de “tiempo” y “antitiempo”. De este modo, el discurso lingüístico, al implicar “tiempo”, se acerca a la cuarta dimensión, pero no se puede inscribir en ella: para ello sería necesario que el desarrollo lineal que describe se concentrara en una única unidad. Esto sólo es posible en poesía, y este paso evolutivo hacia mayor conocimiento es el que pretende conseguir la reducción fenomenológica. Lo que llamamos “esencia” comprendería todo el desarrollo discursivo en un único elemento que lo contiene.

Cada dimensión no puede existir de manera aislada: según ascendemos por el orden piramidal, la siguiente comprende a la anterior, ya que no puede existir duración sin espacio, ni profundidad sin área. Explicaremos las diferentes dimensiones con ejemplos poéticos a partir de la traducción de un fragmento de un poema del poeta chino Li Po.

1º dimensión: Comprende una línea, siendo necesarios dos puntos para esto; por tanto, lo podrían constituir dos signos que estén interrelacionados.

Vuelan ↔ aves

⁴⁷¹ De la misma forma “arriba” y “derecha” son “direcciones” y no “dimensiones.”

2º dimensión: Comprende el encuentro entre dos líneas, creando una unidad, un espacio cerrado.

Vuelan las aves, marchan al infinito

Primera línea: *vuelan las aves*

Segunda línea: *marchan al infinito*

Se ha creado una línea del tiempo: una direccionalidad en el suceso.

3ª dimensión: Aquí se encuentran varios planos. En lingüística el factor relativo a la profundidad vendría dado por la línea vertical paradigmática y una proyección de fondo correlacionado.

Vuelan las aves, marchan al infinito,

la sierra retorna al color del otoño.

Como vemos, se ha producido un cruce de planos, cada uno de los cuales comprende sus correspondientes líneas. Al conocer otro referente de la acción, se crea una situación relacional, y esto supone un encuentro en la línea del tiempo, es decir, del parámetro “duración”: por ello podemos hablar aquí de un espacio tridimensional. Por otra parte, el signo “otoño” es otro referente temporal que nos sitúa en este plano. A esto podemos añadir que al existir el elemento referencial y pragmático “sierra”, nos situamos en la “profundidad” que conlleva la tercera dimensión.

4ª dimensión: como ya se ha dicho, esta dimensión implica “duración”.

Vuelan las aves, marchan al infinito,

la sierra retorna al color del otoño.

En esta dimensión, encontramos todo el desarrollo del poema en un solo concepto: *el vuelo de las aves al infinito*. Toda acción está contenida en el vuelo, y dicha acción ya implica el cambio de estación con las variaciones que esto conlleva.

Realmente el ser humano aún no es capaz de percibir la cuarta dimensión, ya que nuestro cerebro todavía no está preparado para ver el movimiento lineal de un cuerpo en un solo gesto. Se podría decir que sólo puede ver “momentos” del mismo, no su unidad a través del tiempo, por lo que para nosotros esta cuarta dimensión, percibida en su totalidad, es sólo un concepto. Pero, antes de percibir esta totalidad, la poesía nos acerca a esta visión, al concentrarse la vivencia prolongada en una sola unidad; de ahí que un poema pueda ser “intemporal”, ya que, no es que no esté dentro de la dimensión tiempo, sino que se ha despojado de la visión fragmentaria. Se explica de este modo, en el ya citado poema “Biografía” de Celaya, la colocación al final de cada estrofa de la siguiente secuencia:

[...]
Eso, para empezar.
[...]
Eso, para seguir.
[...]
Eso, para vivir.
[...]
Y descansar: morir.

Este poema representa la existencia de una persona en unidad de desarrollo interno temporal, por eso cabe decir que nos adentramos en la cuarta dimensión.

La palabra usada para describir la trayectoria en cuatro dimensiones es “spime”, término compuesto de “space” y “time”, creado por Bruce Sterling para indicar objetos cuyo diseño virtual permite seguirlos en las coordenadas espacio-tiempo y almacenarlos. En un “spime” los acontecimientos se

presentan como en forma de serpiente, es decir, en secuencia que incluye los datos y acciones comprimidos en nuestro concepto del tiempo.

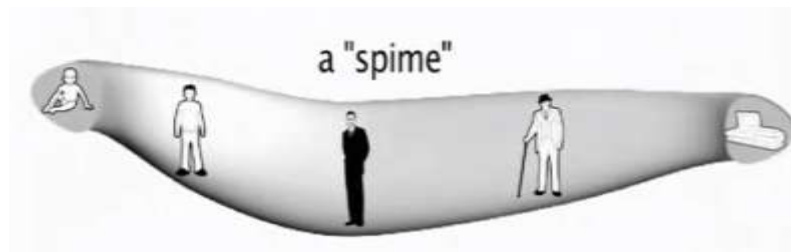


Figura 24. Spime

Es posible hablar de la idea de un objeto de tres dimensiones, pero sin tiempo para poder observarlo sólo sería un concepto. No podría tener manifestación "real". Lo mismo ocurre con un tesseracto, hipercubo en cuatro dimensiones; para que exista, es necesario que haya una duración en su dimensión.

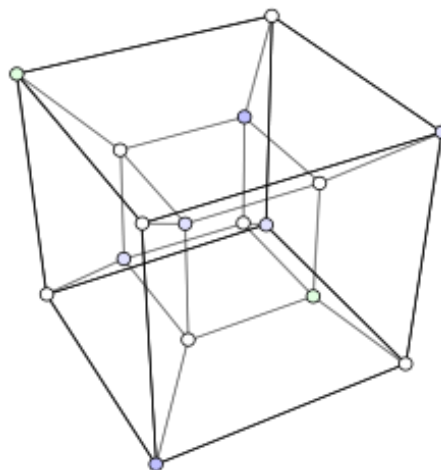


Figura 25. Tesseracto.

No obstante, observamos su comportamiento como si se tratara de tres dimensiones desarrolladas en el tiempo, a modo de una animación.

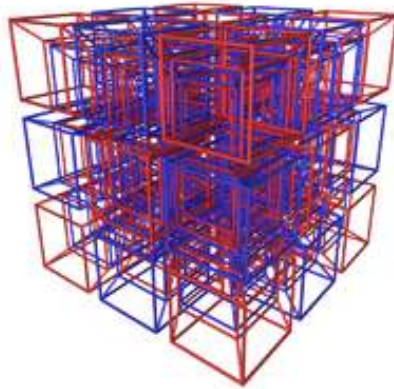


Figura 26. Desarrollo de un tesseracto.

El efecto del tiempo permite que otras formas puedan existir en otra dimensión. Esta trayectoria que describe el transcurso de un objeto se llama “línea universal”. Un punto en cuatro dimensiones llenaría el universo en el espacio-tiempo, de ahí que digamos que nuestro concepto lineal de pasado-presente-futuro sea sólo una ilusión, y una forma de ordenar el universo respecto a nuestra percepción limitada. Si todo el futuro está determinado por el *big bang*, la cuarta dimensión incluiría su inicio y su fin. En este punto nos preguntamos si esta posibilidad de pensamiento “intemporal” es la que buscarían los poetas chinos a través de la apertura del concepto del tiempo, como vimos en el apartado dedicado a ello.

5ª dimensión: Esta dimensión incluiría el albedrío y las probabilidades, es decir, los caminos marcados por diferentes decisiones, diferente “intencionalidad”. En poesía esta dimensión no solo se referiría a la decisión en el momento de creación, sino a las infinitas interpretaciones en su lectura.

Ejemplo:

Vuelan las aves, marchan al infinito,

la sierra retorna al color del otoño.

Vuelan las aves, huyen al infinito,

la montaña abandona su color de invierno.

Vuelan las golondrinas, marchan al oeste,

El monte recobra su color primaveral.

Y así, variando el plano paradigmático y semántico sucesivamente, podríamos definir todas las posibilidades, que son permutaciones posibilitadas por un sentido interno subyacente.

Como seres tridimensionales únicamente podemos percibir, como hemos explicado, cortes tridimensionales y una secuencia suya, por lo que ignoramos la realidad de nuestro movimiento y existencia en dimensiones superiores. La cinta de Moebius, cuya propiedad fundamental es no ser orientable, es claro ejemplo de cómo puede un objeto bidimensional crear un problema perceptivo, ya que el observador viaja en línea recta desde su punto de vista, cuando en realidad su recorrido se repite cada vez que vuelve al punto del cual partió.

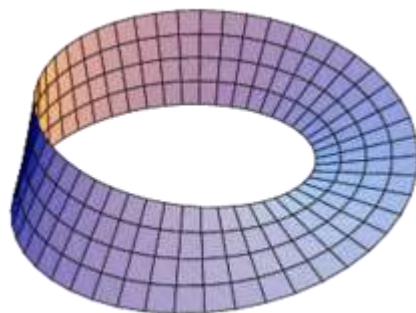


Figura 27. Cinta de Moebius.

Si trasponemos este ejemplo a la cuarta dimensión, vemos que desde nuestra visión lineal experimentamos el movimiento en línea recta, cuando en realidad lo hacemos en dimensiones superiores, si tenemos en cuenta la

multiplicidad de caminos que podríamos trazar en cada momento. A partir de las llamadas “ondas de probabilidad”, la física cuántica defiende que las partículas subatómicas se pliegan. Este fenómeno es comparable con la interpretación y traducción de la poesía china, en cuyos pliegues se encuentran las numerosas probabilidades existentes en el acto de la observación. Estas partículas se pliegan y despliegan en el texto, como ya hemos explicado anteriormente. Cuando observamos un texto poético, cada lector pliega una onda indeterminada de futuros probables contenidos en la quinta dimensión que comprende dicho poema. De hecho, es posible que el encuentro con el poema en el acto de su creación sea causado por un contacto con la quinta dimensión; de ahí que digamos que el poema preexiste, y existe, una vez manifestado.



Figura 28. Proyección de las probabilidades infinitas

Según la teoría de Everett de los universos paralelos, todos los estados posibles existen de manera simultánea, y el acto de observación no los modifica ni colapsa, de la misma manera que las diferentes interpretaciones no modifican el texto: lo que realmente es modificado es el estado del observador en acto fenomenológico. Tal modificación podría ser relacionada con el concepto de “mutación” desarrollado en el *I Ching*. Recordamos el siguiente fragmento, ya citado, de Blas de Otero.

Y el hombre, que era un árbol, ya es un río.

El sujeto objeto de mutación y el resultado de la misma forma parte de idéntica unidad en la quinta dimensión. De este modo, el árbol, que constituye un elemento orgánico y, como tal, con movimiento interno y vida, por efecto de la ley de mutación se convierte en otro elemento, el río, que abarca un espacio y un tiempo mayor, por lo que mediante este cambio se va ascendiendo por niveles dimensionales. Tales cambios sólo pueden ser medidos por el tiempo, que es el elemento diferencial de la anterior dimensión, la cuarta, que a su vez, como ya hemos dicho, contiene a la tercera, que es espacio.

Tomar la poesía como camino para ampliar nuestra percepción, capacidad cerebral y conocimiento del mundo es uno de los objetivos primordiales de esta tesis. Esta manera de imaginar supone un proceso intelectualmente provocador en cuanto a la cuestión que muchas personas se plantean de cómo está construida la realidad. Lo que llama Husserl “mundo” es una idea de proyección múltiple, es decir, un sistema de experiencias donde todas aquellas concuerdan, lo que nos situaría en la 5ª dimensión, en la cual tales ideas son tomadas como “reales” desde cada punto de percepción. Quizás Husserl se refiera con su concepto de “horizonte que compendia todos los horizontes” a esta unidad que es proyectada a múltiples dimensiones, fenómeno directamente relacionado con el acto hermenéutico poético. Tal acto surge de la conciencia.

La conciencia, como se ha dicho, no tiene “interior” alguno, y es más bien el “exterior” de sí misma. Cuando hurgamos en las profundidades de la conciencia, nos encontramos de pronto en medio de las cosas “externas”, ya que hacia ellas nos “centrifuga” la propia conciencia. En suma, “intencionalidad” significa sobre todo que la conciencia se encuentra primordialmente “fuera de sí”. Este “ser el exterior de sí misma” puede revestir múltiples formas. La “objetividad” no es más que una de ellas, y otras modalidades son asimismo posibles. Y además la “objetividad” es de orden derivado, mientras que la simple

*percepción es la forma fundamental del “estar fuera de sí” de la conciencia*⁴⁷².

Aquí los conceptos “interior” y “exterior” desaparecen en aras de una expansión de los planos en los que habitualmente nos movemos. El “mundo exterior” ya se encuentra dentro de nosotros. Del mismo modo, la correspondencia entre dentro y fuera, como anteriormente vimos a través de fragmentos poéticos, se disipa, coexistiendo una fuerza centrífuga con otra centrípeta por la conexión entre conciencia y mundo. Y esta interrelación dimensional afecta a la intersección de paradigma y sintagma en unidad de discurso.

⁴⁷² Bech, J. M.: *De Husserl a Heidegger. La transformación del pensamiento fenomenológico*, op. cit., 2001. p.46.

16. APLICACIÓN DE LOS CONCEPTOS ANTERIORES AL ANÁLISIS DE UN POEMA

Realizaremos un análisis de este tema sobre el poema "Noche adentro y no duermo", de Hugo Mujica:

*A lo lejos, en un atardecer
en que el otoño
es un lugar en mi pecho,
comienzan a encenderse las ventanas,*

*mi nostalgia
por estar donde bien sé que al llegar
volvería a estar afuera.*

Duelen los ojos de soñar tan a lo lejos

*la frente de pensar
lo impensable de tanta vida
que no he abrazado,
tanta deuda de lo que no he nacido.*

*Poco a poco se apagan las luces,
es el lindero de una noche y otra noche,
la frágil vecindad
del miedo y la esperanza.*

*El último día podría ser éste que termina,
esta noche
en la que aún escribo*

*igual, pero sin una ausencia nueva
para seguir esperando⁴⁷³.*

⁴⁷³ Mujica, H.: "Noche adentro y no duermo", web, 21 mayo 2016.

<http://www.hugomujica.com.ar/poemas-completos.html>

Para llevar a cabo este análisis, es necesario “respirar” el metalenguaje que subyace en él, el cual contiene un estado de ánimo (en el más amplio sentido) que crea sus propias formas objetuales (interpretante energético) o conjeturas proyectivas (interpretante lógico), como ya dijimos anteriormente. Tal estado de ánimo no podría crear otra estructura diferente; si esta cambiara, respondería a otro estado. Intentaremos centrar nuestra atención en este interpretante energético, por ser el móvil de todo poema y, por tanto, el objeto dramatizado en todas sus direcciones lingüísticas. El poema es el lugar idóneo para la manifestación de estas fuerzas, el lugar de búsqueda del objeto misterioso y oculto, y el espacio de la creación de un mundo en busca de más conocimiento.

En este espacio creado, las relaciones sintáctico-perceptivas se mueven con libertad, como si se tratara de un recipiente en el que se vierten una serie de elementos químicos y, tras un proceso de mezcla, cada átomo se uniera al de su especie, situándose cada estrato en el nivel correspondiente, conociendo su tendencia irremediable, y atendiendo a una sabiduría secreta de la naturaleza. En esa búsqueda del objetivo se encuentra el objeto original, que es capaz de crear a partir de su presencia todas las actitudes atribuibles a un elemento lingüístico; transformándose, camuflándose, protagonizando, secundando, finalizando, situando, emergiendo, o procreando nuevos elementos.

En el poema de Hugo Mujica intuimos que el objeto manifestante y manifestado es “la espera”. Al igual que aplicaremos al poema la síntesis de la “función gramatical narrativa” (o menor unidad completa de comportamiento semántico, según Domínguez Rey), intentaremos realizar (en la medida de lo posible) a través de la lectura poética una “inmersión en la unidad de experiencia posible” y recuperar o, por lo menos, intuir o rozar por un momento “esa voz que habla en la nuestra”. Asimismo, buscaremos el cauce principal del poema y el flujo pregnante.

Al enfrentarnos cara a cara con él, aparentemente todos los agentes reales o potenciales que encontramos, tales como nostalgia, sueño, dolor, “lo

impensable de tanta vida”, “tanta deuda”, parecen conducirnos a uno dominante: “la esperanza”, punto culminante del poema en el que convergen todas las direcciones. La última cláusula que pudiera existir, y que lo convertiría en espacio cerrado, sería la “ausencia de una nueva ausencia”.

Es difícil explicar cómo el agente, “la esperanza”, es aquí el poeta, quien escribe, siente, a quien le duelen los ojos y la frente, pero en último término, es el destinatario de toda acción universal, y objetivo principal de la incidencia de esta última. Es el agente porque todo ocurre en su mundo. Él es la propia identificación de “la esperanza”. No habla de “la nostalgia que duele a las personas”, sino que la vive como sujeto principal. El poeta es el objeto y el sujeto. La pregnancia de todo el poema es “la esperanza”: la corriente que se infiltra por las ventanas encendidas, por la espera, y por el dolor instalado en las cuencas de los ojos. El poeta es quien la contiene, pero al mismo tiempo, él habita en ella, y en ella es contenido.

La esperanza se encarna en la existencia del poeta. La esperanza (y sus ramas secundarias: nostalgia, noche, etc.) solo produce dolor o término encarnándose en el hombre, y el hombre en ella. Ella (la esperanza) se objetiva y el poeta se nominaliza. Este acto de nominalización contiene en sí todas las demás proposiciones, y espera y se agota en un sujeto para descargar sus objetivaciones y crear sus redes sintagmáticas. El giro, entonces, proviene de la acción lingüística realizada.

Si invertimos estos actos, es decir, giramos la perspectiva dramática en el prisma de las acciones, el resultado sería:

Mi pecho es el lugar del otoño lejano en el atardecer, y en él se encienden sus ventanas.

Que no es lo mismo que:

En mi pecho, que es el lugar [...] se encienden las ventanas.

Aquí habríamos cambiado el punto de perspectiva, y habría tenido lugar un acto proposicional, donde antes existía, en sentido husserliano, un acto objetivante. Lo mismo ocurre con los siguientes versos:

*mi nostalgia
por estar donde bien sé que al llegar
volvería a estar afuera.*

“Yo siento nostalgia por estar allí”

(“allí” contiene todo el sintagma anterior)

Duelen los ojos de soñar tan a lo lejos

↓

Me duelen los ojos al soñar tan a lo lejos.

↓

Siento dolor en la frente de pensar “esto”

(“esto” contiene todo el sintagma original)

Y, de nuevo, lo mismo ocurre en el siguiente sintagma:

Poco a poco se apagan las luces

↓

Yo veo cómo poco a poco se apagan las luces.

Y podríamos aplicar el mismo proceso a cada verso por separado.

Por ejemplo:

Acto objetivante: (*Pienso-veo-digo que*) → *poco a poco se apagan las luces.*

Acto nominal: *Las luces se apagan poco a poco.*

Tras estos ejemplos podemos observar cómo el papel actante se puede desplazar de un “actor” a otro. Lingüísticamente, existe un nivel completo que nunca es rebasado; es decir, si el sintagma se completa en un nivel de cien, los diferentes casos actuarán rotando a veces en un nivel de diez, otras en uno de veinte, y otras en uno de cuarenta, según la potencia energética actancial que cobren por el dinamismo, pero nunca sobrepasando el cien, el total. Poéticamente, no se cumple este nivel completo. El desplazamiento dinámico creará unas relaciones desproporcionadas con respecto a sus situaciones anteriores. Tal es la fuerza de la palabra poética y su control propio (control inaccesible a la voluntad del ser humano, que solo contiene el signo poético por sí mismo) sobre el contenido de su naturaleza. La palabra poética comienza a actuar ahí por sí sola, y el poeta la encuentra.

Aplicamos el mismo principio a lo siguiente:

Acto proposicional: La lentitud (nominalización del “poco a poco”) provoca que las luces se apaguen poco a poco.

Acto nominal del verbo: El apagar de las luces acontece poco a poco.

Vemos cómo se ha cumplido la afirmación de que “el sintagma responde también a la acción nominal que lo nombra”. En el acto de nominalización y en los demás, se asumen las funciones relacionadas con el conocimiento básico expresado. Todas estarán contenidas y desplazadas según un punto de atracción en el campo magnético de la sintaxis. En el caso de las oraciones de carácter impersonal, como “las luces se apagan” (no sabemos si solas, o si las apaga alguien o algo), también ha sido posible una representación objetiva del lenguaje (más allá de la objetivación no poética).

Una de las razones por las que hemos elegido este poema radica en la dificultad *a priori* que entraña en cuanto a las manifestaciones directas e indirectas de su sintaxis. Existen varias direcciones internas en cuanto a espacio y tiempo, al tiempo que existen varios cruces entre ellas.

Duele la frente + de pensar lo impensable + de tanta vida + que no he abrazado

Dolor físico-mental (1) Cruce de dimensiones lógicas (2) Dimensión tiempo (3) Acto físico frente a actos mental

- (1) Dolor físico + apareamiento de frente (lugar físico) con lugar de pensamiento.
- (2) El “pensar lo impensable” revela un paso hacia lo desconocido, hacia un futuro evolutivo, donde es agregado todo el pasado, es decir, lo “pensado” anteriormente.
- (3) La dimensión tiempo, ocupa un espacio físico doble: el de la frente, y el del recuerdo
- (4) De nuevo objetos pertenecientes al mundo de las ideas (pensamiento) y del tiempo (vida) se materializan en objetos físicos, susceptibles de ser abarcados en un abrazo y, a la vez, acontece en orden paradigmático el término abrazar como *coupling* de acoger, albergar, apropiar y contener.

En estos cruces de los que hablamos, también se encuentran expansiones internas, roturas de conceptos como “lo grande contiene siempre elementos más pequeños que no lo rebasan en su totalidad”, o viceversa.

En el siguiente ejemplo,

es el lindero de una noche y otra noche

el lindero entre “una noche y otra noche” contiene todo un “día”, ya que el fragmento de tiempo ahí comprendido es el día (que, a su vez, contiene el amanecer, el mediodía, el atardecer y el anochecer). Por tanto, la noche en este poema abarca el tiempo total y solo representa un punto de partida para la medida del tiempo (podía comenzar a contar los días a partir de mediodía). El punto de partida es la noche porque es ella la “lente” a través de la cual se articula todo el “discurso”, y en la cual

convergen todos los elementos, que desde este punto de perspectiva han pasado a formar parte de este dominio.

Las mismas valencias asignadas al tiempo (noche y día) son aplicadas a principios de índole emotiva:

*la frágil vecindad
del miedo y la esperanza.*

Es difícil asignar un papel dramático determinado a semejante capacidad de contención. Encontramos el mismo fenómeno que tiene lugar en la actividad de expansión y contracción del universo, en el cual puntos determinados situados en él contienen a su vez otros universos con otra actividad. Podríamos decir que “lo dicente” contiene todas sus formas posibles de intercambio, como hemos podido ver antes: todas las subordinaciones y coordinaciones del nivel sintagmático, y todas sus matrices metafóricas en lo paradigmático (una atribución implícita recubre una objetivación, y esta a su vez es integrada en un nuevo sujeto, y en un nuevo predicado posible).

En poesía, lo que al poeta le interesa es crear un nuevo mundo de relaciones, en el que las acciones impresas sobre los diferentes sujetos no siempre tengan un límite claro. En este mundo, los atributos de unos y otros tienden a influirse y a confluir en un espacio en el que todos acuden a una llamada común.

Los nombres se nombran implicando lo que refieren, el modo de referirlo y de enunciarlo. De ahí surgen las “constelaciones de relaciones”.

“Duelen los ojos de soñar tan a lo lejos”

Los ojos duelen de soñar tan a lo lejos

Invertimos el orden: anteponeamos “los ojos” al “dolor”. En esta inversión de actancia, lo principal, lo pregnante, que es “el dolor”, se ha desplazado a un segundo plano, y ahora en el primero se encuentran “los ojos”. Antes el verbo

era sujeto desde un punto de vista metalingüístico-poético y el protagonista principal era el “dolor”, que se manifestaba en diferentes campos, en este caso los ojos; al producirse este cambio, el punto “abierto” o de convergencia es “los ojos”, como lugar de manifestación y acción del principio emotivo del dolor, en este caso.

Me duelen los ojos de soñar tan a lo lejos.

El dolor de los ojos es producido por soñar...

El hecho de que los ojos duelan es producido por soñar... (Normalmente, en las expresiones de nominalización siempre se tendrá como modelo “el hecho de...” locución que engloba una consecuencia inmediata de la situación).

La lejanía hace que al soñar los ojos duelan.

El “tan” ahora se nominalizará:

La gran lejanía (nominalización de “tan lejos”) en el soñar provoca dolor en los ojos.

El dolor de los ojos provocado por el sueño= el sueño duele= ver el sueño duele

Cuando el sueño está lejos, los ojos duelen.

Según giramos esta “rueda de acciones”, se manifiestan los diferentes principios contenidos: lo suscitativo, lo adyacente, lo temporal, lo físico, etc. Estas diferentes dimensiones de los centros o focos sintagmáticos crean atención en un determinado punto de la proposición en particular y de las proposiciones en general. Los agentes se convierten en pacientes, los adverbios en nombres, etc. Son el espacio, el tiempo y el modo quienes van determinando las situaciones objetivas: el *hic et nunc*.

Si introducimos esta fórmula en otros planos, como el de connotación, observaremos que se crean nuevos “racimos” de situaciones. En los números asignados a estas “posibilidades” aumentaría la potencia del exponente natural

(en el sentido matemático). Por ejemplo: no es lo mismo ver “las ventanas encendidas” a kilómetros, dentro de una casa más grande que contiene a esta otra casa, o que contemplemos esta imagen en sueños.

A continuación, cambiaremos algunas relaciones de tiempo y espacio:

A lo lejos, en un atardecer



Mucho después, en la oscuridad

en que el otoño es un lugar en mi pecho



en que el campo otoñal es un instante en mi pecho

mi nostalgia por estar donde bien sé...



mi nostalgia por estar cuando bien sé ...

En ciertos pasajes nos encontramos con signos mixtos; es decir, que pertenecen a los dos dominios.

Poco a poco se apagan las luces



S. Adv de tiempo, espacio o modo

Análisis metafórico y apareamientos

En lingüística cognitiva, la metáfora es un apareamiento – concepto fenomenológico– entre dos dominios conceptuales del sistema lógico y representativo. Un apareamiento es un entramado de correspondencias entre estos dominios, de modo que una expresión metafórica es una realización (superficial) de este entramado de correspondencias conceptuales, que es la metáfora. En estas correspondencias entre dominios, según Lakoff y Johnson⁴⁷⁴, podemos encontrar las siguientes:

- **Los estados son lugares**

“por estar donde bien sé que al llegar”

En este pasaje hay un apareamiento perteneciente a un nivel de gran generalidad conceptual, a saber, entre estados, por un lado, y lugares, por el otro. Todas estas expresiones nos remiten a un dominio espacial, mas estamos hablando de estados, no de lugares. (Johnson)

La conceptualización de los estados en términos de lugares proyecta toda su lógica: así como podemos pasar de un lugar a otro, podemos pasar de un estado a otro.

- **Los cambios de estado son pasos de un lugar a otro.**

“por estar donde bien sé que al llegar

volvería a estar afuera”

Este es un apareamiento subordinado al anterior; es decir: si los estados son lugares, los cambios de estado son cambios de lugar.

- **Las situaciones son recintos.**

⁴⁷⁴ Lakoff, G. y Johnson, M.: *Metáforas de la vida cotidiana*. Cátedra, Madrid, 1991.

“esta noche
en la que aún escribo” (partimos de que la noche es un estado interior)

Otro ejemplo:

“mi nostalgia
por estar donde bien sé que al llegar”

Aquí se ha producido un apareamiento entre los dominios “recinto” y “situación”. La lógica de este dominio de origen organiza al dominio meta: así como se puede salir y entrar a un recinto, salimos y entramos de situaciones.

- **La mente es un contenedor**

“(Duele) la frente de pensar lo impensable de tanta vida”

Aquí se ha producido un apareamiento entre “mente”, por un lado, y “contenedor”, por el otro. (Como veremos más adelante, existe también una metonimia de “mente” en “cabeza”: el exterior por el interior, el envoltorio por el contenido, el órgano por la función, etc.).

- **Las ideas son objetos.**

Las ideas pueden tener características de objetos. Aquí, la fragilidad, que es una propiedad material, es atribuida a un concepto ideal: “la vecindad del miedo y la esperanza”.

“la frágil vecindad
del miedo y la esperanza”

Es necesario aclarar que, aunque utilizamos proposiciones como “las ideas son objetos”, las metáforas no son proposiciones, sino apareamientos; es decir, agrupaciones de correspondencias conceptuales.

En el poema hay también ejemplos de cómo un ámbito conceptual, como “aceptar” (actitud interior), se aparea con otro, “abrazar” (acto corporal).

Podemos decir que estos son conceptos suficientes, con unidad propia. A este tipo de metáforas las llamaremos metáforas simples. En esta dimensión de la complejidad de los conceptos en juego, otro tipo de metáfora contrasta con el anterior: las metáforas orientacionales⁴⁷⁵. Estas son apareamientos en donde los dominios son complejos conceptuales. Lakoff y Johnson hablan del apareamiento de un “sistema total de conceptos con otro”. Los ejemplos vienen del ámbito de la orientación espacial. Sin embargo, como veremos, las orientaciones espaciales son solo un subtipo de este grupo. Un término más inclusivo, entonces, para este tipo de metáfora sería “metáfora compleja” en contraste con “metáfora simple”.

En el poema de Mujica observamos una metáfora compleja en cuanto al sistema que el poeta desarrolla a partir del dominio “noche”. La “noche” engloba todo un grupo de relaciones: las luces se apagan, la oscuridad provoca miedo y “la presencia de la ausencia” (metáfora de metáfora). Por tanto, el apareamiento con “muerte cercana” hace que el objeto referido integre los demás atributos: ausencia (la muerte es soledad), la falta de luz (para poder ver con claridad un futuro inmediato), etc.

Pero la poesía nunca agota su significado; este siempre queda abierto, y se “rebase” en acto reflexivo. No debemos pensar que el poema se basa en una serie de correspondencias como “noche-muerte”. El poema muestra su

⁴⁷⁵Lakoff, G. y Johnson, M.: *Metaphors we live by*, The university of Chicago press, London, 2003, p. 16.

propio itinerario y su propia confluencia de metáforas hacia una situación existencial, de abandono, de “no saber”, de no poder “ver más allá” (recordemos a este propósito la obra de S. Juan de la Cruz). Es aquí donde nace la verdadera hermenéutica (incluso se podría hablar de una exégesis) si concebimos la poesía como un camino que conduce al descubrimiento de nuevos significados en cada lectura. En la novedad irradia la “vida propia” de la palabra poética: una vida respirante que nace, se desarrolla, y se reproduce (no nombro la muerte de la palabra como parte de las fases vitales, ya que esto nos llevaría a otro tema distinto al que nos ocupa).

Así, la noche se ha manifestado como el preámbulo de la muerte, del final, y una variedad de nódulos o casilleros en el esquema de la noche se aparean directamente con un número idéntico de nódulos en el esquema de la muerte (la oscuridad con “el no poder ver lo que nos espera”; la lejanía con el pasado, etc.). En el nivel de apareamiento interviene una cierta riqueza de detalle, un cierto grado de especificidad en los dominios que entran en él. Se cumple aquí asimismo otro aspecto de articulación cinética prospectiva (→) y retroversa, retrospectiva (←), en términos de Guillaume⁴⁷⁶. Hay un proceso de vaciamiento de sustancia-materia en cada elemento apareado y surge una sustancia-forma que irradia todo el poema.

Encontramos en la siguiente metáfora una doble metáfora:

El otoño es un lugar en mi pecho



Metáfora de final

Metáfora “los estados son lugares”

⁴⁷⁶ Guillaume, G.: *Langage et science du langage*, op. cit., p. 40.

Si desarrollamos esta relación, podríamos llegar más lejos:

La estación de las hojas secas es un lugar en mi pecho.



Las hojas secas son un lugar en mi pecho



Lo seco es un lugar en mi pecho

Estamos en un nivel más incluyente que el anterior. Esta es una metáfora que no está nombrando un apareamiento en particular, sino cualquier apareamiento más específico entre los dominios “lugar”, y “estado”. El ejemplo para esta distinción en Lakoff y Johnson es “los eventos son acciones” y “la vida es un viaje”.

Podríamos asumir la metáfora “me duelen los ojos de pensar” como “las afecciones del alma son estados”.

La expresión “Las ventanas, que comienzan a encenderse”, se identifica con “mi nostalgia”. Ha habido una sustitución del sujeto mediante un proceso de identificación.

Por tanto, el resultado sería el siguiente:

comienza a encenderse

mi nostalgia

En esa identificación, dos mundos se han superpuesto o yuxtapuesto. Cuando hablo de yuxtaposición, no me refiero únicamente al campo gramatical, sino al ontológico; a la yuxtaposición de dos conceptos y dimensiones diferentes, como en toda representación de la forma. Para que los objetos superpuestos tengan una identidad deben ser percibidos como independientes.

En esa intersección de mundos, los sintagmas contenidos en cada uno pertenecen a un mismo conjunto. Es decir:

comienzan a encenderse las ventanas,
por estar donde bien sé que al llegar
volvería a estar afuera.

Por tanto, la primera proposición integra a la segunda:

En el atardecer, mi nostalgia se enciende
Las ventanas se encienden por estar donde bien sé que al llegar...

Hablaré ahora de algunas deixis que he encontrado en el poema:

Duelen los ojos <u>de soñar</u>	→	(duele) la frente <u>de pensar</u>
↓		↓
subordinada sustantiva de infinitivo		subordinada sustantiva de infinitivo

Y estos dos sintagmas comparten el mismo sintagma con función de objeto directo.

lo impensable de tanta vida
tanta deuda

Proposiciones creadas en este campo de objetivación:

Duelen los ojos de soñar... → lo impensable de tanta vida
↓

tanta deuda

(duele) la frente de pensar... → lo impensable de tanta vida



tanta deuda

En la siguiente estrofa aparece un sintagma biunívoco:

“Poco a poco se apagan las luces” asume un doble papel dramático: el de sintagma de sujeto y el de sintagma adverbial.

“Poco a poco se apagan las luces” es el lindero de una noche y otra noche,

SN

SV

S. Atributo.

Y de nuevo tendría lugar, a continuación, una yuxtaposición con

la frágil vecindad

del miedo y la esperanza.

El uso de oraciones copulativas o atributivas hace que el poema visite regiones aún no colonizadas por el lenguaje no poético. En toda oración copulativa el verbo o tiene por función unir a ambos, sujeto y atributo, reduciéndose así la importancia de la acción verbal propia de las oraciones predicativas.

Esa misma función de cópula la desempeñan las conjunciones, creando, por ejemplo, oraciones coordinadas. El verbo copulativo ejerce como nexo de unión entre significados y crea la semejanza entre sujetos.

La noche es oscura

La oscuridad es nocturna

La oscuridad es la noche

Lo nocturno es oscuridad

La oscuridad es lo nocturno

Se crea una urdimbre perfecta a partir de esta cadena de acontecimientos: unos nacen de otros y contienen a los otros, como ocurre en la ósmosis o en la generación por fractales.

El nexo de unión “ser” (o en sus diferentes gradaciones, parecer, resultar) no siempre está presente. A veces funciona como deíctico o está elíptico.

Relacionando este concepto con el de pulsión emocional, comprobamos que en este esqueleto interno de tipo copulativo se transmite un significado general de existencia o estado.

El **verbo copulativo**, por lo tanto, permite la construcción del predicado nominal, en el cual se identifica al sujeto oracional como miembro de una cierta clase semántica según su complemento atributo. El verbo copulativo no posee un significado léxico pleno, sino que sirve de enlace entre el sujeto y un complemento. En otras palabras, los verbos copulativos están “vacíos” hasta que el atributo “*llena*” la referencia de esos verbos. Ahora bien, este “relleno” acontece existencialmente, por lo que el enlace adquiere función de apareamiento formal.

Estructuras de identificación o ecuativas

El predicado es nominal, pues su verdadero núcleo es el atributo, el cuál aquí se funde con el sujeto creando una semejanza y pasando a pertenecer a un mismo orden:

Lo oscuro → lo nocturno

La oscuridad → la noche

Podría encontrarse camuflada en esta relación una ley de semejanza, en la que la inversión de ambos papeles dramáticos confirmara tal regla.

Contenido es continente



Continente contiene al contenido



El contenido hace que el continente exista, pero sin éste tampoco podría existir aquél.

Se obtiene aquí de nuevo una relación paralela:

El último día ↔ podría ser éste que termina,
esta noche ↔ (podría ser) en la que aún escribo

Resultado:

Igual(es), pero sin una ausencia nueva
para seguir esperando

Si relacionamos el sintagma resultante con el agente:

(Podría ser) el último día, pero sin una ausencia nueva
para seguir esperando

(Podría ser) esta noche, pero sin una ausencia nueva
para seguir esperando

En este poema, el autor sitúa al presente en su último límite, el límite extremo de la frontera entre hoy y después, siendo “hoy” la dimensión vital del poeta, y “mañana” su muerte o entrada en otro principio.

la noche trae el final



las últimas noches nos acercan aún más al final



después vendrá un día, que podría ser el último



la noche última es la espera última.



Un nuevo principio, ya sin ausencia, implica nueva presencia: nuevo estadio temporal.

Los ejes locutivo y objetual del lenguaje son sintetizados por el tiempo gramatical del verbo. La acción en él implícita recorre el espectro esencial de la nominalización:

Al sustantivarse en el infinitivo: “esperar”

Al adjetivarse en el tiempo concluso: “esperado”

Al adverbializarse como modo de presencia: “esperando”

De ahí que el nombre implique verbo, y que el acto nominativo consista en nombrar. El verbo es el generador de la dramaturgia del lenguaje; “el verbo incluye pasado y abre tiempos futuros”⁴⁷⁷; por eso, el núcleo del nombre va inmerso en un horizonte predicativo. Recordemos aquí el verbalizador chomskiano al mencionar la relación de las transformaciones con el minimalismo⁴⁷⁸.

El verbo se manifestará creando un espacio temporal y el nombre creando un tiempo espacial. Aquí se encuentran “el acto verbal del nombre” y el “acto nominal del verbo”. Existe un tiempo dicente y otro que se dice o se nombra: en el caso de este poema, el tiempo dicente pertenecería a un ámbito abstracto: el “ayer” del poeta puede ser nuestro pasado de hace diez siglos, o nuestro futuro dentro de diez siglos. Su ayer y mañana son conceptos relativos y están sujetos al espacio de objetivación: un espacio que depende de unos segmentos inscritos en unas coordenadas determinadas, y que puede ser sustituible por su carácter intemporal poético. Aquí, en este momento, el *rema* y la presencia dicente se expanden en dilatación absoluta por el espacio cognoscible que abarca todo tiempo. El significado de “última noche” rebasa su propio significado.

Por eso se dice: “No hay verbo que no tenga sujeto”

“es el lindero de una noche y otra noche”



“(Él) es el lindero de una noche”... o “una noche y otra noche es el lindero”

⁴⁷⁷ Domínguez Rey, A.: *El Drama del Lenguaje*, op. cit., p. 295.

⁴⁷⁸ Chomsky, N.: “On phases”, op. cit., p. 6.

La multiplicidad de acontecimientos referidos por las relaciones complejas sintagmáticas emitidas por el propio poema es determinada:

¿Quién aparece? ¿Quién se manifiesta? ¿Qué mano o qué fenómeno enciende las ventanas? ¿Enciende las ventanas o enciende la luz, que se reflejará en las ventanas desde afuera, ya que solo se perciben unas ventanas encendidas desde fuera de la casa? En el nombre sustantivo se nombra algo concreto; en el verbo, una relación discursiva y remática, pero la acción ya está comprendida en su referencia esencial. Es acción objetivante y objetiva.

Ej. Duelen los ojos de soñar tan a lo lejos

Dolor de los ojos por soñar tan a lo lejos

Dolor: nombramos algo concreto. Estado conocido por todo ser humano.

Duelen: comprende el acto y todas las consecuencias del acto: su tensión, su pulsión, su presente, su esencia. En resumen, un concepto objetivo se objetiva y manifiesta su presencia.

Doloroso: Adjetivación (pero a la vez contiene acción y presente)

Dolorosamente: Adverbio

Es difícil encontrar un agente cuando se habla de la actividad de diversas partes u órganos del cuerpo, sean objetivas (dolor de corazón, respiración dificultosa) o subjetivas (dolor del alma). ¿Separamos las diversas partes del cuerpo, y cada una es agente de su propia oración, o las tratamos como expansiones predicativas del sujeto que es el individuo? Por ejemplo, en el siguiente verso, el sujeto no realiza la acción: la recibe o experimenta, pues todo acto supone una experiencia, y una experiencia supone, a su vez, una recepción:

Duelen los ojos de soñar tan a lo lejos,

la frente de pensar...

Los ojos duelen, pero no actúan para “doler” o “ser dolidos”. Ese acto se refleja instantáneamente en el sujeto, que es el poeta. Él (el poeta) es sujeto pasivo y activo a la vez, ya que el dolor que experimenta es consecuencia de su propia acción: “soñar tan a lo lejos”. Pero esa acción ha engendrado un nuevo sujeto: el dolor. El dolor se instala en el poeta; en sus ojos, que son parte suya.

También existe aquí una metonimia subyacente, ya que “mis ojos” son la ventana al exterior. De ello deducimos la siguiente proposición lógica:

“Mi visión hacia el exterior es dolorosa”

La visión y el dolor no tenían antes ningún nexo de unión; es el acto de ver del poeta quien provoca el atributo (dolorosa). En esta acción aparece un tercer agente: la causa (o principio no lógico) que hace que el “ver” provoque “dolor”.

Yo soy dolido por medio de mis ojos, por soñar...

Mis ojos me duelen a mí (acto doblemente reflexivo)

Nadie puede soñar por otro, ni “doler” (sufrir) por otro. Aquí se ha producido una amalgama de temas, una polirritmia, y una síncopa sintáctica, en el sentido de que la acción de “soñar” encadena varios racimos de acciones, cuya dirección final es un acto reflexivo. Esta flexibilidad sintagmática viene dada por una elasticidad de los puntos dramáticos comparable a un orden matemático en el que la regla de tres se convierte en ecuación. Esta presencia y esta ausencia nacen del paradigma diacrónico de la lengua.

A través de este análisis hemos podido comprobar que los casos y los modos forman una estructura dinámica. Los casos expresan la situación del

hombre ante el mundo. Ejercen cierta actividad auxiliar, manifestando el objeto en el lugar inmediatamente habitable del sintagma, es decir, justo después del núcleo nominal y verbal, pero el nombre es el antecedente que les insufla su poder dinámico, la dirección del *gramma*. El nombre demuestra su gran dinamicidad en el discurso. En estas categorías (moldes de la intención y del lenguaje) “se mienta el modo de concebir”. Tal es la constante e infinita expansión del predicado.

17. MELOS Y LENGUAJE. DELIMITACIONES DEL OBJETIVO DE ESTE ESTUDIO Y NUEVOS HORIZONTES.

Aunque este estudio se centra en la poesía como fenómeno del lenguaje, no comprende las relaciones estructurales de música y literatura, ni de música y estética, ni la poesía con su trasfondo literario histórico. Ahora bien, cabe hacer otra precisión respecto del *melos* (Pitágoras, Platón, neoplatonismo) y del lenguaje desde su constitución poética, lo cual comprende adentrarse en la tripartición del metro, ritmo y melodía. Este trasfondo es complejo y constante en poesía a lo largo de la historia. Pertenería a otra tesis diferente, aunque homóloga. Por ejemplo, el cronotopo, que citamos aquí, está relacionado con el número, el tempo, y la estructura de notas musicales, su gradación, partición, sobre todo la octava. Esto es extensible en mayor y menor medida. Citamos el número como constante matemática, y el tema ya está en Pitágoras: relación número-nota musical-metro-ritmo-melodía (*melos*) y trascendencia, por elevación, a otras dimensiones por empatía de sensibilidad, pensamiento, conocimiento y ontopoesía (el ser poético en cuanto fenómeno *siendo*, según Domínguez Rey). Es la elevación, también graduada, como método de conocimiento de niveles, esferas, "galerías", dice Antonio Machado, de la conciencia, o fondo anímico, espiritual, con implicaciones religiosas y teológicas (zeós + logos: el logos divino). Aunque esta parte no entra en los límites programáticos acotados en esta tesis, deja abierto su horizonte. Serían derivaciones del aspecto gramatical que nos proponemos, pues el *gramma* está ahí vivo en cuanto *germen* de pensamiento y lenguaje, cuya fusión es *poiética*. Anunciamos y esbozamos, pues, nuevos caminos de confluencia y convergencia del aspecto temporal-musical-poético.

Podemos observar esta convergencia en el poema "Oda a Salinas", de Fray Luis de León:

*El aire se serena
y viste de hermosura y luz no usada,
Salinas, cuando suena
la música estremada,
por vuestra sabia mano gobernada.*

*A cuyo son divino
el alma, que en olvido está sumida,
torna a cobrar el tino
y memoria perdida
de su origen primera esclarecida.*

*Y como se conoce,
en suerte y pensamientos se mejora;
el oro desconoce,
que el vulgo vil adora,
la belleza caduca, engañadora.*

*Traspasa el aire todo
hasta llegar a la más alta esfera,
y oye allí otro modo
de no perecedera
música, que es la fuente y la primera.*

*Ve cómo el gran maestro,
aquesta inmensa cítara aplicado,
con movimiento diestro
produce el son sagrado,
con que este eterno templo es sustentado.*

*Y como está compuesta
de números concordes, luego envía
consonante respuesta;*

*y entrambas a porfía
se mezcla una dulcísima armonía.*

*Aquí la alma navega
por un mar de dulzura, y finalmente
en él así se anega
que ningún accidente
extraño y peregrino oye o siente.*

*¡Oh, desmayo dichoso!
¡Oh, muerte que das vida! ¡Oh, dulce olvido!
¡Durase en tu reposo,
sin ser restituido
jamás a a queste bajo y vil sentido!*

*A este bien os llamo,
gloria del apolíneo sacro coro,
amigos a quien amo
sobre todo tesoro;
que todo lo visible es triste lloro.*

*¡Oh, suene de contino,
Salinas, vuestro son en mis oídos,
por quien al bien divino
despiertan los sentidos
quedando a lo demás amortecidos⁴⁷⁹!*

El poema contiene una síntesis de la teoría musical (referencia a Salinas) y de todo el mundo o *background* alrededor del complejo teórico y práctico, multirrelacional, de poesía-lenguaje-música.

⁴⁷⁹ <http://www.poesi.as/fl103.htm>

Aquí se produce un encuentro entre música interna y la música como tema principal, por lo que hay una potenciación de los campos sémicos que, a su vez, confieren contenido y unidad a la estructura. Además, el uso constante del presente de indicativo crea un flujo de acontecimientos secuenciales que refuerzan el fraseo melódico. Observamos, también, la anáfora funcional, con matices de catáfora retórica que aparece en forma de adjetivo-participio⁴⁸⁰:

El aire se serena
y viste de hermosura y luz no usada,
Salinas, cuando suena
la música estremada,
por vuestra sabia **mano gobernada**.

A cuyo son divino
el alma, que en olvido está sumida,
torna a cobrar el tino
y memoria perdida
de su origen primera **esclarecida**.

De este modo, cada estrofa aparece como una imagen secuencial e individual en la línea del tiempo, donde el participio al final de frase indica un nuevo estado de existencia: gobernada, esclarecida, etc., de modo que, a su vez, se experimentan estados cíclicos como los recogidos en el *I Ching*. El modo en que es tratado el tiempo verbal de presente, determina un presente eterno, una estructura la cual pueda circunscribir al individuo y en la cual inscribirse, como quien atraviesa un agujero negro del espacio⁴⁸¹. El uso de adjetivos superlativos en este poema, tales como “dulcísima” y “la más alta esfera”, representan la elevación graduada que acabamos de nombrar, como método de conocimiento, y de la existencia de esferas que engloban el mismo, lo que nos sitúa en una concepción neoplatónica de este texto. “Amortecidos”

⁴⁸⁰ Ver epígrafe 9.3 de la tesis.

⁴⁸¹ Ver epígrafe 11. 4 de la tesis.

nos indica final de un ciclo y renacer, por lo que otra vez encontramos una compresión del tiempo poético. Los encabalgamientos que encontramos aquí constituyen enlaces y puertas de una esfera a otra, dentro de este tejido cósmico-poético. La música estaría entonces en la fluencia del sentido o del conocimiento como vibración perceptiva y sentida, haya o no idea propia, aunque sí tema, pues la fluencia puede serlo en cuanto tal, sin contenido, o serlo ella, sin más. La poesía participa de los dos extremos y los trasciende por la intuición, digamos, de la intención significativa, en pura fenomenología husserliana.

La anáfora, al articular una forma, crea una melodía sintáctica, de modo que cada unidad, definida por esta, se encuentra relacionada con las demás. Esta melodía sintáctica indica la relación lógica de frases y de palabras, según Henri Morier⁴⁸². Y distingue varios tipos, desde la correspondiente a frase asertiva y compleja a la de semántica afectiva con gradación musical correspondiente de melogramas –trazado de frecuencias acústicas o de su envoltura⁴⁸³–, pentamétrica, donde entran los tonos típicos, el enunciativo, exclamativo, interrogativo, de admiración, irónico, de incredulidad, duda, etc. En líneas generales, esta exposición, básica, pero detallada, sigue siendo paramétrica respecto de poesía y música.

Cada vez que aparece esta anáfora, se crea un ictus gramatical, correspondiente a la parte fuerte del compás musical. El ictus es el golpe impresivo que resalta el ritmo. En el *Vademecum* musical es definido como “Mayor intensidad que recibe la primera fracción del primer pulso de cada compás”⁴⁸⁴. Henri Morier sugiere que probablemente el verso antiguo se marcaba de igual modo describiendo con la mano un círculo o una elipse, lo cual significa *versus*, del latín *vertere*, dar la vuelta, girar⁴⁸⁵. Y esta imagen puede funcionar también como subtexto de la dicción del verso, incluso de su escritura, como si hubiera un movimiento musical asociado al proceso. Se

⁴⁸² Morier, H.: *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* (5ª). PUF, París, 1998, p. 656

⁴⁸³ *Ibid.*, pp.768-685.

⁴⁸⁴ Roca, D. y Molina, E.: *Vademecum musical*. Enclave creativa, Madrid, 2006, p. 5.

⁴⁸⁵ Morier, H.: *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, *op. cit.*, p. 553.

intuye, por ejemplo, en la “Oda” comentada y en consonancia con la teoría musical de Salinas.

Quedan en el aire espacios átonos sin correspondencia métrica. Estos desajustes métricos desaparecen mediante la sinalefa u otras convenciones métricas, como la añadidura de sílabas en versos que concluyen en sílaba aguda, etc. Esto no constituye sino una muestra de la necesidad de reagrupación que tenemos en nuestro lenguaje, y que obedece a unos cánones aprendidos, al igual que ocurre con la división de sonidos en las escalas. Una de las más importantes aportaciones de Francisco de Salinas es su estudio sobre la afinación; lo trata desde una perspectiva matemática (era músico y matemático), siguiendo las teorías de Pitágoras, instalando un nuevo modelo físico en la música basado en el descubrimiento de la serie de armónicos⁴⁸⁶ y en el planteamiento matemático del temperamento igual, cuestionándose el anterior, mesotónico. Como sabemos, el intervalo de octava, que repite unísonos a diferentes alturas, puede ser dividido de muchas maneras, y estas varían notablemente en la música de Oriente y Occidente. Extrapolando esto a la poesía, podríamos decir que cada poeta crea su propio sistema de afinación, a veces único en cada poema, según las divisiones melódicas que hagamos del verso. Si lo vemos desde el punto de vista rítmico, el poeta también agrupa las sílabas de una manera peculiar, creando un ritmo interno que puede contener en cada golpe acompasado una cantidad variable de sílabas. En el verso libre esto se cumple con mayor frecuencia, mientras que en las formas clásicas existe una adaptación a las convenciones métricas antes citadas. Por eso, se podría decir que en el momento de la lectura, cada persona determina una proporción interválica y rítmica, y esto es variable. No nos enfrentamos aquí solo a la relatividad del tiempo, en el momento en que podemos agrupar, o no, unidades en franjas de tiempo mayores o menores —lo que produciría un *ritardando* o un *accelerando*, respectivamente— con causa generalmente expresiva, además de la cantidad silábica de la propia lengua. La teoría de las esferas —también de origen pitagórico— determinaría asimismo una proporción numérica e interválica en cuanto a las distancias que rigen a los

⁴⁸⁶ Ver epígrafe 10.2.

cuerpos celestes, siendo esto variable, como hemos visto anteriormente, debido a la diferencia gravitatoria del espacio, lo que, una vez más, nos muestra la naturaleza cósmica del poema, y su capacidad para reflejar, de modo microcósmico, el diseño del Universo.

Por otra parte, el silencio supone, tanto en música como en poesía, la adaptación de estas proporciones a un nuevo campo de gravedad o, en algunos casos, la plenitud numérica de la unidad de cada obra, como espacio geométrico. Esto provoca que en algunas circunstancias sea necesario crear un espacio de silencio inicial o final. De anuncio o de resonancia, estando a veces el nuevo silencio mezclado con resonancias anteriores que insertan cada obra individual en un todo en la línea del tiempo. Estos conceptos son referentes al gesto musical que, siendo anterior a la realización, son consecuencias, siempre, de lo anterior. Por eso, en algunas ocasiones se supone un espacio tonal ausente, y en otras, tal espacio prepara el nuevo horizonte de sucesos. De algún modo, tanto la anáfora como la catáfora son reflejo de esta ordenación temporal, de esta anticipación o, en su caso, de ese retardo. En el caso de la *Oda a Salinas*, la anáfora categorial de participio constituye un retardo en el tono y en la semántica. A su vez, “El aire se serena” constituye el anuncio de un nuevo estado, una apelación que, en sí misma, ya es catáfora. Comprobamos que la anáfora y la catáfora son un lugar de retardo y anticipación, no sólo temático, sino remático, rítmico y pragmático.

El “retardo” hay que considerarlo no obstante como tensional, pues remite a lo precedente, como estableciendo con él un nuevo concierto interno, sintáctico y semántico, de lectura retroversa, o a lo siguiente. En este caso, introduce una expectativa. Prepara un tiempo aún no efectuado, pero ya presentido.

Analizando este poema desde los diferentes niveles estudiados, verificamos un nuevo reflejo de esta teoría de las esferas en la identidad apelativa temática que en él encontramos. El pensamiento del “yo” es cósmico, y contiene la correlación de astros y notas musicales en resonancia. Este “yo” actante representa la parcela espacio-tiempo que ocupa el pensamiento. Por

otra parte, el “yo” actante es un “yo” universal, hermenéutico, que anticipa y regresa a lo largo del poema. Ese oyente-lector parte de un grado cero gramatical, pues se impregna de una experiencia predeterminada y extensiva, pues parte de la obra interpretada por Salinas, después pasa por su realización musical, es percibida por Fray Luis, y este refleja en el poema lo oído, percibido y sentido. Esta cadena semiótica es cerrada y circular, de modo que quien se adentra en ella se neutraliza, sin marcas de nivel, para sumergirse en una interpretación de la interpretación de la interpretación, y así sucesivamente. Decimos que es circular porque el final genera principio, retorno (hermenéutica), creando una dialéctica infinita en el tiempo, representada geoméricamente por la cinta de Moebius⁴⁸⁷, donde la anticipación y lo pasado se encuentran en el mismo plano, renovando su sentido. Ese yo poemático nunca es el mismo, pues se va regenerando en una receptividad pasiva que revoluciona su propia naturaleza y despierta al yo poético. En esta unidad “caminante” se despierta una cuarta dimensión, donde lo implícito se revela en lo explícito manifestado.

A continuación, analizaremos estos sucesos rítmicos-temporales en el propio poema.

El ai-re se se- re-na y

vis-te deher-mo su-ray luz nou- sa-da, Sa-

li-nas, cuan-do sue-na la

mú-si-caes-tre- ma-da, por

⁴⁸⁷ Figura 22, p. 298 de esta tesis.

The image shows musical notation for the phrase "vues-tra sa-bia ma-no go-ber na-da." The first part, "vues-tra sa-bia", is written in 2/4 time with a melody of four eighth notes. This is followed by a double bar line. The second part, "ma-no go-ber", is also in 2/4 time with a melody of four eighth notes. This is followed by another double bar line. The final part, "na-da.", is in 3/4 time, indicated by a 3/4 time signature in parentheses, with a melody of a quarter note followed by two eighth notes.

Observemos que en el nivel métrico existe una relación muy clara entre la alternancia de ritmos binarios y ternarios. El *melos* funciona en el ritmo como realce de frase, ejerciendo función remática de desarrollo y relieve.

Rítmicamente, existe una ambigüedad en el punto culminante de cada verso. En el segundo compás, que corresponde al siguiente verso,

viste de hermosura y luz no usada

encontramos dos partes fuertes del compás, (subrayadas en el ejemplo). Si tomamos la primera sílaba fuerte, “vis”, como acento de frase o culmen, se corresponde con la tesis. Pero, en cambio, si tomamos la segunda sílaba fuerte como culmen, lo anterior se convertirá en anacrusis del culmen. Esto no coincide con la disposición de los versos, aunque sí facilita una mayor unidad, al estar rítmicamente encabalgados (no gramaticalmente). Ocurre ello en el nivel rítmico del verso, pues en el de la estrofa, la dirección siempre tiende hacia la anáfora. Se cumple aquí el fenómeno de polirritmia, único en cada poema. La anáfora, a su vez, es figura sobre fondo, y reducción, también, hacia la “sabia mano”, que despliega todo lo demás en tiempo invertido.

En cuanto al acento de verso, aparece la siguiente disposición:

El áire se seréna 2-6
 y víste de hérmósúra y lúz no usáda, 2-(4)6-8-10
 Salínas, cuando suéna 2-6
 la música extremáda 2-6
 por vuéstra sábia máno g(ó)bernáda. 2-4-6-(8)-10

El paréntesis indica acento métrico no coincidente (secundario) con el tónico, pero que recibe intensidad por paradigma métrico. Como vemos, el dominante es el 6, pero existen estas dos interpretaciones que proponemos aquí. La barra simple (/) del archivo anterior marca cesura secundaria y la doble (//) cesura primaria, o principal. El endecasílabo admite muchas combinaciones, pero el acento básico es el de 6ª, o el de 2ª, 4ª y 8ª en los heroicos que lo llevan, aunque existe una gama muy amplia de tipos. Se dan intersticios entre cesuras, acentos rítmicos y melodía tonal. Hay, entonces, un paradigma evidente, el llamado grupo fónico tonal, que cuenta a partir de la primera sílaba acentuada y la última asimismo del verso. Lo restante queda fuera como anacrusis, transición interversal, dispuesto de tal modo que puede adjuntarse, o no, al verso siguiente.

Salinas establece una relación entre la rítmica poética clásica y el sistema rítmico musical. La rítmica tradicional de su época tomaba la figura breve como unidad de pulso, y la novedad que presenta él es tomar la semibreve como unidad, lo que facilita enormemente la representación de los grupos de valoración especial (es decir, aquellos que no corresponden a la subdivisión exacta del compás, como la agrupación de cinco figuras en un ritmo ternario) y nos aporta una mayor exactitud en el momento de fragmentar para realizar un análisis más profundo. Por ende, la breve es tomada por Salinas por nota doble, representando la sílaba larga en los pies métricos.

Otra de sus aportaciones es el estudio de los conceptos de *arsis* y *thesis*, que representan la parte acentuada del compás y la no acentuada, respectivamente⁴⁸⁸. Como es sabido, *arsis* proviene del verbo griego *aíro* (elear). Salinas aquí se refiere al punto rítmico situado entre dos acentos periódicos. Esto corresponde con el principio universal femenino —también contemplado en el I Ching— de gestación de lo masculino, de espera y receptividad, de reacción frente a la acción o preparación de esta. *Thesis* viene del griego *zésis* (asentar), y corresponde al golpe, que instaaura principio y objetiva, por lo que crea el *ictus* con su acento.

⁴⁸⁸ De Salinas, F.: *Siete libros sobre la Música*. Alpuerto, Madrid, 1983, p. 502.

Por ictus se entiende tiempo fuerte o *tesis*. Solo existe si le sigue un debilitamiento de valores sonoros, lo que implica inmediatamente la idea de tiempo débil o *arsis*.

En un compás binario, la proporción entre *thesis* y *arsis* sería la misma (tiempo fuerte, tiempo débil), pero en uno ternario habría una preponderancia de lo femenino, es decir, un tiempo fuerte y dos débiles que constituyen reacción y preparación dilatadas, por lo que la *thesis* tendría mayor fuerza, según la teoría musical de preparación y resolución de una nota. Por tanto, la *arsis* puede elevar el ritmo de sílabas átonas, o reforzar las tónicas.

Una cosa es, pues, la elevación tonal, rítmica o melódica, y otra la medida métrica de los pies. Como en castellano no hay tiempos largos y breves, se sustituyen por sílaba tónica y átona, respectivamente. Aquí juegan una función decisiva los tiempos o tonos secundarios, no marcados con intensidad tónica, como preposiciones, conjunciones, pronombres átonos, adjetivos posesivos, varias sílabas átonas seguidas, pero teniendo en cuenta que el castellano tiende a elevar, hacer medio tónica una de ellas, con tendencia al paso llano: oó oó, óo, óo, etc. Al grupo rítmico (Navarro Tomás), marcado en el nivel fonológico, se superpone el rítmico musical, de medio canto (Nebrija). Y este ritmo va más en consonancia con la intención psicológica, emotiva, notable en el movimiento de los grupos, la onda entonacional de la frase, el final de verso, con o sin encabalgamiento. Por ejemplo, en la sucesión determinante-determinado, la voz oscila, bajando o subiendo, o manteniendo un ritmo homólogo:

el susúrro del viento: el susúúúrro del viééento.

Es imposible mantener el acento en la sílaba alargada por efecto plástico tonal, pero el ritmo sí puede hacerlo prolongando la sílaba tónica: el susúuurro del viééento. A las sílabas "el", "del", les corresponde el intervalo tonal, reflejando la variación de la onda del viento: o oóo o óo, etc.

Aquí se encontraría la convergencia música-poesía en los niveles prosódico, métrico y rítmico. En el Renacimiento y Clasicismo, la retórica ocupa un lugar muy importante, tanto en poesía como en los textos musicales, y es aquí donde se establecen los principales términos que comparten estos dos campos. En ambos se da gran importancia al número, como proporción y como símbolo. Existe una transferencia constante de las imágenes simbólicas y las proporciones en música y poesía en la doctrina de Salinas. En ambas encontramos las sílabas largas y breves, con su transcripción en figuras rítmicas, como unidad fundamental. La escritura musical imita estas proporciones poéticas. De este modo, se genera una metáfora latente como medio de creación, y como realidad. La notación mesurada representa ya una realidad escrita del lenguaje hablado-cantado.

En cuanto a la métrica del poema, diremos que el endecasílabo parte de un principio básico, el acento de 6ª, o el de 4ª-8ª, admitiendo muchas variantes. El heptasílabo funciona realmente como hemistiquio posible de endecasílabo. Aunque el acento más fijo de este verso suele ser el de 6ª sílaba, el poeta lo fija según sus preferencias. Luego hay que considerar los hemistiquios y la cesura, que posibilitan variaciones tonales y métricas internas que se unen a las proporciones sintáctico-semánticas creando figuras de relieve sonoro, intelectual y emotivo. Además de las cesuras propias de acento fuerte, normalmente la más principal en torno a las sílabas 6ª y 7ª, o 2ª, a veces, 4ª y 8ª, como en el endecasílabo heroico, hay otras más cortas, tensionales, dentro de los hemistiquios. Y esto multiplica la irradiación de los sintagmas y el valor de cada palabra suya, coincidiendo o no: diferencia grupo métrico y gramatical, isotopías tanto semánticas como rítmicas, o coincidencias alternas, paralelismos, *verse design*, *couplings*, etc.

El endecasílabo lleva normalmente acento en 6ª sílaba, acento principal. Lo hay también de 2ª, 4ª, 8ª y 10ª, siempre obligada, pero puede ser aguda y cuenta doble ($9 + 1 = 10$, por intensidad sonora de aguda), o esdrújula y cuenta una menos ($12-1 = 11$). Puede haber mezcla, pero el poeta fija acento según sus preferencias. Luego están los hemistiquios y la cesura. Ésta divide al verso

en dos mitades (5 + 6, 6 + 5, 7 + 4...). Lo normal del endecasílabo es cesura en torno a 7ª, pero también puede ser 5ª. Y hay también cesuras más cortas dentro de hemistiquios. Y esto juega con los sintagmas, coincidiendo o no: diferencia grupo métrico y gramatical, o coincidencia, etc.

Hay que considerar además, atendiendo también a parámetros poético-musicales, el efecto de la anacrusis. Comprende las sílabas átonas anteriores a la primera tónica en principio de verso, aunque hay casos en los que puede contar sílaba final sobrante de un verso como sílaba inicial del siguiente, etc.

En cuanto a los pies, la sílaba tónica se considera semejante a la larga de otras lenguas, aunque no lo es, y la breve a la átona. Los más frecuentes son:

Troqueo: óo

Yambo: oó

Dáctilo: óoo

Anapesto: ooó

Espondeo: oóo

Y lo que no cuadra ahí, sin acento, se distribuye en zonas, digamos, transicionales, aunque se pueden forzar otros pies clásicos, como:

Pirriquio: oo

Baquio: oóo

Tibraquio: ooo

Peón primero: óooo, etc.

En el poema de F. de León hay una regularidad de comienzo notable: en 2ª sílaba la primera estrofa. Y no cambia hasta el 3er verso de la segunda, con 1ª sílaba tónica y en coincidencia semántica: “torna” = cambia. Y luego pasa a 3ª

sílaba acentuada, con dos palabras muy relacionadas, que suponen extensión en el tiempo: “memoria” y “origen”, El recuerdo lleva al origen en la filosofía platónica.

*A cuyo son divino
el alma, que en olvido está sumida,
torna a cobrar el tino
y memoria perdida
de su origen primera esclarecida.*

La cuestión es darle valor tonal a la primera sílaba o no, por el hecho de que el comienzo de verso —1ª sílaba— supone siempre una mayor intensidad o golpe tonal, pero puede ser solo intencional, suspensiva, con valor musical. Esto ya depende de la interpretación crítica que quiera apreciarse en el tipo de lectura. Nebrija observaba que el verso tenía dicción intermedia entre el canto y el ritmo del habla ordinaria. Es decir, se daba valor a las sílabas, como en un canto medio, añadía.

Es notoria la cesura de 7ª sílaba, quedando libre, suelto, colgado el hemistiquio segundo, de 4 sílabas. Entonces habrá cesura menor en el primer hemistiquio, como en “el alma,/ que en olvido”. Coincide en ese caso con coma gramatical. O en: “y oye allí/ otro modo”.

*Traspasa el aire todo
hasta llegar a la más alta esfera,
y oye allí otro modo
de no perecedera
música, que es la fuente y la primera.*

Si el endecasílabo es heroico (2ª-4ª-8ª-10ª), la cesura cambia normalmente, después de 4ª la principal: “hasta llegar/ a la más alta esfera”.

El hombre, está diciendo implícitamente, alcanza la armonía cognoscente en comunión musical con la naturaleza, pues el conocimiento

supremo, la correlación cósmica como obra de Dios, culmina el destino y orden del instinto humano y la correlación de su organismo, el cuerpo.

*El aire se serena
y viste de hermosura y luz no usada,
Salinas, cuando suena
la música extremada
por vuestra sabia mano gobernada.*

oóo óo óo

eláire/ sése réna//

oóo óo óo óo óo

yvíste/ de(h)érmo súray// lúznou sáda//

oóo óo óo

Salínas// cu(á)ndo suéna//

oóo óo óo

lamúsi c(á)extre máda//

oóo óo óo óo óo

porvuestra sábia máno// g(ó)ber náda

Con tal medida, usando los espacios versales como paradigma de posiciones —lo que Jakobson denomina *verse design*—, aparecen regularidades claras que inducen a ordenar los intervalos como si tuvieran una función también métrica precisa, sin quedar sueltos. El problema es “cuando”. Recibe acento rítmico en función del paradigma y realza el tónico secundario.

Y otra medida métrica musicalizada sería con el uso de lo que podemos denominar suspensión intencional musicada, el realce de sílaba métrica no coincidente con la prosódica y gramatical. Se agrupan así sílabas en función del paradigma métrico⁴⁸⁹, con lo que se instauran varios tonos simultáneos mientras el oído atiende a una y otra composición y la mente asocia en polifonía el conjunto. Tendríamos así “serenay”, “suenala”. El segundo verso de la estrofa sería entonces plenamente regular:

óo óo óo// óo óo

El tercero forma dáctilo con la primera sílaba encabalgada del cuarto, en consonancia con el primer pie, dáctilo también, de este verso, o más bien, en lectura correlatada, repite el paradigma tonal de la estrofa: anfíbraco más dos troqueos

oóo óo óoo

El cuarto son un dáctilo y un anfíbraco perfectos:

óoo oóo

Y el quinto, como el segundo.

*El aire se serenay
viste de hermosura y luz no usada,
Salinas, cuando suenala
música extremada
por vuestra sabia mano gobernada.*

El apoyo de esta hipótesis sería la idea de “medio pie perdido”, de Antonio de Nebrija, y la suspensión musical intencionada que da relieve a la

⁴⁸⁹ Agustín García Calvo resalta esta doble audición simultánea del oído atento al paradigma rítmico y a “los acentos normales de las palabras”, coincidan o no. Cf. *Del ritmo del lenguaje*. La Gaya Ciencia, Barcelona, 1975, pp. 26-27.

correspondencia métrica y semántica de un sintagma, según interpretación de Domínguez Rey al estudiar la poesía medieval, en concreto *El Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena⁴⁹⁰. Este autor tiene en cuenta precisamente la comparación que Salinas hace en el Prefacio a su *De música* (1577) entre composición musical y gramática. Por ejemplo, en gramática, la semejanza en las dos artes (la gramática lo era asimismo en el Renacimiento y Edad de Oro) de niveles mínimos y máximos; la dicción locutiva sometida a *ratio*, el acento y la cantidad. Y en música, armonía y ritmo, y razón numérica, matemática, que la diferencia del criterio de autoridad de la gramática⁴⁹¹. De tal modo, la *ratio* métrico-musical no perdería nada, sino que, en suspensión tonal, el ritmo ejerce atracción de un sintagma sobre una sílaba de otro diferente quebrando la sucesión gramatical de momento, pero favorece la composición rítmica. Esta descompensación aparente, que es recubrimiento tonal, crea expectativa, prepara la dicción melódica del grupo tónico y realza la semántica así también superpuesta de los términos comprendidos en el sintagma y, en *coupling*, quiasmo, paralelismo, simetrías, hemistiquios, etc., la melodía tonal de la estrofa. Música y texto entran en correlación de realce mutuo.

En cuanto al período rítmico que tratamos, citaremos los estudios de Tomás Navarro Tomás:

La originaria y básica correspondencia entre poesía y canto muestra que cualquier verso simple, de unidad definida, posee además del acento final otro apoyo rítmico situado en una de sus primeras sílabas. La parte del verso comprendida desde la sílaba que recibe el primer apoyo hasta la que precede al último, constituye el período rítmico interior. Actúan como anacrusis las sílabas débiles anteriores al primer apoyo del verso. El acento final es punto de partida del período de enlace, en el que se suman la última sílaba acentuada y las inacentuadas que la sigan, las sílabas de esta misma clase iniciales del verso inmediato y la pausa intermedia. En la sucesión de los versos, los

⁴⁹⁰ Domínguez Rey, A., *Antología de la poesía medieval española. Siglo XV*. Edit. Narcea Ediciones, 1981, pp. 437-449.

⁴⁹¹ *Ibíd.*, p. 66.

*períodos interiores y de enlace, marcados por la reaparición a intervalos semejantes de los apoyos del acento, se suceden regularmente a la manera de los compases de una composición musical*⁴⁹².

Y continúa Tomás Navarro Tomás al respecto:

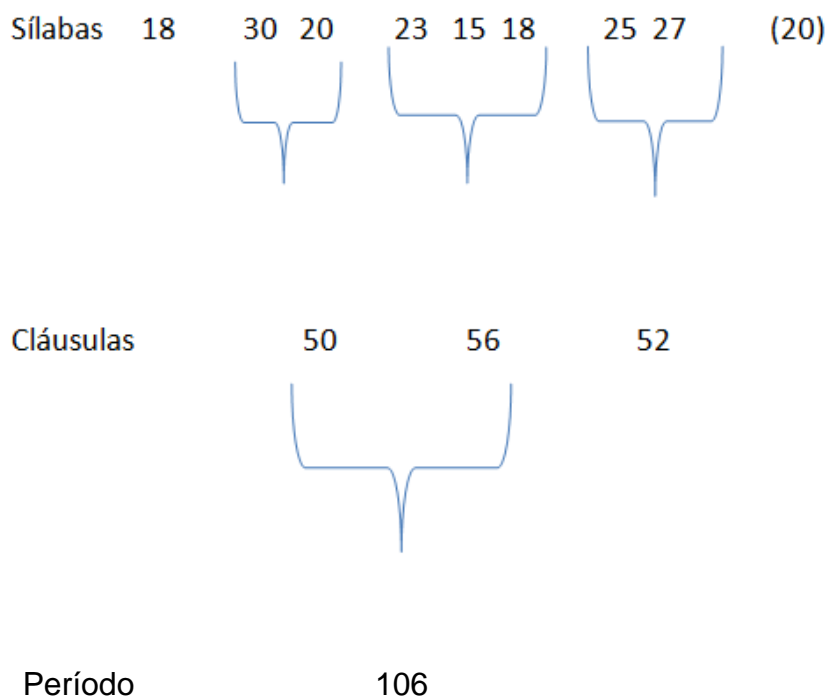
*Los apoyos rítmicos recaen de ordinario sobre sílabas prosódicamente acentuadas, pero no todo acento prosódico recibe apoyo rítmico ni el apoyo rítmico requiere siempre de manera indispensable el sostén del acento prosódico o etimológico. Los versos compuestos contienen un período interior en cada hemistiquio y un período de enlace entre estas mitades, semejante al que se produce entre un verso y otro. Contribuye la uniformidad silábica de los versos a la regularidad de sus períodos rítmicos, pero no es necesaria tal uniformidad para que los períodos resulten regulares y acompasados. Las desigualdades de los versos se equilibran en la proporción de sus períodos. La representación formal del verso resulta de sus componentes métricos y gramaticales; la función del período es esencialmente rítmico; de su composición y dimensiones depende que el movimiento del verso sea lento o rápido, grave o leve, sereno o turbado*⁴⁹³.

Lo explica con el siguiente ejemplo:

Anacrusis	tiempo	tiempo	tiempo	pausa
		marcado	débil	marcado
	Ca	bal ga	Die go	La í nez

⁴⁹² Tomás Navarro, T., *Métrica española*. Editorial Labor, Barcelona, 1983, pp. 35-36.

⁴⁹³ *Ibíd.*, p. 36.



(Los números son medidas en centésimas de segundo)

Los períodos con sus tiempos marcados y su duración semejante determinan el compás; la forma y disposición de las cláusulas especifica el movimiento del ritmo. Sílabas combinadas en cláusulas, cláusulas organizadas en períodos y períodos regularizados proporcionalmente por los apoyos del acento constituyen los elementos esenciales del ritmo del verso⁴⁹⁴.

⁴⁹⁴ *Ibíd.*, p. 38.

18. CONCLUSIONES

Presentamos estas conclusiones finales a modo de epílogo, dado que en cada epígrafe hemos determinado las mismas, y trataremos ahora de encontrar un fondo común que nos permita prolongar y ampliar este estudio en el futuro, partiendo de lo concluido.

Como hemos podido comprobar, existe un punto o nódulo de convergencia entre las dos manifestaciones, poesía y música, partiendo de algunos casos concretos y como hipótesis y propuesta de un mismo centro creativo; tal punto se manifiesta en los niveles sintáctico, semántico y discursivo (epígrafe 10.1) Paralelamente a esta convergencia, encontramos también una fundamentación homóloga común, pero diferenciada en lo homologado, tanto en poesía como en música, cada cual con su especificidad.

Los conceptos musicales de armonía y melodía refieren planos de simultaneidad y linealidad de notas, comparables a los respectivos lingüísticos, el paradigmático y sintagmático. El signo es linear, según Saussure: una unidad sigue a otra en el orden de sucesiones, pero sus elementos actúan en presencia y ausencia, al mismo tiempo, como en un paradigma. Se produce entonces una retroproyección, ya que las unidades, aunque avanzan linealmente, tienen una memoria que retrocede al formarse la unidad sintagmática, como sucede con la cohesión (rasgos gramaticales) y coherencia (semánticos). Se forman, pues, unos ejes donde se produce la intersección de los componentes fónicos y semánticos. Tal tipo de eje supone, también, la superposición del paralelismo de convergencias, donde los diferentes elementos buscan su posición. Estos ejes son la expresión gráfica de la convergencia que estudiamos, y se refieren a altura (sonido)-paradigma y ritmo-sintagma, expresión-contenido, espacio-tiempo, grado de pregnancia gramatical respecto a las categorías, acción-reflexión, sonido-silencio, y reducción-expansión. Los fenómenos de apareamiento e isotopía estudiados por la escuela de Greimas unifican el aspecto formal, pero no pueden explicar la unidad de estructura sin apoyarse en estos otros ejes.

Recordamos aquí las palabras de Ortega y Gasset respecto al sonido y la poesía: “la belleza de las palabras viene del recuerdo de la música, que nos hace ver en la combinación de una frase una melodía elemental” (*epígrafe 10.2*). Ambas tienen un fundamento fenomenológico, científico, desde el momento en que la armonía sigue las leyes físicas de los armónicos naturales, y la poesía las leyes de la gramática. (Ortega y Gasset ya intuía un *matema* común de música y poesía). De este modo, hay una clara correspondencia entre signo poético y signo musical.

Existen leyes astrofísicas que explican el comportamiento de la palabra y del sonido, como los estudios de Bohm sobre el orden implicado, y nos ayudan a encontrar respuestas en cuanto a la forma artística (encontrando proporciones fractales, planteándonos el azar como un tipo de orden elevado, y mediante metáfora, encontrando movimientos y direcciones en el poema similares a los de las ondas brownianas, o tomando la teoría cuántica como una posible demostración de la naturaleza atómica de la palabra y del sonido. El problema del espacio tiempo, cuyo concepto es relativo, es el punto de tangencia entre otros campos a medida que atravesamos otras dimensiones superiores a través de la metáfora. Esta ocupación en el espacio y en el tiempo es variable, puesto que tanto en música como en poesía existe un fenómeno de contracción y expansión en las unidades. Y todo esto está estrechamente relacionado con los conceptos heideggerianos de alumbramiento y ocultación, que transitan en estos pliegues del discurso poético y musical. En tal convergencia, el papel de la identidad se difumina en aras de la búsqueda de un universal poético que refleja las leyes de la creación y la naturaleza interna contenida en las cosas, rebasando la propia individualidad del poeta, hasta que esta desaparece. Esta idea se encuentra también en el *I Ching*, donde los ciclos de la vida se suceden en un solo movimiento, y en el cual cada formante humano, animal, o vegetal, se mimetiza con un “estado de las cosas”, con un estado de existencia. Tal ordenación de la naturaleza se inscribe también en las leyes gramaticales, representando a las categorías que encarnan las acciones y sus atributos, en consonancia con el modelo actancial de Tesnière y de Greimas. Todos estos enfoques, en sí, son fundamentales

para sustentar una gramática poética, donde también tienen un lugar importante la metáfora y la metonimia, no sólo en su reflejo semántico, sino también en el categorial. La dramatización de estos elementos puede cambiar, puesto que son dinámicos y transferibles. Hablamos de estos elementos sintácticos y categoriales tanto en música como en poesía. Este proceso perceptivo-cognitivo tiene una base en los estudios neurológicos sobre la incidencia de la música y el lenguaje en las diferentes zonas del cerebro, que también citamos en el trabajo (10.1.1). A través de la aportación de poetas como Machado, Valente y Paz, y de filósofos como Heidegger, Zambrano, Husserl y Ortega y Gasset, entre otros, exploramos diferentes focos: hermenéutica en constante mutación.

El punto culminante de parámetros así formados, tanto en música como en poesía, supone la sublimación del límite del lenguaje, el triunfo de la forma sobre el fondo (Gestalt), la zona de mayor tensión, podría decirse, del grito (Nietzsche, Unamuno) y del canto (Valente), la rotura de los límites de la escucha, la manifestación de lo oculto (Heidegger), la resonancia armónica que la epifanía deja tras su paso, la inmersión en un estado de no-tiempo, de no-existencia, de suspensión del juicio (Husserl), el punto de equilibrio de las esferas (Pitágoras), la última nota, el estremecimiento del aire percutido (Ptolomeo), las fronteras de la proporcionalidad armónica y geométrica (Salinas), la catarsis del verbo, el cuerpo nuevo a través de la mutación (I Ching), y las otras dimensiones en que nos adentramos a través, y con metáfora, del agujero de gusano que abre el poema. Y usamos esta metáfora de la astrofísica porque el poema abre una dimensión de trasmundo como si su presencia verbal fuera solo la apertura de otro ámbito ignoto que nos sitúa en el umbral de lo presentido, aludido, prelógico, etc.

Este fenómeno se proyecta en una imagen, también, que es vibración y paradigma: representación espacial de un ente que es tiempo y que contiene en su interior, plegados, sus diferentes manifestaciones. Se podría decir que, al estar éstas inmersas en el plano temporal, contienen tiempo “comprimido”; un presente que espera ser desplegado y que a su vez es, por tanto, su propio pasado y su propio futuro. Anunciamos aquí un nuevo aspecto temporal

poético. El que contempla los pliegues temporales (epígrafes 5.1, 13.1), manifestados o no, dentro del poema, más allá de la utilización de los tiempos verbales (epígrafe 6.3).

El poema tiene su propia univocidad, es decir, un “ser” y un “interpretar”; un “ser” que implica a la vez interpretación en sentido hermenéutico, o cuya determinación consiste en el valor *inter* de los elementos convocados como una sola voz, uni-vocativos. He aquí la difícil relación entre forma de expresión y contenido en poética. En el lenguaje poético la expresión no está supeditada al contenido: es contenido y genera contenido; es decir, en el propio lenguaje cada tiempo verbal, cada nexos, cada estructura, determina un estado de conciencia, una escena del mundo y un *hic et nunc*: un horizonte predicativo.

La palabra ha venido a dar forma a la realidad y a descubrir otros aspectos suyos, especialmente de sentido; es una apertura total de la vida. El poeta no usa la palabra en su forma universal, sino para revelar algo que solo ocurre en él mismo, en su individualidad. Aunque la palabra es universal, el poeta la emplea irracionalmente, incluyendo en ella la existencia de un apartado humano no racional. Por eso concreta lo común y genérico; simboliza lo abstracto; lo tipifica (arquetipos). El mundo referencial viene dado aquí por la propia relación gramatical, sintáctico-semántica, pero también fono-mórfica (metáfora vocálica), textual múltiple (intertextualidad, como en el caso de Valente), del mensaje creado, que nace de “aplicar el lenguaje al propio lenguaje” (Mallarmé), esto es, teniendo como foco principal las relaciones creadas por la dependencia, sin intencionalidad de un contenido *a priori*. En cada poema encontramos una ley nueva, un mundo de relaciones y órdenes. El poema crea un lenguaje dentro del lenguaje, recordando a Valéry, de modo que podríamos decir que existen tantos lenguajes como poemas. La aportación de Mallarmé y Valéry incide en el punto tal vez común a la emergencia de forma tanto en poesía como en música, sobre la base de un ritmo intuido, primero indeterminado y luego determinándose, poco a poco, o de repente, en palabra y sonido musical, respectivamente. Son dos poetas y teóricos del lenguaje que nos sirven de referencia y paradigma para el giro operado en la consideración poética del lenguaje a partir del simbolismo.

El poema nace y muere en él mismo, él mismo culmina el lenguaje, y el lenguaje culmina en él. Contiene su propia intención, su propia oración gramatical, de modo que, en su conjunto, puede ser interrogativo, enunciativo, imperativo, dependiendo de la predominancia del motor que lo articula. El poema es punto de partida y punto de llegada; por eso lo estudiamos en esta tesis como un organismo independiente, influido por las leyes de su entorno.

Como ya se ha indicado, hemos analizado el fenómeno poético no sólo desde su emergencia, sino desde antes de su concepción; antes, aun, que la intuición y que la intención. Es decir, presintiendo su formación en el punto inexistente de alcance analítico. A muchos poetas les preocupa la fase prepoemática (Juan Ramón, Jorge Guillén), hasta tal punto que parecen, por momentos, escribir desde antes del poema o fase poemática propia, o previendo que el final, cuando llegue, será solo vuelta al origen aún indeterminado. Es un ideal, evidentemente, una utopía o topos intemporal, pero funciona dentro del germen o *gramma* que estimula e inicia la escritura.

El poeta se sumerge en el reconocimiento interno de un estado que se figura intemporal, como una "esencia" inscrita en el fondo del ánimo, que es el conocimiento intuitivo *poiético*. Es el mismo estado que conociera Fray Luis al reconocer la música interna de las esferas, ansia abismada, y encuentro con el *logos* profundo del fenómeno, donde se esconde el germen latiendo y esperando su condición de vida renovada. Unamuno describió esta situación anímica, muy enraizada en las impulsiones del cuerpo, como angustia, como grito. Este sentido revelador del imposible alcance intuido es *poíesis*, trasfondo de la energía creadora.

La formación poética del lenguaje presupone la disolución de todo lo "positivo", de todo lo que es válido convencionalmente. Desde la contemplación trascendental que Husserl denomina *epojé*, las vivencias de las cosas adquieren una dimensión y potencialidad infinitas, abiertas a diferencias de significado y sentido múltiple, un correlato continuo de intuiciones paralelas a intenciones que se cumplen o no en la realidad, pero que la expresión cumplimenta como realidad auténtica del momento de escritura, tanto poética

como musical. Mediante la intuición podemos llegar a las regiones invisibles, aunque reales, del ser. Tanto la fenomenología como la poesía son horizontes en los que suceden acontecimientos. Hay un devenir constante en el que nada está dado, sino todo está por darse, en la revelación hombre-mundo. Por tanto, no solo existe aquí una búsqueda de la esencialidad, sino que también hay una búsqueda de orden significativo, que devuelva la unidad a esta conciencia de hombre-mundo, irrumpiendo en su vida para dar sentido y dirección a su existencia.

El límite anuncia lo ilimitado y nos desasosiega. En poesía nos acercamos a ese límite más allá de la frontera, produciéndose un desdoblamiento en nosotros: por una parte, el “yo” que grita (Unamuno) en el borde del abismo, y por otra, otra parte el otro “yo” que habita en “la otra orilla”, el que nos llama desde el otro lado mediante recuerdos, visiones, y sueños que se reflejan en el poema en un acto de introspección, arrebató o enajenación, habitando el yo de la otra parte. Esta pluralidad de la identidad son proyecciones de un mismo yo en otras dimensiones; nuestras intuiciones o profecías son vivencias que ocurren en tiempo presente “allí”. Como hemos visto anteriormente (epígrafe 15.3), estas relaciones y transferencias se dan entre diferentes dimensiones, como si nos introdujéramos en el interior de un tesseracto. Estas relaciones entre diferentes estadios, ejes, planos, niveles de conciencia y lenguaje, se producen en el inconsciente. El inconsciente nos conecta con lo ilimitado (Jung), y por eso él es ilimitado, pues constituye la puerta al infinito. En ese acto, la distancia no existe, por lo que es mínima y a la vez infinita.

El poema persiste como instante ya imposible del suceso inalcanzable, y nos queda solo el sentido de lo imposible. Y el lenguaje poético tensa esta cuerda desde el límite del lenguaje instrumentalizado. Incluso en los casos de una poesía inmediata, referencial, como fue la del período social, o realista, según se dijo más de una vez, el lenguaje lucha con su límite, por lo que la poesía abre en él una brecha. El texto tiene vida continua, al menos mientras exista el hombre. El poema representa el trasfondo imposible de lo intuido. Para algunos, esto es ajeno a la realidad; para otros, es la puerta a la realidad.

En ambos casos, siempre flota en el aire, perenne. Blanchot dice que el arte, la poesía, “es sin ser posible”. Quizás nos encontremos ante un nuevo horizonte cuya luz nos deslumbra.

La conclusión auténtica es, a fin de cuentas, esta tensión de límite dentro del lenguaje como potencia suya que lo rehace y, a pesar de la evolución expresiva, tensión permanente del fondo musical, rítmico, del verso y de la estrofa. Siguen vigentes los parámetros señalados por Salinas en el Prefacio a su *De música* (1577) entre gramática y arte musical. Recordemos: semejanza de niveles mínimos y máximos, con diferencias de articulación extrema hoy día al romperse la tonalidad; sometimiento a *ratio* de la dicción, sobre todo atendiendo al acento y la cantidad. Y por parte de la música, armonía y ritmo en *ratio* numérica, matemática. La diferencia más notable entre ambas artes (la gramática también lo fue) era para Salinas el criterio de autoridad de la gramática, pero también hay código y norma en música.

Y a esto hay que añadir, también como conclusión, el valor que Mallarmé confiere al verso como palabra total, nueva, extraña a la lengua de base: “*Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue* », el cual quiebra el aislamiento de la palabra meramente designativa. Con Mallarmé hasta la base material de la superficie (el papel blanco y la tinta negra) adquiere, con el silencio, también interpretable en Fray Luis de León, valor simbólico de adentramiento en el sentido que sobrevuela al lenguaje. La poética inaugura rango propio de dimensión conceptual de la realidad. Y como Salinas, el poeta francés considera también en el “Préface” a “Un coup de dés” una *ratio* interna matemática, del poema, que sitúa al menos una línea en el tercio de la página blanca. Y a partir de ahí distiende la imagen de la partitura musical como fondo organizador del poema, con diferencia tonal de letra, como los compases o la voz en una sinfonía, o los reflejos de la idea irradiada, “subdivisiones prismáticas” suyas, dice. La página blanca es ya el ámbito de la escena musical. Y lo mismo podríamos decir del valor dramático del poema, que no hemos tratado aquí, pero presente en la intención de Mallarmé al convertir la poesía en teatro o drama de ideas sonoras.

Citemos finalmente el trasfondo metalingüístico que hay en Valéry al considerar el poema como lenguaje dentro del lenguaje, o visión interna que el poema está teniendo a medida que se escribe. Y esta segunda vuelta o pliegue del lenguaje sobre sí comprende todos los niveles lingüísticos, retóricos y textuales. El sonido ya tiene sentido y el sentido suena, como vio muy bien Jakobson desde el cruce de los ejes metafórico y metonímico (epígrafes 3.1, 11.3). Y esto en todo tipo de lenguaje como función poética implícita. Solo que aquí nos apuntamos, con diversos autores, a la tesis de fundamento poético del lenguaje.

Y de aquí inferimos una coexistencia de pregnancia en los niveles visual, lingüístico y semántico (epígrafe 9.4) basados en puntos y parámetros comunes de percepción poética y musical (epígrafe 10.1.1). Parámetros cerebrales y sintácticos, fundamentalmente, en consonancia perceptiva (Gestalt). Si bien el comportamiento cerebral parece indicar una interacción más activa en el procesamiento del tono y timbre del sonido musical, por sinergia de sensaciones auditiva, visual, motora y del cerebelo, el lenguaje también muestra una ósmosis no solo musical, sino conceptual más concreta, en razón de la semántica articulada y del ritmo. La articulación comparte parámetros de convergencia y diferenciados, éstos en razón semántica. La semántica tiene también su propia articulación en poesía (isotopías). Y los *isotopos* generan relaciones armónicas o de contraste, como en música. Por eso hay cierta consonancia entre el componente melódico y el sintáctico (epígrafe 10). Y esto en función del tiempo también articulado y de su irradiación sonora. Por eso determinamos analogía entre la sintaxis musical y lingüística desde el análisis del lenguaje poético.

Hacia esta conclusión llegamos asimismo desde reflexiones de Valéry y Reyes, que Jakobson estructura lingüísticamente, pero sin abarcar todo el trasfondo epistemológico abierto por aquéllos. El *a priori* de connotación musical previa a la palabra, según Valéry (“la musique en précède le sens, en creuse le lit spirituel”), muestra luego su conformación de anuncio o presagio de poema. Y su halo se mantiene en el fondo de la creación poética manifestándose en la forma como armonía de correspondencia contextual, más allá de las isotopías

registradas. Y esta perspectiva interna también la concibió Ortega y Gasset (10.2) al intuir un *matema* común de música y poesía. Esta evocación permanente de subtexto implícito dilata y expande el alcance del plano de ausencia contenido en los paradigmas musicales. Tanto Valéry como Reyes recurren al concepto de *espíritu* (*l'esprit* de la poética francesa, pero también el *Geist* alemán, concepto repetido en el período de la Ilustración) como raíz común de estos parámetros nunca totalizantes a la hora de concretar su realización expresiva. Por eso insistimos en la frontera del límite y la necesidad, con el punto cero de escritura entendido más en el sentido de Valente, y como homología de la suspensión y reducción fenomenológica de Husserl (epígrafes 4, 7, 13, 17), que en el semiológico estructural —solo consideramos la parte semiótica de Greimas—, de un polo positivo de emergencia o manifestación concreta del lenguaje, como es el sonido articulado y el valor *gramma* de la primera impresión sonora. Y el análisis demuestra, en tal sentido, que el lenguaje poético y el musical activan un componente *meta* permanente, metalingüístico, metamusical. Por eso implican también una dimensión hermenéutica interpretativa.

Estas conclusiones pretenden determinar una hipótesis de intuición proyectiva para análisis futuro y huella de lo estudiado en esta tesis. El trabajo va enfocado a la creatividad poética. Hemos intentado fundamentar estas reflexiones para, mediante la simplificación que crea la convergencia, abrirnos a nuevas formas de orden, combinaciones y permutaciones en el lenguaje poético, para unir parámetros cuya fusión es reducción que simplifica para poder atravesar nuevas puertas, nuevos límites a través de la poesía.

19. BIBLIOGRAFÍA

- ABRAMS Daniel A., BHATARA Anjali, RYALI Srikanth, BALABAN Evan, LEVITIN Daniel J. y MENON Vinod: "Decoding Temporal Structure in Music and Speech Relies on Shared Brain Resources but Elicits Different Fine-Scale Spatial Patterns". *Cerebral Cortex*, Stanford University School of Medicine, Stanford, 2010.
- AGUILAR JIMÉNEZ, Antonio: "El grado cero retórico y la neoretórica. La lectura tropológica", *TONOS. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, nº 22, enero de 2012.
- ALBERTI, Rafael: *Obras completas. Poesías II*. Ed. Robert Marrast, Seix Barral, Barcelona, 2003.
- ARBIB, Michael A.: *Language, Music and the Brain. A Mysterious Relationship*. The MIT Press, Cambridge, London, 2013.
- ARISTÓTELES: *Retórica*. Gredos, Madrid, 1994.
- BACHELARD, Gastón: *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica, Argentina, 2000.
- BARROW, John D.: *El universo como obra de arte*. Dakrontos Crítica, Barcelona, 2007.
- BECH, Josep M.: *De Husserl a Heidegger. La transformación del pensamiento fenomenológico*. Ediciones Universidad de Barcelona, Barcelona, 2001.

BENVENISTE, Émile: *Problemas de lingüística general*. Siglo XXI editores, México, 1999.

BERND, Dietz: "Fenollosa y las enseñanzas de la poesía china", *Cuadernos hispanoamericanos*. Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid, 1978.

BLOOMFIELD, Leonard: *Aspectos Lingüísticos de la Ciencia*. Taller de Ediciones J. Betancor, Madrid, 1973.

BOHM, David: *La totalidad y el orden implicado*. Kairós, Barcelona, 2002.

BOHM, David y PEAT, David: *Ciencia, orden y creatividad*. Kairós, Barcelona, 2003.

BORGES, Jorge L.: *Obras completas*. Emecé, Buenos Aires, 1974,

BÜHLER, Karl: *Teoría del Lenguaje*. Alianza, Madrid, 1979.

_____ *Teoría del lenguaje*. Revista de occidente, Madrid, 1950.

CAMINO, León Felipe: *Ganarás la luz*. Cátedra, Madrid, 1999.

_____ *Nueva Antología Rota (1920-1967)*. Finisterre Editores, México, 1975.

_____ *Versos y oraciones de un caminante*. Alhambra, Madrid, 1979.

CARRETER, Lázaro: *El poema lírico como signo. Teoría semiótica, lenguajes, y textos hispánicos*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona, 1985.

- CARRIEDO, María L.: “Dinamicidad en la poesía de Jules Supervielle: de la metáfora a la metamorfosis”, *Philologia Hispalensis*, nº 6, Editorial Universidad de Sevilla, Sevilla, 1991, pp. 335-350.
- CASTELLET, Josep M.: *La hora del lector*. Ediciones Península, Barcelona, 2010.
- CHEN, Hao: “¿Ideogramas o pictogramas? Una introducción a los caracteres chinos”. *Análisis. Revista de México y la Cuenca del Pacífico*, Departamento de Estudios del Pacífico, México, 2015, pp. 107-129.
- CHOMSKY, Noam: *El programa minimalista*. Alianza editorial, Madrid, 1999.
- CHOPERENA ARDENDÁRIZ, Teresa: *La infancia en la poesía española del siglo XX. Memoria y autorreferencia*. Ediciones UCLM, Cuenca, 2014.
- CLARK, Ann: “¿Es la música un lenguaje?”. *Quodlibet: revista de especialización musical*, nº 33, Universidad de Alcalá: Servicio de Publicaciones, Madrid, 2005, pp. 50-67.
- CORIGLIANO, Julio Antonio: “Poesía y silencio”. *La colmena*, nº 73, Universidad Autónoma del Estado de México, México, enero-marzo 2012: http://www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena_73/Aguijon/Poesia_silencio.pdf
- COSERIU, Eugenio: *El hombre y su lenguaje*. Gredos, Madrid, 1977.
- _____ *Lingüística del texto. Introducción a la hermenéutica del sentido*. Arco Libros, Madrid, 2007.
- De CUENCA, Luis A.: *Su nombre era el de todas las mujeres y otros poemas de amor y desamor*. Renacimiento, Sevilla, 2005.

De la CRUZ, San Juan: "Canción IV", *Poesía*. Ed. Domingo Ynduráin, Cátedra, Madrid, 2010.

De OTERO, Blas: *A la inmensa mayoría*. Losada, Buenos Aires, 1962.

_____ *Ancia*. Visor, Madrid, 1971.

_____ "En el principio", *Pido la paz y la palabra*. Lumen, Barcelona, 1983.

De SALINAS, Francisco: *Siete libros sobre la Música*. Alpuerto, Madrid, 1983.

De UNAMUNO, Miguel: *Del sentimiento trágico de la vida*. Aguilar, Madrid, 1987.

DÍAZ, José L.: "Música, lenguaje y emoción: una aproximación cerebral", *Salud Mental*. Vol. 33, nº 6, Instituto Nacional de Psiquiatría Ramón de la Fuente Muñiz, Distrito Federal México, noviembre-diciembre 2010, p. 547; 543-551.

DILTHEY, Wilhelm: *Poética*. Losada, Ciudad de Buenos Aires, 2007.

_____ *La llamada exótica. El pensamiento de Emmanuel Lévinas. Eros, Gnosis, Poíesis*. Trotta-UNED, Madrid, 1997

DOMÍNGUEZ REY, Antonio: "Al decir esto en lo dicho de la gramática lingüística", *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, nº 10, UNED Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, Alicante, 2007.

_____ *Antología de la poesía medieval española. Siglo XV.* Edit. Narcea Ediciones, 1981.

_____ *El drama del lenguaje.* Verbum-UNED, Madrid, 2003.

_____ *El gramma poético. Germen precientífico del lenguaje.* Anthropos, Barcelona, 2014.

_____ *El signo poético.* Playor, Madrid, 1987.

_____ *Lingüística y fenomenología.* Verbum, Madrid, 2009.

_____ “Principios de objetividad poética”, *Analecta Husserliana*, XCII, Dordrecht, The Netherlands, 2005, 29-48.

_____ “Inversión y ruptura del lenguaje. Acercamiento al poema”, Madrid, 1987.

http://hipofanias.es/Fundacion/txt_JC_A_Dominguez.html

_____ *La llamada exótica. El pensamiento de Emmanuel Lévinas. Eros, Gnosis, Poíesis.* Trotta-UNED, Madrid, 1997.

_____ “Language and Thought Convergence (Poetic Grammar)”, *International Journal of Language and Linguistics*, UNED, Madrid, 2015; 3(6-1): 109-111.

_____ *Limos del verbo.* Verbum, Madrid, 2002.

_____ *Palabra respirada: Hermenéutica de lectura.* Universidad Iberoamericana-UNED, México, 2006; UNED, 2008.

_____ “Retracción expansiva del sintagma”. *Philologica canariensis. Revista de la Universidad de Las Palmas de G.C.*, nº 12, Las Palmas, 2007, 237-258.

_____ *Texto, Mundo, contexto: Intersticios (Génesis discursiva)*,
UNED, Madrid, 166-170.

_____ “El horizonte rítmico del lenguaje. (Trasfondo fenomenológico en las *Coplas* de Jorge Manrique)”, *Analecta Husserliana*, VI. *Phenomenology and The Human Positioning in the Cosmos. The Life-World, Nature, Earth: Book One*, CXIII. Ed. Anna-Teresa Tymieniecka, Springer, Dordrecht, 2013, p, 107; 97-133.

DUBOIS, Jacques, EDELINE, Francis, KLINKENBERG Jean-Marie y MINGUET, Philippe: *Rhétorique de la poésie. Lecture Lineaire, Lectura Tabulaire*, Editions Complexe, Bruxelles, 1977.

DUBOIS, Jacques, EDELINE, Francis, KLINKENBERG Jean-Marie, MINGUET, Philippe y TRINON, Hadelin: *Rhétorique Générale*. Larousse, París, 1970.

DURAND, Gilbert: *Introduction à la mythologie. Mithes et sociétés*. Albin Michel, París, 1996.

EINSTEIN, Albert: *Sobre la teoría de la relatividad espacial y general*. Alianza Editorial, Madrid, 1984.

ESCANDELL VIDAL, Maria Victoria y LEONETTI JUNGL, Manuel: “Modelos lingüísticos para la teoría de la música”, *Actas del VII Congreso Nacional de Lingüística Aplicada*. Asociación Española de Lingüística Aplicada, Sevilla, 5, 6 y 7 de abril de 1989.

FENOLLOSA, Ernest: *Epochs of Chinese and Japanese*, vol. II, William Heineman, London, 1912.

FENOLLOSA, Ernest, y POUND, Ezra: *El carácter de la escritura china como medio poético*. Visor, Madrid, 1977.

FREUD, Sigmund: *La interpretación de los sueños*. Alianza Editorial, Madrid, 1999.

GADAMER, Hans G.: *Arte y verdad de la palabra*. Paidós, Barcelona, 1988.

GARCÍA CALVO, Agustín: *Del ritmo del lenguaje*. La Gaya Ciencia, Barcelona, 1975.

_____ *Tratado de rítmica y prosodia y de métrica y versificación*. Editorial Lucina, Zamora, 2006.

GIL DE BIEDMA, Jaime: *Las personas del verbo*. Cálamo, Palencia, 2009.

GILI GAYA, Samuel: *Estudios sobre el ritmo*. Edición de Isabel Paraíso, Biblioteca Española de Lingüística y Filología, Madrid, 1993.

GÓMEZ-ARIZA Carlos J., BAJO M. Teresa, PUERTA-MELGUIZO M. Carmen y MACIZO Pedro: "Cognición musical: relaciones entre música y lenguaje", *Cognitiva*. Universidad de Jaén; Universidad de Granada, 2000, (12) 1, 63-87.

GREIMAS, Algirdas Julius: *Semántica estructural*. Gredos, Madrid, 1966.

GREIMAS, Algirdas Julius, VV. AA.: *Ensayos de semiótica poética*. Planeta, Barcelona, 1976.

GUILLAUME, G.: *Langage et science du langage*. Librairie A.-G. Nizet, París, Presses de l'Université Laval, Québec, 1973.

GUILLÉN J.: *Lenguaje y poesía*. Alianza Editorial, Madrid, 1969.

HAWKING, Stephen: *Historia del tiempo*. Alianza Editorial, Madrid, 1988.

HEIDEGGER, Martin, *Arte y poesía*: Fondo de Cultura Económica, México, 1978; México, 1988.

HERNÁNDEZ, Laura A.: "Poesía y naturaleza del lenguaje", *Signos Lingüísticos*. Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa de México, México, 2007.

HJEMSLEV, Louis: *Prolegómenos*. Gredos, Madrid, 1984.

HUSSERL, Edmund: *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Fondo de Cultura Económica, México, 1997.

_____ *La idea de la fenomenología*. Fondo de Cultura Económica, México, 1982.

JAKOBSON, Roman: *Essais de linguistique générale*. Édit. de Minuit, Paris, 1963.

_____ *Questions de poétique*. Édit. du Seuil, Paris, 1973.

_____ *Seis lecciones sobre el sonido y sentido*. Gredos, Madrid, 1988.

_____ *Seis lecciones sobre el sonido y el sentido*, web, 2 junio 2016, http://www.teebuenosaires.com.ar/biblioteca/biblio_01.pdf

JIMÉNEZ, Juan R.: *Poemas agrestes (1910-1911), Poemas impersonales (1911), Libros de amor (1911-1912), Apartamento (1911-1912)*. Ed. Francisco Silvela, Visor, Madrid, 2011.

JUNG, Carl G.: *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Paidós, Barcelona, 2015.

_____ *The structure and dynamics of the psyche*, vol. 8. Pantheon Books, New York, 1960.

KAYSER, Wolfgang: *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Gredos, Madrid, 1981.

KRISTEVA, Julia: *Semiótica II*. Editorial Fundamentos, Madrid, 1978.

LACAN, Jacques: *La parole et le langage en psychanalyse*. Seuil, París, 1965.

_____ *Escritos*. Siglo XXI editores, Madrid, 1972.

LAKOFF, George y JOHNSON, Mark: *Metaphors we live by*. The university of Chicago press, London, 2003.

LÁZARO CARRETER, Fernando: "El poema lírico como signo", *Teoría semiótica, lenguajes, y textos hispánicos*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona, 1985.

LEVIN, Samuel R.: *Estructuras lingüísticas en la poesía*. Cátedra, Madrid, 1974.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, Laura: "El esencialismo poético en José Ángel Valente", *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2000.

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/valente.html>

LÓPEZ GARCÍA, Ángel: *Elementos de semántica dinámica. Semántica española*. Libros Pórtico, Zaragoza, 1977.

_____ *Fundamentos de lingüística perceptiva*. Gredos, Madrid, 1989.

_____ *Para una gramática liminar*. Cátedra, Madrid, 1980.

MALLARMÉ, Stéphane: *Igitur. Divagations. Un coup de dés*. Gallimard, Paris, 2003.

_____ *Oeuvres complètes*. Gallimard, Paris, 1945.

MARCOS MARÍN, Francisco: *Lingüística y lengua española*. Cincel, Madrid, 1975.

MORIER, Henry: *Dictionnaire de poétique et de rhétorique (5ª)*. PUF, París, 1998.

MUJICA, Hugo: *Poesía completa (1983-2004)*. Seix Barral, Buenos Aires, 2005.

OCÁRIZ, José Á.: *Celaya esencial*. Servicios Editoriales Bassari, Bilbao, 2011.

ORTEGA Y GASSET, José: "Poesía nueva, poesía vieja (1906)", *Obras Completas*, I. Revista de Occidente, Madrid, 1946.

_____ "El hombre y la gente", *Obras completas, Tomo X, 1949 / 1955. Obra Póstuma, Índices*. Santillana Ediciones Generales, Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, 2010.

_____ "Idea del teatro", *Obras completas, Tomo IX, 1933 / 1948, Obra Póstuma*. Santillana Ediciones Generales, Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, 2009.

_____ "Las dos grandes metáforas. (El segundo centenario del nacimiento de Kant)", *Obras completas, Tomo II, 1916*. Santillana Ediciones Generales, Fundación José Ortega y Gasset, Madrid, 2004.

PAZ, Octavio: *El Arco y la Lira*. Fondo de Cultura Económica, México, 1973.

_____ *El Arco y la Lira*. Fondo de Cultura Económica, México, 1983.

_____ *Pasado en claro*. Fondo de Cultura Económica México, 1999.

PFFEIFER, Johannes: *La poesía: hacia una comprensión de lo poético*. Fondo de Cultura Económica, México, 2000.

PETÖFI, Janos S.: “De la gramática de la poesía a la textología semiótica de la poesía”. Universidad de Valladolid, 1996,
Dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/136226.pdf

RÁBADE, Sergio: “El sujeto trascendental en Husserl”, *Logos. Anales del Seminario de Metafísica, nº1*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1966, pp. 7-27.

REYES, Alfonso: *El deslinde*. Fondo de Cultura Económica, México, 1963.

_____ *La experiencia literaria. Ensayos sobre experiencia, Exégesis y teoría de la literatura*. Bruguera, Barcelona, 1986.

ROCA, Daniel y MOLINA, Emilio: *Vademecum musical*. Enclave creativa, Madrid, 2006.

RUWET, Nicolas: *Langage, Musique, Poésie*. Éditions du Seuil, París, 1972.

STOÏANOVA, Ivanka, *Geste-Texte-Musique*. Union Générale d'Éditions, París, 1978.

TESNIÈRE, Lucien: *Éléments de syntaxe structurale*. Édit. Klincksiek, París, 1982

_____ *Elementos de sintaxis estructural*, vol. 1. Gredos, Madrid, 1994.

TOMÁS NAVARRO, Tomás: *Métrica española*. Editorial Labor, Barcelona, 1983.

VALDIVIESO, Jaime: *Ciencia y poesía. Diálogos con Claudio Teitelboim*. LOM Ediciones, Santiago de Chile, 1995.

VALENTE, José Á.: *Al dios del lugar*. Tusquets, Barcelona, 1989.

_____ *Fragmentos de un libro futuro*, Galaxia Gutemberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2000.

_____ *Las Palabras de la Tribu*. Edit. Siglo XXI de España, Madrid, 1971.

_____ *Las palabras de la tribu*. Tusquets, Barcelona, 1994.

_____ *Las palabras de la tribu*. Tusquets, Barcelona, 2002.

_____ *La piedra y el centro*. Edit. Taurus. Madrid, 1983.

_____ *Material memoria (1979-1992)*. Alianza, Madrid 1995.

_____ *Obras completas, I. Poesía y prosa*. Ed. Robayma, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2006.

_____ *Punto cero*. Alianza Editorial, Madrid, 1999.

VÁLERY, Paul: *Oeuvres, I. La Pléiade*, Gallimard, París, 1957.

VALLES CALATRAVA, José Ramón.: *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Vervuert, Nuevos Hispanismos, Madrid/Frankfurt, 2008.

VAN DIJK, T. A.: "Aspectos de una teoría generativa del texto poético", Greimas, A. J. y VV. AA.: *Ensayos de semiótica poética*. Planeta, Barcelona, 1976, p.270; 239-271.

VARELA JACOME, Benito y CARDONA CASTRO, Ángeles: *Poetología. Teoría y Técnica de Análisis de Textos Poéticos*. Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1989.

VILLANUEVA, Darío: *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Anthropos, Barcelona, 1994.

VIÑAS PIQUER, David: *Historia de la crítica literaria*. Editorial Ariel, Barcelona, 2007.

VV.AA., "Gaal": *Referentes europeos en la obra de Valente: ciclo de conferencias pronunciadas el 15 de marzo de 2007 en la cátedra José Ángel Valente de Poesía y Estética*. Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, Santiago de Compostela, 2007.

WILHELM, Richard: *I Ching. Libro de las mutaciones*. Edhasa, Barcelona, 2000.

ZABALA, Santiago: "¿Qué significa pensar tras el giro lingüístico? La filosofía de Ernst Tugendhat". *ÉNDOXA: Series Filosóficas*, n.º 20, UNED, Madrid, 2005, pp. 617-637.

ZAMBRANO, María: *Algunos lugares de la poesía*. Edit. Trotta, Madrid, 2007.

_____ *Obras reunidas, Pensamiento y poesía*. Aguilar, Madrid, 1971.

Enlaces:

Fray Luis de León, "Oda a Salinas", web, 26 marzo 2017,
<http://www.poesi.as/fll03.htm>

Hugo Mujica, "Un pedazo de hambre, un vaso de agua", web, 21 mayo 2016,

<http://www.hugomujica.com.ar/poemas-completos.html>

Juan Ramón Jiménez, “Infancia”, web, 21 mayo 2016,

http://www.vmorales.es/Comentarios/Novecentismo/comentario_JRJ2.pdf

Jaime Gil de Biedma, “Amor más poderoso que la vida”, web, 21 mayo 2016,

[http://amediavoz.com/gildebiedma.htm#AMOR MÁS PODEROSO QUE LA VIDA](http://amediavoz.com/gildebiedma.htm#AMOR_MÁS_PODEROSO_QUE_LA_VIDA)

Poesía japonesa. web, 21 mayo, 2016,

http://www.portaldepoesia.com/HAIKUS/JCG_haikus.htm

Hugo Mujica, “Lo abierto”, web, 21 mayo, 2016,

<http://www.hugomujica.com.ar/poemas-completos.html>

Hugo Mujica, “Sed adentro”, web, 21 mayo, 2016,

<http://www.hugomujica.com.ar/poemas-completos.html>

Hugo Mujica, “Confesión”, web, 21 mayo 2016,

<http://www.hugomujica.com.ar/poemas-completos.html>

J.A. Valente, “Palabras”, web, 21 mayo 2016,

<http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag23valente.htm>

Hugo Mujica, *Ensayo II*, web, 21 mayo 2016,

<http://www.hugomujica.com.ar/ensayo.html>

Hugo Mujica, “Noche adentro y no duermo”, web, 21 mayo 2016,

<http://www.hugomujica.com.ar/poemas-completos.html>

MUSACCHIA Gabriella, SAMMS Mikko, SKOE Erika y KRAUS Nina:

“Musicians have enhanced subcortical auditory and audiovisual processing of speech and music”. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the*

United States of America (2007):

<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2000431/citedby/> Web. 21 Apr. 2017.

Revistas electrónicas:

AGUILAR JIMÉNEZ, Antonio: "El grado cero retórico y la neorretórica. La lectura tropológica", *TONOS, Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, nº 22, enero de 2012.

https://www.um.es/tonosdigital/znum22/secciones/estudios-02-aguilargimenezgrado_cero_retorico.htm

Conferencia:

SILES, Jaime: "Poesía, Lenguaje e identidad. La cuarta persona gramatical", ponencia de la UNED, web, 4 junio 2016:
<https://canal.uned.es/mmobj/index/id/20653>