

0150111

17,50 EUR
Prado, Javier del
Teoría y práctica de la función poética
151326 F 30.11.2006

ISBN 84-376-1182-2

9 788437 611822

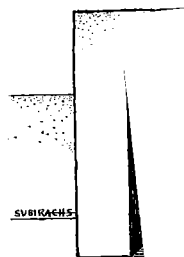
JAVIER DEL PRADO
TEORÍA Y PRÁCTICA
DE LA FUNCIÓN POÉTICA

20064
44530



CATEDRA

La poesía es algo difícil de definir y calibrar. Es algo cambiante, difuso y subjetivo lo que provoca en la conciencia del lector que un texto sea recibido como *poesía*. Escribir poesía es, si no imposible, cada vez más difícil. Hablar de poesía, sin embargo, se ha convertido en la cosa más fácil: cualquiera se atreve a pontificar acerca de versos que admira aunque no entienda, bajo la coartada de que la poesía *se siente*. Y ese sentimiento de la poesía la conduce al mismo tiempo a un *ghetto* que aísla muchas veces al autor y a la obra. No es este un libro de demostración científica o voluntad pedagógica; es un libro en parte existencial y en parte heurístico. Desbroza caminos teóricos sobre la función poética, abre claros por los que acceder al referente y la metáfora, se asoma al problema de la poeticidad desde ángulos diferentes. Tomando como campo la poesía del siglo XX, estudia tanto poetas franceses como españoles. Los primeros, por ser indispensables para situar el problema de la poeticidad moderna cuyo nacimiento y cuya solución son en gran parte franceses. Los españoles elegidos son los que en el siglo XX mejor plasman dicha modernidad.



EX-LIBRIS BIBLIOTECA DE CATALUNYA

1
J
V
G
1

*Teoría y práctica
de la función poética*

Poesía siglo XX

Javier del Prado

*Teoría y práctica
de la función poética*

Poesía siglo XX

CATEDRA

CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS



*A mis hijos,
Isabel y Javier*

Reservados todos los derechos. De conformidad con lo dispuesto en el art. 534-bis del Código Penal vigente, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reprodujeran o plagiaran, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica fijada en cualquier tipo de soporte sin la preceptiva autorización.

© Javier del Prado
Ediciones Cátedra, S. A., 1993
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 23.294-1993
I.S.B.N.: 84-376-1182-2
Printed in Spain

Impreso en Gráficas Rógar, S. A.
C/ León, 44. Fuenlabrada (Madrid)

«Y así, me pareció que la literatura era el espacio donde se traicionaba con más facilidad y con más ingenuidad ese esfuerzo de la conciencia para aprehender el Ser.»

J.P. RICHARD,
Poésie et profondeur.

«Una limitación peculiar de la extensión de las consideraciones lingüístico-inmanentistas de la Poética de nuestro siglo ha sido la práctica identificación de la naturaleza de lo textual literario con lo narrativo.»

A. GARCÍA-BERRIO,
Teoría de la literatura.

*«Ojalá comprar se pudiese
aunque dentro del mar y del tiempo,
algo que sonara y sonara
hasta detener el Silencio.»*

CARLOS BOUSOÑO

A modo de prólogo: la poesía, una experiencia imposible

Hace ya años emprendí la imposible tarea de escribir un libro que llevaba por título *Cómo se analiza una novela*. Como no había escrito nunca ninguna después de repetidos intentos, la tarea imposible llegó a buen término, debido en gran parte —hoy estoy seguro de ello— a mi ineptitud como novelista.

El libro, o al menos el título del libro, debió de sonar bien, pues de inmediato (eran años en que la palabra *comentario* había entrado en crisis) una editorial me propuso que escribiera un nuevo libro para su colección: *Cómo se analiza un poema*. Les contesté que no, por una razón muy sencilla: no sabía lo que era un poema; y sigo sin saberlo, al mismo tiempo que cada vez sé menos a qué responde la *realidad historiada* a la que llamamos novela.

No sabía lo que era un *poema*, y ello, sobre todo, por llevar escribiendo poemas desde hacía más de treinta años. Ahora sigo igual. Y sé que nunca podré escribir el libro solicitado y en parte añorado. Pero ya no es *el poema* lo que me interesa, sino algo aún más difícil de definir, de calibrar: *la poesía*. Ese algo movable, cambiante, difuso, subjetivo, que provoca —en la conciencia del lector— que un texto, escrito en prosa o en verso —¡qué más da!— sea recibido como *poesía*.

Llevo años viviéndola, desde aquel amanecer en el brocal del pozo bajo el perfume del celindo y la mirada de mi hermana, y la vivo en vaguadas con hontanares, en altozanos con peñascos erguidos hacia un cielo vacío, o en callejones con meadas y vómitos de borracho. Llevo años persiguiéndola con mi escritura desde aquel atardecer en las orillas del lago Macugniano, cuando emborriné los márgenes —profundos y amplios márgenes— de un libro de Juan Ramón, *Estío*. Llevo menos, pero no mucho menos, estudiándola para descubrir

su secreto, desde el pozo en el que me sumen los estudios de simbología y de psicoanálisis, desde la torre aérea que me ofrece mi andamiaje existencial proyectado en optimismos día a día puestos en entredicho y día a día renovados desde ese horizonte técnico —a ras de suelo— que me ofrecen la retórica y la lingüística. Y la poesía aleja cada vez más sus límites espumosos y cambiantes, como ese mar de Aleixandre al que dedicaré la parte final de mi trabajo.

Escribir poesía es algo, si no imposible, cada vez más difícil: siempre acechada por el prosaísmo, el hermetismo, el panfleto social o político y lo cursi —y devorados hoy algunos de sus espacios por la magia verbal y visual del discurso publicitario.

Hablar de poesía, sin embargo, se ha convertido en la cosa más fácil; tan fácil que hasta los más ineptos se atreven a pontificar acerca de versos que admiran, pues la moda, casi siempre política en frivolidad y en sectarismo, les obliga a admirarlos aunque no los puedan entender. Entonces, frente a esa impotencia del entendimiento, esbozan una sonrisa cómplice que nos remite a frases como: «la poesía no se entiende, no se explica; la poesía *se siente*».

Ello puede ser verdad, pero esta verdad hipotética entraña siempre un peligro no sólo epistemológico sino también existencial. El sentimiento es individual, intransferible, y por consiguiente inverificable. *El sentimiento de la poesía* encuentra así una coartada que, convertida en refugio en el que el poeta y su obra quedan protegidos de los ataques de una ciencia lingüística que se acerca a ellos con una procaacidad desvergonzada, también es *ghetto* al que el hombre común, incluso sensible y amante de lo imaginario, no puede acceder en totalidad, al tener obstruidos los caminos que transita habitualmente el entendimiento o el simple sentido común.

Que la poesía ha caído en ese *ghetto* es un hecho del que nadie puede dudar; que cierta crítica quiere mantenerla en él es algo indudable también; pero tanto el poeta como el crítico tienen la obligación de explicar o, al menos, de aceptar la explicación de los atajos por los cuales se puede llegar a él, convencido o sospechoso de que al desbrozar estos caminos se están trazando sendas de acceso no sólo historicistas, sino teóricas e incluso existenciales al entendimiento del fenómeno poético moderno.

Pienso en Lorca y su presencia de ángel-duende de la poesía me reconforta y me tranquiliza el desasosiego que provoca en mí el *sentirme poeta*, a pesar mío (ser imaginario, sensible, «con una sensibilidad casi enfermiza», como decía un crítico, obsesionado por los saltos brutales e imprevistos de la palabra), y el *saberme crítico*, voluntariamente (ser racional, geométrico, con una arquitectura interior que incluso a mí me asusta en noches de desasosiego)... creo firmemente con Lorca que «La hija directa de la imaginación es la metáfora, naci-

da a veces a golpe rápido de la intuición alumbrada por la lenta angustia del pensamiento».

Pero pienso también con él que «la imaginación está limitada por la realidad: no puede imaginar lo que no existe; necesita de objetos, números, paisajes, planetas y se hacen precisas las relaciones entre ellos dentro de la lógica pura. No se puede saltar al abismo ni prescindir de los términos reales. La imaginación tiene horizontes, quiere dibujar y concretar todo lo que abarca.

La imaginación poética viaja y transforma las cosas, les da su sentido más puro y define relaciones que no se sospechaban, pero siempre opera sobre hechos de la realidad más neta y precisa».

Esta relación de la *imaginación poética* con la realidad y con la lógica, esta necesidad que tiene la imaginación poética de concretar y dibujar horizontes, le permiten al crítico, le exigen al crítico buscar referentes: piedras angulares en el cruce de una lógica o una analógica imaginarias que explican, no las razones secretas (misterios del yo creador siempre silencioso), pero sí los mecanismos y los efectos de estos mecanismos que tienen como matriz la realidad y como semilla fecundada y fecundante la imaginación poética.

La actitud contraria o es pereza epistemológica —de aquél a quien le basta sentir sin pensar o imaginar (con ese poder estructurante de la imaginación que descubriera Herder)— o es presunción de elegido, con acceso directo al lenguaje de los dioses —inspiración—, cuando la *inspiración* es sólo un momento, el primero, de la *respiración*, el de la entrada en el yo profundo del aire en el que vivimos, para luego poder *espirarlo*, devolverlo al mundo, hecho ya parte de nuestro ser, en aliento.

La poesía occidental, desde mediados del XIX, tiende de manera casi constante hacia la recuperación del espacio enigmático y profético que tenía en la Antigüedad. Esta recuperación (lo que desde determinadas perspectivas podríamos llamar la «revolución del lenguaje poético»; tan estudiada desde Julia Kristeva a Barbara Johnson) ha dado al traste con ciertos mecanismos en los que la conciencia lectora tradicional se había instalado, al menos en Occidente, desde las épocas latinas y griegas, donde triunfan poco a poco, incluso en poesía, los resortes de la razón y de una *sensibilidad evidente* —evidente porque amor, dolor, tristeza y melancolía son, al parecer, sentimientos comunes a toda la humanidad. La *razón*, incluso ella, representada en literatura por toda una simbología medieval, que se constituye en retórica del tema, tan bien definida por el concepto y las funciones colectivas —didácticas— de la *alegoría*.

La razón nos llevaba hacia una poesía que reflexionaba sobre la vida y sus males y sobre la muerte y sus bienaventuranzas en el más allá: puramente filosófica o vagamente didáctica, esta poesía no in-

fringía, en el deambular sintáctico de la frase o en los saltos semánticos de la metáfora y de la alegoría, ni la coherencia lógica, o aparentemente lógica, de una gramática —lingüística y temática— comúnmente admitida, ni la relación analógica que desde la racionalidad, ya fuera ésta conceptual o ya se asentara en los sentidos, la mirada del poeta establecía entre objetos físicos y espirituales. El único problema —si existía problema— estribaba en la adecuación de la voz lectora, tanto si se modulaba en público como en el secreto doméstico de la lectura privada, a una prosodia que, desgajada de la música, le imponía a la frase unos ritmos, unas cadencias, unas redundancias, tanto sintácticas como morfológicas y semánticas, a los que un buen lector se habituaba, llevado incluso por la propia inercia de una música secreta y del código alegórico en que su cultura se inscribía.

Lo mismo le ocurría a la poesía que se asentaba en el sentimiento aprendido, es decir, escolástico. Los grandes temas resonaban en sintonía en el interior común del corazón de los lectores, y la lágrima, si se trataba de melancolías y de añoranzas, brotaba pronta, del mismo modo que brotaban pronto el furor o la ira si de temas como la patria, la guerra o el honor se trataba.

El romanticismo alemán, accediendo a la dinámica heurística del sueño y de la imaginación, trastocó esta comodidad lectora e inició un deambular de la poesía hacia caminos de secreta oscuridad que sólo se alumbrarán para el gran público con los destellos sentimentales —o sentimentales de buen agüero— de los románticos europeos posteriores. Pero el romanticismo alemán opera en la poesía una revolución temática sólo: *la instala en el yo profundo*, es decir, en la subjetividad existencial y en sus desarrollos imaginarios u oníricos, sin que esta *revolución órfica* vaya acompañada de una *revolución lingüística* —hermética— en su perspectiva semántica: la metáfora no gana en ella ninguno de los atributos crípticos o desveladores de la modernidad. Esta poesía se contenta con una recuperación del espacio del sueño y de la religión y se apoya para decirlos en la incorporación del lenguaje filosófico —de la *Meditación* o de la *Réverie*— y del lenguaje mitológico, en su confuso eclecticismo mítico, del que Hölderlin y Nerval son la principal muestra.

El gran problema surge cuando Baudelaire, recogiendo la herencia espiritual romántica y los espacios ontológicos que emergen de la prosa autobiográfica del siglo xvii y de principios del xix, inicia la revolución que nos lleva hasta nuestros días. Esta revolución emerge desde dos puntos diferentes. Primero —y empezamos por ella porque los problemas que engendra esta subversión tienen más fácil arreglo en la conciencia lectora—, al subvertir el concepto de *poesía*, que hasta ahora vivía cómodamente instalado en su oposición al concepto de *prosa*. Ello era así, evidentemente, dado el origen semántico de la pa-

labra *poesía*, que se refería, como todos sabemos, a la *creación literaria*, fuere cual fuere el ámbito de su aplicación: *poesía dramática*, *poesía didáctica*, *poesía lírica*, etc... En segundo lugar, al concluir el proceso metonímico que poco a poco ha llevado el concepto de poesía, de manera casi exclusiva, hacia el campo, sin márgenes o con márgenes demasiado fluctuantes, de lo que se ha dado en llamar *lirismo* —con una imprecisión conceptual que es madre de todos los conflictos actuales con los que el teórico se encuentra.

Es de agradecer a Cascales, después de a los preceptistas italianos, pero es de agradecer sobre todo a García Berrio, el que hayan arrojado la suficiente luz histórica y conceptual sobre este espacio de la poesía —la lírica—, diferente del texto con asunto narrativo o con asunto dramático o didáctico y que surge instantánea, fulgurante, sin más objeto que una única *impresión* o *concepto* y que, como todos sabemos, irá imponiendo al poema moderno la dimensión «corta» que dicha fulgurancia y unicidad le imponen.

Situar la base de la poesía en un juego permanente de correspondencias simbólicas —sensoriales, existenciales, gratuitas— que rompían con la lógica (finalidad) y con la analogía formal —sensorial, cromática, estructural, etc.— de la metáfora y de la alegoría tradicionales era una auténtica revolución para la conciencia occidental; pero titular a un libro *Petits poèmes en prose* rompía con todos los elementos establecidos y rompía con el más aparente de todos ellos: si la poesía era poesía, ello se debía, evidentemente, a que no era prosa. Resulta que a partir de Baudelaire *la prosa puede ser poesía*, no sólo prosa poética, como en los grandes textos narrativos o didácticos del xvii, del xviii y del xix, sino *poesía*.

Si la poesía no se instala a partir de este momento en la dimensión métrica del verso; si a la poesía no le es necesaria la redundancia fónica de la rima; si la poesía escapa, en definitiva, a una dimensión formal —tan magníficamente estudiada por la crítica moderna, desde la perspectiva jakobsoniana—, ¿dónde se instala entonces la poesía?

Está claro que, en el poema en prosa, a las estructuras rítmicas del verso tradicional les suceden otras estructuras rítmicas más recónditas, más singulares, propias para significar, como dirá Mallarmé más tarde, los movimientos singulares e intransferibles de una conciencia soñante única. Un estudio de la prosodia del poema puede permitirnos, tanto en los poemas en prosa de Baudelaire, de Claudel, de Walt Whitman, como en los de nuestro Alexandre o Juan Ramón, un esbozo de «reglas» o de «módulos» rítmicos —individuales— que nacen del soplo mismo, temático y prosódico, del poema. Pero estos estudios no bastan para dar una respuesta exacta a la pregunta ¿dónde se instala, desde la destrucción del verso clásico, el nido secreto de la poeticidad?

Jakobson, en sus *Questions de poétique*, cuando intenta definir el

concepto de *dominante poética*, que rige, según él, la poeticidad o el sentimiento estético de los diferentes siglos o momentos históricos occidentales, habla de una *dominante visual* en el Renacimiento; su estética se asienta sobre las correlaciones formales y cromáticas que generan la metáfora y sustentan la descripción —y así, el gran arte del momento es *la pintura*; habla también de una *dominante musical* en el Romanticismo, y la poeticidad se orienta hacia los juegos rítmicos del verso y de la prosa, reflejo de un alma que se siente cántico, ritmo en devenir y muerte: la gran manifestación artística del momento es, lógicamente, *la música*; cuando pasa el momento naturalista, segunda mitad del siglo XIX, coincidente, no lo olvidemos, con el Simbolismo, habla, y con muy buen olfato de crítico, de una *dominante semántica*, con lo que la gran manifestación artística del momento sería *la escritura*.

Dejando de lado la incoherencia de la clasificación, al situar la última de las dominantes en un campo técnico lingüístico, cuando las otras dos proceden de un campo sensorial, visual y auditivo, Jakobson tiene razón: la escritura en general, y con mayor razón la que se asienta sobre procedimientos de subversión semántica generalizada (la poesía del Simbolismo y sus herederas) es de *naturaleza esencialmente semántica*; en la continua transformación significativa y referencial del semema.

A esta pequeña y aguda clasificación de Jakobson le debo el gesto que me ha abierto las puertas de *un sentido de la poeticidad más existencial* que los presupuestos ofrecidos por el campo formalista, que sitúa en la música (sustancia y ritmo del sonido) la poeticidad; pero también las puertas de un sentido de la poeticidad más afianzado en el texto que aquél que nos ofrecía la ensoñación poética del romanticismo alemán o su puesta en metáforas por Baudelaire, con sus *correspondencias*, por Mallarmé con su *demonio de la analogía* y por Rimbaud con su *alquimia del verbo*. A este sentido y a todo el campo poético que lo conforma es a lo que llamo, salvando las lindes artificiales de los siglos, *Poesía Siglo XX*, en recuerdo del magnífico libro del poeta malogrado José Luis Gallego, *Prometeo Siglo XX*.

¿Qué significa esto para mí? No creo que Jakobson se esté refiriendo únicamente a un procedimiento lingüístico que afecta a la producción de sentido cuando habla de una dominante semántica; ello sería una perogrullada. Creo, y si no es cierto asumo la impertinencia de la interpretación, que se está refiriendo a *los problemas semánticos que se le plantean a la escritura de los hijos del ateísmo* (por emplear la expresión de Sartre) o *a los hijos del limo* (para emplear la de Octavio Paz) cuando se ven frente a la obligación, primero, de decir un mundo que, en la visión materialista de la Historia, ha perdido todo su significado, y, en segundo lugar, cuando sienten la necesidad de decir un más allá de la realidad y de la vida —más

allá en el que no creen y en el que sin embargo (añoranza o pulsión secreta del yo) no pueden dejar de pensar, tendiendo con todo un nudo de pulsiones hacia él. Pero, ¿cómo decirlo si las palabras que antes lo decían se sienten ahora como engaño, si tal vez sólo es ausencia, la gran ausencia?

Pero, ¿por qué cambia de signo la metáfora en el transcurso de estos años? Este cambio tiene su raíz en lo que antes denominábamos *los valores heurísticos de lo imaginario*, con su función epistemológica referencial, desveladora y estructuradora de los rincones secretos del ser y de la vida, función a la que Baudelaire, desde una sensorialidad exquisita, añade *los valores heurísticos de la sensación*, cuando ésta es capaz de transgredir los límites de la racionalidad y del sentido común a los que la analogía tradicional le tenía acostumbrado. Se abre entonces un campo nuevo a la metáfora, allende su función redundante —ornamental o didáctica—, al añadirle *la función referencial que hace posible la plasmación del mundo simbólico que rigen las correspondencias*.

La poesía no pretende, o, mejor, no se contenta ya con acompañar los devaneos verbales en los que un alma se vierte, ánfora demasiado llena, según la metáfora de Lamartine y de tantos otros románticos; tampoco se contenta con adornar, rítmica o analógicamente —con metáforas, símbolos o alegorías— una escritura didáctica que intenta esclarecer así sus conceptos abstractos y sus razonamientos; tampoco se contenta con servir de eufemismo o de ponderación en la expresión de determinados sentimientos.

La poesía pretende a partir de este momento, recuperando espacios demasiado perdidos para Occidente —pero que existieron en la Antigüedad— convertirse en instrumento de los espacios secretos del ser, particular o general, inmanente o trascendente; aquellos espacios que aún no han sido nombrados *de verdad*, aquellos que de manera ingenua, pero acertada, los poetas y los enamorados consideran inefables.

A partir de este momento, el poeta se empeña en asir, en nombrar, en reducir a *estructura lingüística* dichas existencias y esencias inefables.

Es evidente que *la expresión de lo inefable* (valga la contradicción) puede llevar el lenguaje tanto hacia los espacios de un enigma apto, si la flecha ha sido certera, para convertirse en oráculo —y entonces el poema, en su oscuridad aparente, aloja un claro de bosque en el que el lector cree percibir la vibración secreta del ser (querida María Zambrano)—, cuanto a los espacios del criptograma que puede convertirse, demasiado fácilmente, en juego para el espíritu, o, incluso, hacia el espacio del chiste. Existe, a veces, demasiado chiste en la poesía moderna que, en vez de invitarnos a la prospección verbal del ser, sólo (y no es poco) provoca la risa.

La memoria teje sueños; el lenguaje (memoria) teje sueños. ¿En torno a qué soporte?, ¿apoyándose en qué cañamazo? La palabra teje sueños, pero en muchas ocasiones los teje alrededor del vacío. Lo dijo Mallarmé, y en esta ocasión no como crítico, sino como poeta, en su magnífico poema en prosa *Le nénuphar blanc*.

El poeta se ha ido en barca, para pasearse por las aguas del río entre brazadas de nenúfares flotantes; este es el pretexto, porque la razón secreta es la visita a la amiga de un amigo lejano que habita en los alrededores; el poeta se acerca hasta el ámbito vegetal en el que ella, secreta, reside; el poeta presiente su presencia oculta, adivina que, de un momento a otro, la aparición va a emerger de un fondo confuso de follaje; pero, antes de que emerja, el poeta cambia el rumbo de su barca, llevándose *su presentida ausencia*: esa flor de nenúfar, blanca y hueca, ese vacío de pétalos en torno al cual se construirá el poema que acabamos de leer. Porque el poema se construye, casi siempre, en torno a una carencia.

Cuando esa carencia es sentimental, el poeta crea imágenes y sombras que, transitoriamente, en ritmo y en adjetivo, la llenan; pero cuando la carencia es metafísica, una carencia sobre la que se asienta la imposibilidad de existir y de ser, entonces al poeta, o a la imaginación del poeta, que es, en definitiva, la que imagina y crea —siguiendo en ello a Platón—, sólo le es posible tejer sueños alrededor de un vacío, porque cree que esos sueños van a dejar de ser la superficie de la flor —el cesto, el cuenco— y se van a convertir, mágicamente, en su interioridad.

Decía antes *casi siempre*, porque a veces el poema nace de una superabundancia existencial, y el ser entonces desborda en palabras que —como en esas fuentes minerales cuyas sales van formando protuberancias informes y fantasmales en torno al agujero del manantial— cristalizan en ritmos, en metáforas, en mitos... y, cuando el agua se retira de la fuente, sólo quedan excrecencias que, por su forma caprichosa, apenas guardan relación con el agua que les dio el nacer, y viven independientes en forma y significado.

Pero el poema también puede nacer de la dialéctica entre el goce de lo que tenemos y el dolor de lo que nos falta o nos faltará —ese más allá que convierte toda poesía del yo en religiosa; y también de la dialéctica entre el goce y la contemplación de lo que tenemos y —estamos seguros— tendremos que perder; por eso toda poesía de la presencia es ya poesía de la muerte presentida, amorosa y desesperada en su gozar.

El crítico, el lector crítico de poesía que lee con su totalidad humana, tiene que enfrentarse con esos vacíos que adornan maravillosas cestas y con estas cristalizaciones que apenas pueden dar testimo-

nio (pues siempre les faltan las palabras, como al enamorado) del verdadero existencial que les dio el ser.

Es lo que vengo haciendo en estos últimos quince años; y de mi obsesión, de mi fluir y refluir, queda este testimonio; más o menos organizado, más o menos caótico. Cada capítulo de este libro es independiente en su forma y en su contenido del todo; pero el todo guarda en su estructura profunda y en su devenir una perfecta unidad, a pesar de las fallas, a pesar de las repeticiones que me hubiera sido fácil evitar para darle una apariencia de uniformidad, pero que he preferido conservar para indicar una errancia, un tránsito. Me enfrento con el problema de la poeticidad desde ángulos diferentes, plurales, reiterativos; creo que, de momento, es lo máximo que podía hacer para rodear estratégicamente el nudo del conflicto. En ello, si no en el tema, es un libro de su época: el método es imposible; el *tratado* también lo es, pues; sólo nos queda el *ensayo*; la multiplicidad de ensayos que vuelven sobre un mismo tema por sus diferentes costados; a veces incluso se atreven con su meollo central.

No es éste tampoco, *a priori*, un libro de demostración científica o de voluntad pedagógica. Es un libro en parte existencial y en parte heurístico. Desbroza caminos teóricos sobre la función poética; abre claros por los que acceder al referente y a la metáfora; ofrece el análisis de textos más o menos organizado. Mi voluntad de situarme en el meollo de la *Poesía Siglo XX*, así como mi campo profesional y mis obsesiones de lector, me han llevado a estudiar poetas franceses y poetas españoles: los franceses eran indispensables para situar el problema de la poeticidad moderna, cuyo nacimiento y cuya solución son en gran parte franceses: de Hugo a Patrice de la Tour du Pin, pasando por Baudelaire, Mallarmé, Saint-John Perse, Yves Bonnefoy. Los españoles son los autores en los que he aprendido a leer poesía: Machado, Juan Ramón, Lorca, Gerardo Diego... y los que mejor plasman en el siglo xx dicha modernidad.

El libro intenta sintetizar en *recursos sin método* los hallazgos satisfactorios que el deambular ha propiciado y, finalmente, intenta leer desde estas perspectivas un texto mágico —obsesión gozosa desde mi juventud: *Sombra del Paraíso* de Aleixandre.

... Y por todas las páginas sobrevuelan, incansables, huidizas, pertinentes en su intermitencia, dos ideas: escribir, a partir de ahora, dos libros más imposibles aún; uno teórico —*Función poética y funciones de la poesía*— y otro práctico —*Las metáforas de Dios en la poesía moderna*.

Perdona tanta pretensión; pero para transitar por caminos y vericuetos tan intrincados nos es muy necesario, a ti y a mí, querido lector.

Hoyo de Pinares,
29 de agosto de 1991.

PRIMERA PARTE
DE LA FUNCIÓN POÉTICA
Y DE SUS PUNTOS DE VISTA

CAPÍTULO PRIMERO

La poética de los dioses: ensayo de mitopoética¹

1. Me interesa empezar mi estudio con una reflexión sobre los valores heurísticos de la figura de Hermes, considerado este semidiós como el mensajero de los dioses —*el poeta de los poetas*, el que tiene, por consiguiente, acceso a los espacios de lo inefable transcendente, a la vida y al saber que no están aquí, en la tierra: la gran aspiración de toda la poesía tradicional (profetas, adivinos, ángeles anunciadores) y de la moderna, a partir, en particular, de la expresión visionaria del romanticismo; poesía situada desde esa época en las instancias precarias y dolorosas —pero inevitables para el que siente la llamada de la palabra— de un acto de fe ligado a lo absoluto, sea éste aprehendido en presencia o sea sufrido en ausencia.

Al situarme frente a Hermes como puerta por la que acceder al campo de la poeticidad —una poeticidad que, desde mi punto de vista, no puede contentarse ni con los análisis formales o paraformales de los discípulos de Jakobson, ni con las veleidades imaginarias de los defensores de lo inefable—, el primer camino se me aparece bajo una formulación, enigmática aún: *Cuando Hermes es otro*. Frase que condensa la sensación que siempre he tenido al leer y releer relatos y teoría acerca de la figura de Hermes. Pero, cuando después de recorrer una red de caminos que no me llevan a ninguna parte, me paro a reflexionar de nuevo, la misma formulación vuelve a aparecérseme: tengo la sensación de que Hermes es siempre otro, de que Hermes nunca es el

¹ Al iniciar un estudio, a veces técnico en exceso, sobre la poeticidad, me interesa resaltar el valor heurístico del mito. No creo en él como sustancia, pero en él veo una organización formal, un esquema de gran rentabilidad epistemológica.

mismo, nunca sí mismo. Sosias en continua asimilación de la alteridad, en continuo devenir sin identidad verdadera.

Al ser Hermes el poeta de los poetas, me veo obligado a trasladarle a la poeticidad la experiencia de esta aprehensión imposible de su identidad. La poeticidad, como Hermes, es siempre otra, nunca es *si misma*; nos lanza, siempre, cuando intentamos asirla, hacia un espacio *otro*, pues, como la «verdadera vida» que pretende aprehender, está siempre ausente.

Creo que lo propio de un mito es su movilidad, su estructura abierta; una apertura que nos llega, incluso, a preocupar, pues cabe preguntarse si el mito tuvo en algún momento una pregnancia significativa primera, reconocible hoy. Ahora bien, esta apertura, esta ausencia, están llenas de posibilidades, de ofrecimientos que permiten, al parecer, que cada época vaya preñando con su lectura algo que podríamos considerar como una especie de receptáculo vacío: *significante narratológico sin significado actualizado y sin referente*.

Si ello es propio de todos los mitos clásicos, me da la impresión de que el mito de Hermes nos ofrece dicha esencia mítica con una frecuencia y una intensidad mucho más grandes. En el transcurso de la Historia de la Mitología y del discurso teórico-ficcional que ésta genera, Hermes —dios casi insignificante en un principio— va adoptando paulatinamente todo un cúmulo de funciones que el poeta y el teórico han ido desvelando, con su discurrir y su ensoñación, respecto del origen y de la misión de la poesía y de la crítica: creación hermenéutica; espacios y funciones propios de Apolo, de Dionisos, de Orfeo, de Edipo (el verdadero símbolo de la hermenéutica humana) y de Mercurio, tan alejado del mito inicial; espacios y funciones del Arcángel Gabriel y de Cristo. Es decir, Hermes es *el gran robador*, el mentido robador de los espacios míticos, cuando éstos arropan la ensoñación de las diferentes funciones semiológicas del lenguaje; y digo *ensoñación*, consciente de que una de las misiones que podría llevar a cabo una persona como yo —que analiza el texto poético desde perspectivas técnicas, además de contar siempre con los imprescindibles presupuestos existenciales— sería la de trasladar los espacios de estas funciones ensoñadas simbólicamente, a través de la experiencia de ciertos personajes mitológicos, hasta sus posibles referentes teóricos, en el interior de una poética o de una retórica de la producción lingüística y de la producción de la ficción: estudiar el posible paso de una *mitopoética* a una *poética*, simplemente.

Este caudal de botines robados a lo largo de la Historia, comparado con la pequeñez, con la insignificancia del mito que podríamos llamar originario (aunque, al parecer, en mitocrítica no se puede hablar de mitos originarios, pues el mito es, siempre, un devenir que destruye o reconvierte las matrices que lo van generando) nos obliga

a hacernos la pregunta siguiente: ¿no será que, situados en la sincronía del teórico y del crítico, estamos ante una estructura semánticamente vacía? No podemos olvidar que Hermes, a pesar de todo, es viento —elemento base de la inspiración—, una peculiar manifestación de viento. Estructura *vacía* que los deseos y las pulsiones del yo analizante llenan con su catálisis ideológica, política, existencial... Entonces, el mito, es decir todo *relato mítico*, pero también todo *discurso mítico*, no serían interesantes en función de su objetivación epistemológica, sino en función de su subjetivación existencial: lo más pertinente sería, en ese caso, analizar el mito, a través de discursos y relatos, como matriz de la ensoñación de aquéllos —narradores, poetas y teóricos— que lo han ido preñando de significado; es decir, mitoanalizar a los mitocríticos, al igual que debemos psicoanalizar a los psicocríticos, en función de unas metáforas obsesivas cuyo valor antropológico se actualiza, es decir, se realiza como práctica significativa en cada acto, ficcional o teórico, de la escritura.

Estos problemas se me despliegan en cuatro direcciones. La primera apunta directamente a Hermes: buscar quién es o qué es, quién se afirma o quién se esconde *referencialmente* tras el significante [Hermes]. De ahí mi pregunta-respuesta: *Cuando Hermes es otro*.

El segundo camino, más complejo, nace a partir del postulado siguiente: se puede afirmar que, en la conciencia occidental, Cristo ocupa míticamente, y por consiguiente en el ámbito de la poesía, si bien de manera engañosa en muchas ocasiones, espacios significados ya por la figura de Hermes. Vuelve a surgir entonces en mí una pregunta que me sigue desde hace más de quince años, desde el momento en que inicié mi Tesis Doctoral sobre Patrice de La Tour du Pin: ¿cómo puede integrarse una práctica poética esencialmente semántica, una poesía de la creación verbal y referencial (constante básica de la poeticidad moderna), en el interior del *dogma*? Es decir, en el interior del dogma leído, primero, como enigma, oráculo, generador de la primera hermenéutica occidental, y luego como *discurso dogmático* fijo, cerrado, en el que se integran las antiguas lecturas hermenéuticas, con escasas posibilidades de interpretación: creación verbal e interpretación prácticamente abolidas dentro de los espacios del catolicismo, pero muy posibles en la hermenéutica bíblica protestante. La Tour du Pin, el mayor poeta religioso del siglo, construye todo su universo poético en el interior de este aparente callejón sin salida; una apuesta en la que compromete toda su vida y toda su fortuna de poeta, de cara a sí mismo y de cara, sobre todo, al lector y al crítico: «Notre base n'est pas la poésie, mais l'homme, et l'homme hybride de la terre et du ciel» (*La vie récluse en poésie*, III). Este camino podía haber sido un lugar privilegiado para estudiar la supuesta presencia del mito de

Hermes en el interior de la mitología cristiana: Jesús, Dios y palabra de Dios: mensajero de su propia palabra.

Pero tengo una tercera vía, que formulo así: si Hermes es el intermediario, es decir, si puede ser leído, en un primer momento, como el poeta mensajero de los dioses —intérprete, correveidile o profeta—, siempre en contacto con la divinidad y con los hombres, si Hermes puede ser considerado como el símbolo del *poeta vicario del mensaje transcendente*, ¿qué dios puede ser considerado como el dios de los *poetas del mensaje inmanente*, de aquéllos que, por emplear la expresión de Heidegger, podemos considerar como «mensajeros del ser», en su sentido óntico y ontológico?²

Esta reflexión me lleva a pensar en una formulación conflictiva que podría convertirse en el nudo onfálico de todos los problemas y soluciones entrevistos: es preciso situar nuestra investigación entre el mensajero de los dioses y el mensajero del ser, pero, entonces, el problema de la transcendencia del mensaje se confunde con el problema del referente —inexistencia; existencia velada; existencia, en la divinidad, inalcanzable...; abordarlo exigiría unos presupuestos teóricos acerca del referente que, como ya he dicho, no tengo, de momento, al alcance de mi crítica.

Ahora bien, el camino más atractivo —o más fácil— consiste para mí, sin lugar a dudas, en aplicar los elementos pertinentes del mito de Hermes a la figura poética de Patrice de La Tour du Pin, poeta católico, profundamente religioso en su poesía, hermes del Hermes Cristo.

En La Tour du Pin encontramos, en efecto, una doble dimensión hermética y hermética, puesto que Cristo es, sin lugar a dudas, como generador de oráculos y como des-velador de los mismos, la figura central de su obra: Palabra y Carne de Dios; esta doble dimensión, el poeta la duplica al convertirse en desvelador de los oráculos de la palabra de Dios y en creador, a su vez, de oráculos que el lector tendrá que desvelar, creándose entre la palabra de Cristo y la del poeta un quiasmo hermético perfecto: yo traduzco los oráculos de Dios con mis propios oráculos para que el lector, a su vez, los traduzca:

No llego de muy lejos. Os traigo todo cuanto he preparado en mi privilegiado retiro. No consideréis, *a priori*, mi problema como

² Creo, a pesar de opiniones contrarias, en la función hermética o hermética del romanticismo, tanto o más que en su función prometeica, y ello en razón del primer mitema de la poeticidad atribuido tradicionalmente a Hermes —el de intermediario entre los dioses y los hombres—, pero también en razón de la dimensión mercurial, *alquímica*, que se le atribuye a éste *a posteriori*. En efecto, dicha función se encuentra en todos los textos, múltiples y tópicos, que definen al poeta como *profeta* en Hugo, o que cristalizan en los grandes símbolos de Vigny —*Moïse, Le mont des Oliviers, La bouteille à la mer*, etc., y la teoría poética del propio Vigny.

anacrónico, y estad seguros de una cosa: si me instalo en la Ciudad, lo hago con el fin de colaborar en su industria y en sus intercambios. (...)

Cocinaré, sin embargo, con un método que os es desconocido y que llamo teopoesía. He creado la palabra juntando dos que habéis abandonado, pues al parecer ya no os interesan. ¿Acaso apuesto a favor de lo híbrido con el fin de llamar vuestra atención? ¡Vaya apuesta! Da la impresión de que la fe no os transita, al menos a la mayoría de vosotros; y parece que la poesía no os es útil para vuestro propio conocimiento y el conocimiento de la vida. Pero las formas literarias, al alzarse, dirigen muy a menudo la poética hacia el sentido más estricto y raro del término; pero también tiene ésta un sentido más amplio y, a mi entender, más universal, que no atrae a primera vista ni por su belleza ni por su profundidad: sin embargo, es el más profundo. De él voy a tratar, y me gustaría que lo descubrierais vosotros mismos (...).

Lo necesito (...).

Os confío, en primer lugar, esta incomodidad: se trata del nombre con el que ahora designo a Dios (...).

Es para mí el Interesante [el que es o está; entre]; el que interesa no sólo mi inteligencia, sino todo mi ser: *el que se encuentra entre yo y yo, vosotros y yo, y entre cada uno de vosotros.* En su nombre todo queda aquí como suspendido. La insignia de la agonía, el albergue y la chimenea en la que me gustaría cocinar mi palabra (*Una lucha por la vida*)³.

El texto incide con todas sus aristas en la doble función hermética y hermenéutica de la poesía; es, pues, el punto de arranque preciso para la reflexión necesaria; y he preferido que el texto que acabo de

³ «Je ne viens pas de loin. Je vous apporte ce que j'ai préparé dans une retraite assez privilégiée. Ne regardez pas dès l'abord mon affaire comme anachronique, et croyez bien que si je m'installe dans la Ville, c'est pour collaborer à son industrie et à ses échanges. (...).

Je ferai cependant ma cuisine dans un mode qui ne vous est pas habituel et que j'appelle théopoeétique. J'ai forgé le mot en associant deux de vos désaffections, de vos inintérêts, peut-être. Est-ce que je me mise sur l'hybridation pour susciter votre intérêt? Quelle gageure! La foi ne sembla pas traverser la plupart d'entre vous, ni la poésie vous être utile pour la connaissance de vous-mêmes et de la vie. Mais ces formes littéraires en s'élevant dirigent souvent la poétique vers le sens le plus étroit et le plus rare du terme; elle a aussi un sens large et à mon avis universel qui n'attire pas immédiatement par la beauté ni par la profondeur: mais il est pourtant le plus profond. C'est de lui que je veux m'occuper, c'est lui que j'aimerais vous faire découvrir à vous-mêmes (...).

J'en ai besoin. (...)

Je vous confie donc en premier lieu cette gêne (...): il s'agit du nom par lequel j'appelle Dieu en ce moment (...).

Il est pour moi l'Intéressant, celui qui intéresse pas seulement mon intelligence, mais tout mon être, *celui qui est entre moi et moi, entre vous et moi, entre chacun de vous.* C'est en son nom que tout est suspendu ici. L'enseigne de l'agonie, l'auberge, et l'âtre où je voudrais cuire ma parole. (*Une lutte pour la vie*).

transcribir, al mismo tiempo que me sirve de ejemplo que justifica mi voluntaria imprecisión, a la hora de hablar de Hermes, me signifique a mí, en este momento, más que al propio La Tour du Pin, porque en definitiva, ¿qué estoy haciendo al perderme por todas estas preguntas al principio de mi libro?: estoy preparando una cocina que no es la cocina propia ni de los mitocríticos ni de los lingüistas que trabajan la poesía, y supongo que tampoco es la cocina de la mayoría de los que me están leyendo. Pero esta situación es la habitual del crítico, que no habla el lenguaje del creador, pero tampoco habla el de los escoliastas y retores.

2. Pero, ¿es lícito hablar de la figura de Hermes en la poesía de un poeta, cuando este poeta —y son muchos en la poesía Occidental— no habla para nada de Hermes en su poesía, y sí habla de Cristo, mediador verbal y sustancial entre Dios y los hombres, y cuando yo no me he construido aún lo que podríamos llamar una metodología operativa —un conjunto de *questions de méthode*, como dice Sartre— sobre *cómo y para qué* abordar con seriedad textual el estudio del mito en el interior de la ensoñación de la naturaleza y de la función de la poesía?

Me parece que antes de iniciar dicho estudio me es necesario volver a plantear una serie de preguntas que me ocupan y me preocupan, profundamente, cuando oigo, leo o hilvano personalmente estudios de mitocrítica; y ello me es necesario para no condenar mi posible estudio mitocrítico a una descripción más o menos erudita, que se limitara a comprobar la existencia de rasgos pertenecientes al mito de Hermes por las avenidas, los atajos o los rincones ocultos del texto.

Mi preocupación me lleva a preguntarme sobre algo que intuyo problemático y necesario: ¿cuáles pueden ser los elementos teóricos y metodológicos que me permiten hablar de las funciones poéticas, designándolas *analógicamente* con un nombre propio —el nombre de un dios, por ejemplo: función hermética, función órfica, función apolínea de la poesía—, llevando a cabo así, en pleno siglo xx, una ensoñación, en nebulosa epistemológica, de *realidades* susceptibles de ser aprehendidas en la materialidad sintáctica y semántica de la escritura?

Una segunda pregunta completa la primera, y la proyecta hacia espacios antagónicos: ¿es posible realizar el trasvase de dicha ensoñación a una fenomenología racional, verificable, pues, de la función poética que, abandonando el empleo emblemático (mágico, pero peligroso) de unos nombres propios —Hermes, Apolo, Orfeo—, reduzca a una serie de figuras de la lógica o de la lingüística —metáfora,

metasemema, etc.—, en función del problema del referente⁴, la nebulosa informe y contradictoria, pero fecunda como toda ensoñación, de un espacio que vamos a llamar *mitopoética*, pues se trata de una *poética ensoñada* a través del mito y que tiene como referente ciertas actividades más o menos confusas de ciertos dioses?

3. Ante esta doble pregunta, surgen una serie de propuestas analíticas, metodológicas unas, teóricas otras, que me propongo esbozar, pues constituyen la base de una posible *mitopoética* de gran rentabilidad de cara a la aprehensión material del acto de escritura.

3.1. PROPUESTAS METODOLÓGICAS

Primera propuesta

El primer paso para construir dicha *mitopoética* debería consistir en la elaboración de una *fenomenología de las funciones poéticas*, partiendo de las actividades, dichos y gestos de todos los dioses, semidioses, hombres míticos, ninfas, musas, ménades, etc. que han mantenido en algún momento de su existencia relación con el tema de la poesía, y a las que se les atribuye una *función* en el interior de un espacio más o menos estructurado.

Para elaborar dicha descripción, tendríamos que tener en cuenta los aspectos siguientes:

1.º La plaza que ocupa cada personaje en lo que podríamos llamar el árbol genealógico de la función mitopoética, en su relación con el dios de los dioses, Júpiter, porque lo primero que uno ve, cuando se pone un poco de orden en el Ateneo de los dioses, en función del tema que nos ocupa, es que éstos se reparten esencialmente en tres categorías: 1.ª, los que son hijos de dios y diosa, como Apolo, *cuya función poética, específica, no tiene por qué ser intermediaria entre los dioses y los hombres*, él es dios y puede cumplir de manera independiente y personal su voluntad oracular; 2.ª, los que son hijos de dios y de persona humana —o semihumana—, como Hermes, Dionisos: es lógico que su situación de seres intermedios les lleve a convertirlos en *intermediarios entre la divinidad y el hombre*; 3.ª, los que son hijos de hombre y de mujer, aunque sean nietos de dioses, como Orfeo, Edipo o personajes femeninos

⁴ No olvidemos que, si la poesía es *oráculo* —en especial en la Antigüedad, en especial después de Mallarmé, el gran problema del oráculo estriba en la inexistencia o en la ocultación de su referente.

acompañantes de dioses o semidioses⁵; *esta naturaleza les impedirá a priori la mediación*, a no ser que, como Orfeo, accedan por iniciación a espacios propios de la divinidad —si es que accede a dichos espacios, y a su bajada a los infiernos no le damos un referente material, psicoanalítico. Edipo, en cambio, tendrá que cargar toda su vida con el peso de un oráculo que, no desvelado, le sume en los abismos de la existencia.

2.º El segundo aspecto, más circunstancial pero no menos importante, debería contemplar el instrumento del que el «dios» se vale para acompañar o formular su canto: flauta, lira, tamboril. ¿Es posible extraer una fenomenología y una semiología del objeto empleado? Apolo no toca *la flauta*, como Pan, sino *la lira*, y las ménades no acompañan a Dionisos al son de las cítaras, sino de *instrumentos de ritmo y percusión*. La flauta, instrumento bucal, melódico, prolongación de la respiración, susurro o jadeo, se diferencia del tamboril, pulsión primitiva y sólo ritmo. Existe también, al respecto, un juego de *herencias* en el Parnaso que cabría estudiar. Aquí Hermes es figura principal, pues se instala en el centro de un conjunto de transmisiones; no sólo hereda, sino que también es albacea testamentario.

3.º El tercer aspecto se fijaría en la situación contextual de cada uno de los dioses, semidioses o héroes. Algunos trabajan de manera más o menos autónoma y solitaria (Apolo), otros circunscriben su actividad poética al entorno de alguno de los dioses principales: en torno a Zeus (Hermes), en torno a Dionisos (Ménades), en torno a Apolo (Musas); otros, finalmente, incluso sin ser dioses o semidioses, trabajan el canto en la más pura inmanencia (Orfeo). Sabemos, por la Historia, que la función poética está fuertemente condicionada por la presencia del Mecenaz o Señor que exige y recompensa nuestro canto: pues él nos impone no sólo el tema, sino también el tono —oda, égloga o elegía.

4.º Es necesario contemplar también la naturaleza de la experiencia que determina el canto: Hermes es mensajero por voluntad de Zeus; Dionisos canta y danza bajo los efectos de una transgresión física de la conciencia —la embriaguez; Marsias y Orfeo debido a su amor, a su dolor. Experiencias todas ellas bien diferenciadas, pues unas pertenecen al espacio del yo y otras al espacio de la divinidad, unas nacen de una transgresión física de los límites del yo, y otras de una transgresión ética o psicológica.

5.º En último lugar, por el momento, sería interesante definir la naturaleza del espacio referencial hacia el que apunta el canto: la pa-

⁵ Sólo apunto una posible clasificación, consciente de los problemas genealógicos que arrastran todos los seres de la mitología clásica: ¿de quién es hijo Orfeo, de quién son hijas las Musas, las Ninfas, etc?

labra de dios, el cosmos, el yo del poeta, el cielo o el infierno... Somos conscientes de que estos espacios no son sino signos de la relación del yo con las diferentes caras de la realidad y de la ausencia.

Segunda propuesta

Si fuéramos capaces de elaborar tan complicada fenomenología de la función poética, el segundo paso debería contemplar un supuesto crítico más complicado aún: fijar los límites entre los elementos que pertenecen a *estructuras míticas originarias* —narrativas, pues— y los elementos «míticos» que nos han sido dados, en instancia especulativa, por un *discurso mitológico posterior*. Los primeros pertenecen a la escritura considerada como acto poético de ficción; pertenecen, pues, al campo de la creación simbolizante —analogía, imaginario. Los segundos *deberían* pertenecer a la escritura considerada como acto especulativo, discursivo: *crítico*. Desde un punto de vista epistemológico, los primeros pertenecerían al campo de la *ratio hermetica* y los segundos al de la *ratio (dialectica)*, al de la *ratio*, sin más. Desde un punto de vista crítico, los primeros son *herméticos*, formulan oráculos, los segundos *hermenéuticos*, deberían desvelarlos. A lo largo de la Historia ha habido contaminación entre los dos niveles, y en dicha contaminación la función epistemológica del discurso mitológico segundo se ha pervertido, al abandonar su dimensión hermenéutica y convertirse, a su vez, complacida, en generadora de elementos míticos nuevos en torno a una matriz mítica primera. Ahora bien, esta contaminación espontánea no sería ni peligrosa ni negativa si la semiología del imaginario hubiera hecho un esfuerzo, en nuestros días, para delimitar bien los campos; pero algunos sectores de ésta, al no querer colaborar con la conciencia racional e histórica, han jugado aún más a la confusión⁶.

Es, por tanto, necesario, con el fin de elaborar una mitopoética verificable, separar los elementos pertenecientes a niveles tan dispa-

⁶ Sabemos que dicha distinción no sería admitida por mitocríticos de la escuela Durandiana (y aquí reside el trasfondo de la disputa que opone Durand a Ricoeur en su diferente concepción del acto hermenéutico). Nos situamos, al respecto, sin embargo, del lado de Ricoeur, y ello por simples razones de pragmatismo epistemológico: una estructura mítica sólo es *verificable epistemológicamente* si puede ser «traducida» a un discurso perteneciente a la *ratio*; responder a un discurso de la *ratio hermetica* mediante otro discurso de la *ratio hermetica* no es, para mí, sino establecerse en la rueda criptica que responde al enigma por el enigma, al que se responde, de nuevo, por otro enigma, y así indefinidamente. Ello no es óbice para que crea (como todo temático) que incluso en el discurso de la *ratio* existen elementos *infraestructurales* míticos que generan y organizan parte del texto desde su propia arqueología.

res del discurso; sin esta distinción, cualquier especulación al respecto es imposible, pues se convertiría, a su vez, en una nueva afabulación mítica. Distinguir entre narración y discurso, entre mítico y mitológico, dando a esta última palabra su sentido real, de *logos sobre el mito*. Tarea ardua que sólo un mitocrítico profundamente *erudito* y profundamente *crítico* puede realizar.

Tercera propuesta

La tercera propuesta metodológica debería contemplar la posible relación existente entre la mitopoética (depurada), que acabamos de desear y de ensoñar, y la poética formulada por el discurso lingüístico y retórico de la *ratio*.

Existen dos posibilidades; una primera, de signo historicista, consistiría en ver cómo los diferentes momentos de la historia de la poesía responden a una u otra de las funciones simbolizadas por los dioses en la mitopoética; la existencia de constantes poéticas históricas (la *dominante* de Jakobson) nos permitiría establecer, con cierta facilidad, dicha relación o trasvase. (Durand no hace otra cosa —si bien su globalización es abusiva, a mi entender— cuando dice que el discurso poético romántico es *prometeico*, y que Baudelaire inaugura con el simbolismo un nuevo reino de la función *hermética* de la poesía).

Creo, sin embargo, que la puesta en relación más útil sería aquella que estudiase la correlación existente entre las funciones manifestadas por nuestra imaginaria *mitopoética* y las funciones definidas, en sincronía descriptiva, por la *poética* —sin más—, desde Aristóteles a Anne-Marie Pelletier, por ejemplo, pasando por la retórica tradicional, la poética jakobsoniana, las teorías simbólicas del romanticismo alemán, la perspectiva oracular de Mallarmé, la teoría de la ambigüedad de Empson, etc.⁷ Esta comparación nos pondría de manifiesto hasta qué punto son fecundas las matrices de la ensoñación del acto poético que la mitología clásica nos desvela, a través de los relatos que ponen en acción a personajes músicos o poetas. La existencia de una correlación parcial nos pondría de manifiesto carencias de un lado o de otro, cuya razón de ser habría que analizar. Si la correlación fuera total, cabría formularse la necesidad de una «traducción» de dicha mitopoética (ligada a una *poética del nombre propio* —singular, enigmático siempre y huidizo—, a través de los meandros de una erudición imposible, que nos llevaría de cultura en cultura, a lo largo de la Historia) a una *poética del nombre común*, ligado a una semántica del tecnicismo, unívoco

⁷Remito al libro de A.M. Pelletier, *Fonctions poétiques* (Paris, Klincksieck, 1977), y a mi capítulo «La función poética; problemas del referente».

en su dimensión referencial (en la medida de lo posible) y de uso generalizado gracias a los pactos metodológicos de la ciencia.

Cuarta propuesta

Debería preguntarme, entonces, acerca de la utilidad que pudiera tener el seguir empleando los términos de una mitopoética en el discurso crítico (ello vale para el discurso psicoanalítico también: complejo de Edipo, complejo de Narciso, valor hermético, función mercurial, etc. etc.), cuando *todos* sus contenidos míticos son susceptibles de ser trasvasados a una poética del discurso de la *ratio*. Seguir empleando dicha mitopoética sólo sería admisible, epistemológicamente, si alguna de las presencias míticas que han servido para ensoñar algún espacio de la poeticidad no encontrara su equivalente en el discurso de la *ratio*. De no ser así, mantener dicha mitopoética equivaldría, para mí, a una voluntad que en unos casos sería retórica y en otros mistificadora (habría que ver), cuyo fin sería, en el primero de los casos, la creación de un lenguaje adornado con coturnos y túnicas de tiempos pretéritos, y, en el segundo, la creación de un discurso disfuncional y engañoso, por críptico, desde el punto de vista epistemológico, al tener la pretensión de explicar el enigma por el enigma.

3.2. PROPUESTAS TEORÉTICAS

Lo que sigue, no sé si son propuestas, y, de serlo, no sé si son teóricas; tal vez sólo sean algunas reflexiones acerca del problema esencial que se nos presenta cuando intentamos, desde posturas no formalistas, aprehender la esencia de la poeticidad: hablo del problema constante del referente. El problema del referente nos devuelve, sin embargo —cuando en poesía existe problema referencial, y en la *Poesía Siglo XX* existe casi siempre—, a nuestro punto de partida, a Hermes, al mensajero de los dioses: a la función oracular de la poesía, a la poesía como enigma que el devoto, que el lector, tiene que resolver, tiene que desvelar.

Parte de la poesía occidental, después de Mallarmé, le tiende así una mano laica a la mano sagrada de la poesía antigua: su diferencia, si existe, no residirá en la naturaleza misma del oráculo o del enigma, sino en su *origen* (emisor), en su *función* (fáctica, óntica, lúdica...) y en su *producción* (transcripción directa del lenguaje de los dioses, —la llamada inspiración—, o producto de un trabajo sobre la materia del lenguaje: alquimia verbal, azar de la escritura y/o mecanismos psico-verbales inconscientes, automatismo dadaísta y/o surrealista).

Si dejamos de lado los problemas suscitados por el oráculo-enigma, sobre los que volveré más tarde o en otra ocasión, la elaboración de una mitopoética debería considerar aquí los siguientes aspectos.

1.º *La naturaleza y la intención del creador del enigma-oráculo al producirlo.* ¿Por qué se ve obligado el poeta a producir estructuras lingüísticas que el receptor va a percibir como enigmáticas y/o como oraculares? Si nos situamos en un espacio mítico, la respuesta nos remite a la voluntad de los dioses; pero en el interior de una dimensión laica y racional de pensamiento, dicho imperativo metafísico sólo puede estar ligado a exigencias *ónticas* u *ontológicas*, cuya ocultación y desconocimiento, *transitorio* o *definitivo*, la voluntad del poeta pretende violar, introduciendo así en su texto opacidades referenciales que estructuras lingüísticas pertenecientes al discurso de la *doxa*, de alcance limitado, sólo pueden *sugerir*.

Puede darse también la circunstancia de que esta voluntad transgresora de la comunicación inmediata esté ligada exclusivamente a una dimensión lúdica: entonces, el enigma se quedará en acertijo, en vez de convertirse en oráculo. Ahora bien, ya sea lo uno o lo otro, lo importante es comprobar que, desde la dimensión hermética que ahora nos ocupa, tanto la poesía antigua, religiosa, como la moderna, ontológica, responden, en gran parte, a esta voluntad enigmática del productor: Hermes, pero también Apolo, y Orfeo, y la Esfinge..., como símbolos del poeta que quiere transgredir los límites de la realidad y, por consiguiente, del lenguaje, y crea para ello *estructuras herméticas* que, al final de la aventura, el receptor debe interpretar en el salto mortal del proceso hermenéutico.

2.º *La naturaleza y la voluntad del receptor del enigma-oráculo, al aceptarlo, al «traducirlo».* Nos encontramos de lleno en uno de los más graves problemas que nos ofrece la función oracular de la poesía: el problema de la comprensión, en *ausencia*, en *ocultación*, en *ambigüedad*, del referente⁸. El oráculo, como afirmación que transgrede los niveles de la explicación racional, puede instalarse en los espacios del arcano, dominado por una minoría *iniciada*, y, como veremos, convertirse en uno de los signos del poder; la víctima será siempre el hombre: *doble*

⁸ Creo, contra los autotelistas del código, que la incomprensión de un mensaje no surge *sólo* porque no se domine el código empleado. La incomprensión —el enigma— puede surgir *también* porque a la recepción de un mensaje, formulado en un código perfectamente dominado por el receptor, le falte el referente contextual o situacional, e *incluso* el referente *real* propiamente dicho. Intentemos comprender la conversación que mantienen dos interlocutores en el metro sobre una película o cuadro que no hayamos visto, por ejemplo, y comprobaremos que la mayor parte de su discurso —cuyo código conocemos perfectamente, pero cuyo referente ignoramos— se nos escapa.

dimensión de la hermenéutica: Edipo, el verdadero mito funcional de la hermenéutica humana, desvela estructuras herméticas tanto con *su discurso* (el enigma de la Esfinge) como con *su propia existencia*, dolorosa (el enigma de Delfos), como Cristo, desvelando con su muerte la estructura oracular del Evangelio: yo soy la resurrección y la vida; es decir, la muerte y la vida.

3.º *La naturaleza y las leyes del código*, pues son éstas, en definitiva, las que determinarán la funcionalidad del oráculo-enigma, al permitir o al impedir una descodificación y una recodificación de las estructuras herméticas. No cabe duda de que *la función poética es tanto de signo hermético como de signo hermenéutico*, y es su estructura lingüística enigmática la que determina esa necesaria dualidad; pero para hablar de ella sería necesario elaborar una morfología del enigma-oráculo que, de momento, sólo podemos esbozar.

4. APUNTES PARA UNA MORFOLOGÍA DEL ENIGMA-ORÁCULO

Je dis: une fleur! et, alors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets.

(Preface avant-dire au *Traité du verbe* de René Ghil, Stéphane Mallarmé.)

Il doit y avoir toujours énigme en poésie.

(Stéphane Mallarmé en la *Enquête de Jules Huret sur l'évolution littéraire*.)

Flor abolida en la palabra poética: enigma que siempre emerge en la poeticidad; se puede decir, sin miedo a equivocarse, que el mayor problema de la poesía moderna —al que no escapa, en muchos casos, la gran poesía política (Hernández, Neruda)— es el problema de su oscuridad, de su imposible «comprensión», en la mayoría de los casos. Así lo demuestran tanto la incapacidad de lectura de un público medianamente culto, como la proliferación de teorías críticas que se multiplican para, a un mismo tiempo, ocultar dicha incapacidad de lectura —inmediata— y buscar, a la desesperada, el resquicio mínimo que nos permita penetrar en el interior del texto.

Dichos textos son, en este sentido, la manifestación máxima de la dimensión hermética y, de rechazo, de la dimensión hermenéutica de la poesía: instauran en el acto de lectura una instancia hermenéutica aún desconocida o ya perdida en Occidente. El lector tiene que acceder, a través de una serie de desciframientos, al objeto oculto —velado o de nueva creación— que el enigma nos roba y nos ofrece: en ausencia de referencialidad pretextual, el lector tiene que generar a par-

tir del enigma su propio referente; si accede, el enigma se convierte en oráculo del que emerge una realidad nueva del ser; si no, aquél se degrada en trabalenguas, logogrifo o simple galimatías⁹.

Hoy, la hermenéutica puede llegar a ser creación.

Pero hoy, como antaño, el enigma no desvelado, el hermetismo del texto, puede convertirse, en manos del poder, en el símbolo del dominio de las conciencias, *cundo el oráculo de imposible interpretación* (¿y por qué será imposible su lectura?) *se convierte en dogma*. En efecto, una morfología del enigma-oráculo debería contemplar los siguientes aspectos.

4.1. *Su nivel epistemológico, ligado al problema del referente*. Existe enigma cuando nos encontramos con las diferentes instancias referenciales:

a) *un referente metafísico* (o supuestamente metafísico): un más allá de imposible aprehensión racional que la voluntad de Dios (o de los dioses) graciosamente nos desvela, nos *revela*, y cuya *Revelación* es necesario admitir más acá o más allá de todo tipo de experiencia hermenéutica racional; la única respuesta posible no es la comprensión, sino la fe;

b) *un referente metahistórico* (o supuestamente metahistórico): un más allá temporal desvelado, que la *profecía* o la *adivinación* son capaces de sugerirnos, de esbozarnos; la única respuesta posible es la espera o la esperanza: el tiempo *realizará*, o no, el referente anunciado; la comprensión será, entonces, fácil, a no ser que la profecía o la adivinación se conviertan en mentira o en juego de palabras.

En estos dos casos, la imposibilidad-posibilidad referencial nos remite genéticamente hacia un *absoluto*, pues, si el referente ausente llega a realizarse, ello demostrará la presencia de un poder sobrehu-

⁹ No podemos desconocer que existen lectores que pretenden acceder (o tener la capacidad de acceder) a una comprensión intuitiva, directa, *no semántica*, del enigma, como si se tratara de una estructura musical, u otra, de signo no lingüístico. Esta postura (¿posible?) anula la *naturaleza semántica* (en el sentido estricto de la palabra) de la poesía, sobre todo cuando se considera su dimensión metafórica; naturaleza que la hace diferente (en cuanto a origen, material y funcionalidad epistemológica) de las otras artes, aunque se hable de éstas, por analogía, como si de lenguajes se tratase (lenguaje del sonido, del color, de las flores, etc.). (No confundamos una *semiología general* y una *semiología restringida*, o lingüística, a la que necesariamente tenemos que dar el nombre de *semántica*). En función de estas pretensiones, podríamos leer cierto Lorca sin comprender lo que dice, pero accediendo directamente al mensaje (?) simbólico de su poesía. Problemas y misterios de la gracia —que yo no tengo— y que sólo fecunda la inteligencia y el corazón de los elegidos. Pero apuntemos que dicho acceso es individual e *inverificable*.

mano en aquél que ha formulado el enigma, que ya no lo es. Ahora bien, si el referente es de naturaleza metafísica, dicho absoluto, para aquél que cree, sólo podrá verificarse instalándose en un *más allá*, lo que convierte la verificación en un acto personal e intransferible, de naturaleza iniciática —*hermética*—, pero *no hermenéutica*.

En un nivel muy diferente:

c) *un referente se anula a través de una doble o triple instancia referencial*. Debido a esta ambigüedad, el oráculo de Orfeo puede anunciar que la ciudad será destruida por *cerdo* (Sus), al existir en las cercanías de la ciudad un río al que llamaban Sux; lógicamente, la ciudad podrá ser destruida, y la profecía, enigmática en un principio pero no muy arriesgada, por otra parte, será comprendida sin dificultad. En un campo contrario, un mismo referente puede ser designado con dos significantes distintos (el problema de «Bonn», capital de Alemania y «patria de Beethoven», estudiado por Frege). En el primer caso, el enigma se apoya en una coincidencia fortuita que una persona con un cierto dominio de la palabra y de la cultura puede explotar, provocando un engaño momentáneo; en el segundo caso, cabe preguntarse si la focalización provocada por distinta instancia referencial nos permite seguir hablando de un mismo referente, a pesar de lo que dice el mismo Frege, y si no nos vemos obligados ya a hablar de distinta instancia referencial, regida la primera por un catalizador psicosensores de la percepción *musical* y la segunda por uno *político*.

d) *un referente se instala en ausencia momentánea*, debido a un determinado *juego de palabras* —ausencia que se torna presencia evidente cuando dicho juego ha sido desvelado. Pienso en el poema de Prévert:

Mon premier est un dé,
mon second est un nid,
mon troisième est un noeud,
mon quatrième est un nu.
Votre tout est un leurre.

Enigma cuyo referente se evidencia en cuanto el lector descubre el secreto —la regla— del juego, que consiste en realizar una lectura fonética de las cuatro palabras finales de los cuatro primeros versos, y así sabremos que el enigma se resuelve en una ecuación que opone la resultante fonética de los cuatro versos iniciales (un dé = d, un nid = i, un noeud = e, un nu = u; D,I,E,U) al contenido semántico del último (tout = leurre, DIEU = *leurre*, trampa, engaño).

D + I + E + U = tout = leurre

Pero pienso, sobre todo, en la actitud de Mallarmé cuando juega, con un doble mecanismo de escritura, a provocar en el texto un *effacement référentiel* (un emborronamiento referencial) que concede a su escritura el carácter enigmático que todos le conocemos. Dichos mecanismos consisten, *grosso modo*, en hacer desaparecer del texto, mediante un conjunto de procedimientos elípticos, cualquier rastro anecdótico (descriptivo o evenemencial) presente en la «realidad» escrita, y que en muchas ocasiones el erudito puede rastrear en textos anteriores, en los manuscritos o primeras ediciones del propio autor; y en subvertir la sintaxis y la prosodia francesas hasta tal punto que los sememas, en supuesta libertad, pueden relacionarse entre sí, destruyendo cualquier tipo de dinámica textual admitida, y creando, al mismo tiempo, espacios referenciales progresivos, pero problemáticos.

En estos dos últimos casos, la imposibilidad-posibilidad referencial se sitúa en una *materialidad escritural* aprehensible y maleable, sobre la que el receptor del enigma puede proyectar su *pericia* y su *erudición* de lector, hasta convertir su ejercicio en un acto hermenéutico que puede llegar a restituir al texto su valor referencial primitivo, a partir del cual, a través de las derivas semánticas que genera la escritura, aprehende o ensueña nuevos espacios referenciales. No estamos, en ningún caso, frente a un absoluto, como nos ocurría en las dos categorías tratadas anteriormente.

El problema surge cuando dicha dimensión enigmática se resuelve en juego únicamente; no porque la dimensión lúdica sea ilícita en poesía, sino porque el lector de buena fe puede caer en una trampa: confiando en la bondad del creador, creía estar ante un intento de captación de una realidad oculta, mediante el acto de escritura, y sólo está, tal vez, ante un juego de palabras (muchos textos dadá, surrealistas y nacidos de la escritura potencial y otros espacios experimentales han cometido este pecado, por abuso de la buena fe).

Finalmente, en niveles muy distintos de escritura,

e) puede existir un *referente ignoto* (¿in-nato?) que un acto lingüístico de nominación pretende desvelar y hacer emerger, desde su existencia ignorada a la existencia consciente; referente que puede pertenecer a la realidad material o a la realidad psíquica: ciencia y poesía se dan aquí la mano, en una función óntica u ontológica de la escritura; ahora bien, la estructura lingüística que sostiene dicha *revelación* material del ser puede mantener el status del enigma en tanto en cuanto el referente revelado no es asumido por el discurso de la *doxa*. Desde este punto de vista, ¿qué diferencia existe entre la «creación» del *alma*, del *subconsciente*, de una *quimera* o de un *agujero negro*?

Desde esta última perspectiva, el poeta y el científico, sin abando-

nar la función hermética-hermenéutica del acto creador, se convierten en *mensajeros del ser inmanente*: Hermes laicos de los espacios ocultos en el Cosmos y en el Hombre¹⁰.

4.2. *Su nivel ético: enigma, oráculo y poder*. El enigma cuyo referente es metafísico —de imposible realización, pues— impone su aceptación apoyándose en un acto de poder inherente al origen mismo del oráculo; acto de poder que descarta, en cualquier momento, la actividad semiológica del destinatario que lo acatará —lo creará— más allá de cualquier aprehensión referencial, en función de una gracia, de un signo positivo (milagro), si el poder es benéfico, y en función de una violentación si el poder es maléfico.

Los Evangelios de Cristo, en especial el de San Juan¹¹, estructuran su discurso al ritmo de una dialéctica hermética-hermenéutica cuyo interés es máximo desde el punto de vista que nos ocupa.

En efecto, Cristo formula continuos enigmas cuya comprensión es imposible por parte de los apóstoles o de los fariseos. Su aceptación está ligada a una doble actitud de Cristo, incluso a una triple (aunque veremos que la tercera tiene una dimensión muy diferente de la que ahora tratamos).

Cristo formula *un enigma* y, ante la incomprensión de los apóstoles o del pueblo, lo explica con una *parábola* o con un *desarrollo dialéctico* que traslada a un espacio ético —histórico— los elementos metafísicos del enigma: al *acto hermético* incomprensible responde con un *acto hermenéutico* que *conviene* a los receptores del enigma. (Cuando no les conviene, debido a la mala fe del que escucha, la actitud negativa del receptor acusará a Cristo de usurpador, de blasfemo o de falso profeta, por decir palabras de dios que sólo Dios puede decir).

Cristo formula *un enigma* y, ante la incomprensión del receptor, puede intentar explicarlo mediante *otro enigma*, que resulta incomprensible a su vez. Sólo un acto de poder (una adivinación, un milagro) impondrá, *venciendo* al receptor, la aceptación de la cadena enigmática. Así se comporta con la Samaritana; le dice:

Quien beba esta agua
tendrá sed de nuevo,
pero quien beba el agua que yo le daré

¹⁰ Cfr. a este respecto el capítulo «La función poética: el problema del referente».

¹¹ Es evidente que San Juan, más intelectual, más poeta, que los demás evangelistas, e inmerso, al mismo tiempo, en un auditorio de intelectuales, desarrolla un discurso evangélico más ligado a la especulación y a la poesía de lo absoluto —de naturaleza semántica, necesariamente. Los otros evangelios se instalan, ante todo, en el discurso narrativo y en la fábula didáctica (narración también); se instalan, en definitiva, en los espacios literarios más adecuados al horizonte de recepción del lector-auditor popular.

ya no tendrá sed;
el agua que yo le daré
se convertirá en él en una fuente
de agua que brotará en vida eterna.

Ante un doble significante equívoco, [agua], [sed], la Samaritana le contesta con una frase que es la prueba más evidente de su incompreensión, pues intenta imponer al discurso una univocidad referencial material inoperante: «Dame, Señor, esta agua, para que ya no tenga sed y no tenga que venir aquí a sacarla». Sin embargo, la Samaritana caerá *vencida* ante Jesús, no porque haya comprendido el mensaje, sino porque Este, en un acto de poder suprahumano, le ha *adivinado* su pasado amoroso y familiar.

Más tarde, Jesús complicará y desvelará, al mismo tiempo, su propio enigma con otro, cuyo referente es, ahora, metafísico y metahistórico a la vez, pues en él se anuncia y se formula el Misterio de su Pasión y Muerte y el milagro de la transubstanciación de Dios en la Eucaristía:

Yo soy el pan de vida...
si no coméis la carne del Hijo del Hombre
y no bebéis su sangre
no tendréis vida en vosotros...
El que come mi carne y bebe mi sangre (...)

El enigma del agua se resuelve: el *agua* de vida eterna es la sangre de Cristo, Dios. Pero su resolución nos devuelve al enigma primero y *fundacional* del Evangelio: cómo pudo Dios hacerse carne. El «escándalo» de los discípulos sólo lo aplacará la fe impuesta por los milagros —necesarios como testimonio de la divinidad— y la muerte de Cristo —realización de las profecías: pero aquí el enigma se resuelve en Misterio, que se convertirá en dogma, a través del discurso hermenéutico (a veces, hermético aún) de la Iglesia.

Todo el devenir del Cristianismo está contenido en el enigma que nos propone el *inicio* del Evangelio según San Juan¹²: «Y el Verbo se hizo carne». Nuestra capacidad de comprensión, nuestra capacidad de aceptación, de fe, respecto de su referente —Dios (el Todo absoluto) que se hace carne de hombre (lo mínimo contingente)— determina nuestra actitud frente a su doctrina.

¹² Que responde, en abstracto, al oráculo del mensajero de Dios, Gabriel; solución, a su vez, de los antiguos oráculos-profecías —«He aquí que una virgen concebirá y parirá un hijo»: cadena de enigmas que sólo puede *resolver*, como ya dije, el Misterio (en un nivel) y el dogma (en otro); a no ser que el enigma, que el Misterio, sean traducidos a un discurso *ético* —no metafísico—, es decir, histórico (pero entonces ya no existe religión, sino moral, individual o colectiva).

Pero el problema no está en los dioses (que formulan sus oráculos en el secreto de nuestros corazones, «en espíritu y en verdad», como dirá Cristo); el problema está en los usurpadores de la palabra de Dios: en los falsos Hermes, en *los falsos hermeneutas*. El oráculo de Delfos formulaba enigmas, pero eran los propios interesados quienes debían interpretarlos; no eran necesarios, ni pertinentes, los intermediarios de la palabra del dios.

Toda hermenéutica (incluso la laica del crítico literario) puede convertirse en uno de los instrumentos más malignos del poder cuando, pervertida, en vez de desvelar, oculta.

Puede ocultar de dos maneras: si responde al enigma con otro enigma, velando así, con un discurso engañoso, la ausencia posible de un referente, de una realidad, que no existe, a la par que detenta el poder en función de dicha ausencia-no-revelada, remitiéndonos de carencia en carencia.

La hermenéutica se convierte también en un acto pervertido cuando es una práctica minoritaria y cerrada —círculo de iniciados— que acapara la interpretación, imponiendo luego *su* discurso a los profanos, como si fuera el único discurso posible. Sabemos que sólo entrará en el círculo de los iniciados aquél que acate la *doxa* del poder que aquéllos detentan (ello vale para cualquier ideología).

En este segundo caso, es habitual que el discurso «hermenéutico» ofrecido —e impuesto— por los iniciados adopte un lenguaje críptico, *enigma a su vez*, autoritario, con lo cual la función hermenéutica se convierte en espejismo, abolida por una nueva actividad hermética, iniciática; sabemos que el acceso al Misterio, a la salvación, es un asunto de privilegiados, de iniciados: es preciso, para ello, traspasar un umbral, el umbral del rechazo de cualquier tipo de comprensión racional, material, y acceder al atrio de un lenguaje sin referente aprehensible, sin posible verificación, por consiguiente; práctica, pues, *in-significante* desde el punto de vista de la conciencia epistemológica. Lenguaje apto para *la iniciación* (un don que se recibe gratuitamente, pero no para *la enseñanza* (un método que se conquista en el esfuerzo)¹³.

Hermes es un tramposo (lo dice la Mitología): trabaja casi siempre en beneficio propio. Edipo no nos engaña: explica el enigma con su razón de hombre y, si es preciso, con la sangre de sus ojos: la hermenéutica es una aventura en la que el hermeneuta auténtico siempre

¹³ Peligro actual del rechazo postmoderno de toda metodología crítica racional: podemos caer, de nuevo, en manos de los hermeneutas de la iniciación al Misterio, antesa de múltiples tipos de mistificación: astrologías, mancias, paramisticismos, etc. etc., que ya pueblan todas las capitales e incluso la Ciudad Luz, y, en crítica literaria, los maestros de lo inefable y de la emoción.

sale perdiendo: destierro, hoguera, cruz —o la risita del que, instalado en el misterio, se cree cínicamente el mensajero oficial de los dioses. Pero Hermes, además de tramposo, es sólo, casi, viento.

Mercurio es diferente: nace del fondo de la tierra. Sería interesante, ahora, iniciar una nueva divagación para desvelar el enigma que, a mi parecer, está en la base de toda auténtica creación poética, el enigma invertido que determina también, aunque en imperativo categórico, toda aspiración del ser: *es preciso que la carne se haga Verbo*. Así entiendo yo el misterio de la Encarnación: nuestra única salvación. De no ser así, «A quoi bon la merveille de transporter un fait de la nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant, si ce n'est pour qu'en émane sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure»¹⁴.

¹⁴ «¿De qué nos serviría la maravilla consistente en transponer un hecho natural, en su casi desaparición vibratoria, según los juegos de la palabra, si no lo hacemos para que brote, sin el estorbo de una llamada concreta o cercana, la noción pura?» (Stéphane Mallarmé, Prólogo al *Tratado del Verbo* de René Ghil, 1886).

CAPÍTULO II

Poética de los poetas: el concepto «de lo inefable» en la *Antología* de Gerardo Diego

0.0. Mi propósito a lo largo de estas páginas es el siguiente: analizar, aunque de manera sintética, lo que los poetas dicen de la poesía. Antes, o después, pero siempre como contrapunto a lo que el crítico o el teórico debe y puede decir acerca del fenómeno poético, éste tiene la obligación, por decencia, simplemente, de tener presente la opinión del creador, como el ingeniero agrícola la del hortelano y el sacristán la del fraile.

Ya se sabe que los poetas mienten cuando hablan de su poesía: no podemos olvidar que viven inmersos en la ficción del lenguaje; afabulan, mitifican y mistifican acerca de su «creación». Nadie quiere desvelar los secretos de su oficio, máxime si, desde el romanticismo, su oficio se ha elevado, por esfuerzo propio y por despecho social, hasta las alturas arcanas de lo sagrado, de lo inútil. Pero los poetas, en su ficción, dicen verdad, y a veces los hay, humildes o pedantes, que acceden a desvelarnos de la manera más simple y más clara, en la medida de lo posible, los secretos y funciones de su arte.

Ahora bien, ya es difícil elaborar la poética de un solo poeta, como para pretender elaborar la poética de los poetas (¡asi!), como el título de este capítulo reza. No, mi propósito es mucho más humilde: pretendo sintetizar las ideas que tienen acerca de la poesía los poetas agrupados por Gerardo Diego en su *Antología de la poesía española contemporánea*¹.

Como todo el mundo sabe, esta *Antología* (la más famosa de cuan-

¹ *Poesía Española*. Madrid, Signo, 1932; *Poesía Española*, Madrid, Signo, 1934. La edición por la que cito es la de 1959 (Madrid, Taurus).

tas se han hecho con la poesía española y la más polémica, por los problemas suscitados por Juan Ramón) incluye, junto a los poemas seleccionados, una pequeña introducción biográfica, hecha en la mayoría de los casos por el propio autor, y una nota «teórica» acerca de su *poética*, elaborada a modo de contestación de una encuesta.

El corpus elegido por mí presenta, pues, las siguientes características: a) en él se encuentran incluidos todos los mejores poetas de la primera mitad del siglo xx, incluso los olvidados por el lector y por la Universidad²; b) sus respuestas lo son, en cierto modo, a bote pronto (lo que nos depara ciertas sorpresas, a mi entender), lo que las convierte en parciales, pero (al menos ésa es la apariencia) en más «poéticas», en más sinceras; c) los encuestados pertenecen a todas las familias poéticas del momento, lo que nos ofrece una variedad de tono y de tema nada despreciable.

Podría haber elegido otro corpus más elaborado (libros teóricos escritos por muchos de los elegidos por Gerardo Diego): no me interesaba esa elaboración; podría haber elegido un corpus de poetas franceses (Valéry, Claudel, Jouve, Renard, Bonnefoy): son demasiado intelectuales, técnicos, y hubiera acabado hablando de sememas y de transgresiones clasemáticas... y no es tiempo aún para hablar de ello. El corpus elegido me parece, pues, ideal para fijar lo que pretendo fijar: esa poética de los poetas que tan a menudo y tan injustamente, a mi parecer, se opone a la de los teóricos del hecho poético.

0.1. Se puede, y es pertinente, establecer una primera clasificación superficial de nuestros poetas, no en función de lo que dicen (que luego analizaremos), sino en función de cómo lo dicen.

Un primer apartado contemplaría la abundancia o la parquedad material de su discurso. Iriamos así de la abundancia metafórica de Gerardo Diego (nueve «definiciones» de la poesía encontramos en su texto), incapaz de formular una sola idea objetivada, a la parquedad huidiza de Ernestina de Champurcín, capaz, sólo, de formular su admiración por Juan Ramón Jiménez.

Tendríamos así a los poetas *abundantes* (Valle Inclán, Guillén, A. Machado, Moreno Villa, Salinas, Larrea, Gerardo Diego, Aleixandre, en especial) y a los poetas *parcos* (M. Machado, Altolaguirre, Josefin de la Torre, Champurcín y algunos más). Otros, como Lorca, Unamuno, Bacarisse y Darío, se sitúan en un intermedio suficiente para decirnos lo que, en apariencia, pretenden decir (a este respecto, la concisión de Bacarisse o de Antonio Espina es admirable).

² No incluiré, sin embargo, a Juan Ramón en mi estudio; primero, para respetar su voluntad; segundo, porque el máximo poeta se había convertido ya en la Antología en un mito que les sirve a los demás poetas como punto de referencia para definir su propia poesía.

Ahora bien, desde la dimensión crítica que nos ocupa, nos interesa comprobar que tanto los abundantes como los parcos están guiados por una misma obsesión: unos dicen y dicen, con el fin de *desvelar, desde diferentes ángulos, el misterio inefable de la poesía*: su voluntad hermenéutica les obliga a hablar; otros callan porque ese mismo misterio inefable —evocado en cortas frases— les impone silencio; sólo es posible sentir y soñar. Frente a esta *inefabilidad* (naturaleza básica de la poeticidad en todos los poetas encuestados —salvo en Guillén y, en menor grado, en Valle Inclán), cabe una tercera salida: generar un discurso relativamente abundante, pero huidizo, que se niega a entrar en el tema deliberadamente, por pesimismo como Cernuda, por humildad como Alberti, o por escapismo efectista y erudito, como es el caso de Salinas.

Ahora bien, más interesante que la escasez o que la abundancia (aunque éstas me parecen altamente significativas de la voluntad existente en la expresión de lo inefable³, y que conste que son los poetas mayores los que más hablan de poesía) lo es el tono de la enunciación de cada uno de los discursos. Resumiendo, tenemos un grupo de *poetas cuya enunciación tiende hacia la objetividad analítica*: técnica en Valle Inclán, filosófica e histórica en Guillén, técnica y filosófica en Unamuno, filosófica en Machado, psicológica y técnica en Moreno Villa y mitocrítica en Bacarisse. Frente a este grupo, tenemos a los *poetas cuya enunciación se alza y se enreda en la subjetividad metafórica o emocional* (luz, relámpago, trueno, fuego, tiniebla, Norte-Sur, Este-Oeste del yo, Dios, Demonio, etc. como significantes metafóricos de los espacios inefables de la poeticidad). Mientras que éstos —Gerardo Diego, Lorca y Salinas en particular⁴— responden al enigma de lo inefable con *el enigma de la metáfora* —«la Poesía hace el relámpago y el poeta se queda con el trueno atónito entre las manos, su sonoro poema deslumbrado» (G. Diego)—, lo que les sitúa en una postura hermética negada a la práctica hermenéutica⁵, los primeros intentan una racionalización de los orígenes, los mecanismos y los efectos de la poeticidad; lo cual no quiere decir que lo consigan. Pero su postura es desmitificadora del hecho poético y el crítico se lo debe agradecer. Observemos, de nuevo, que dicha voluntad objetivante no es atributo de los poetas menores o metidos, por menores, en el mundo académico (se trata de Valle Inclán, Unamuno, Guillén, Machado...), como, por otro lado, la voluntad subjetivante no es patrimonio de los poetas primarios (Lorca,

³ Observemos de entrada la contradicción en que caemos hablando de *inefable*, cuando de lo que estamos hablando en cada momento es de la palabra, lo *fable*.

⁴ Lo cual no quiere decir que los demás no empleen metáforas en su discurso.

⁵ Lo cual no quiere decir que el crítico no pudiera extraer luz racional del nuevo criptograma.

pero menos); Gerardo Diego, Salinas y Cernuda, universitarios, están incluidos en este grupo. Se trata, simplemente, de talante, de voluntad o de capacidad esclarecedores, frente a la impotencia o el deseo de permanecer en el criptograma, aunque éste sea deslumbrante —y esclarecedor, *a posteriori*.

Poetas importantes y variopintos, como Rubén Darío, Alexandre y Dámaso Alonso, se sitúan a este respecto en un espacio intermedio en el que se conjugan armoniosamente la tensión objetivante y la metaforización.

Ahora bien, veremos que, tanto en unos como en otros, lo que determina su actitud (y ello redundará sobre lo que decíamos en el apartado anterior) es la conciencia de que la *poeticidad* se instala en un ámbito epistemológico de difícil (o imposible) aprehensión a través del discurso racional, incluso cuando su descripción está orientada por una conciencia técnica del acto de escritura (Valle Inclán, Guillén, Larrea). Ello es básico para nosotros, pues *devuelve la poeticidad al espacio referencial* (torpemente llamado de *lo inefable*), *espacio, y ello es una perogrullada, del que nunca debió salir*.

Antes de pasar al análisis de la materia de los textos estudiados, me conviene poner de manifiesto lo siguiente. Todos los poetas, al hablar de poesía, adoptan una postura genética y sustancial: se preocupan por el origen y por la naturaleza del acto poético, en sí y en su relación con su creador. Sólo dos, Dámaso Alonso y Larrea, se refieren a su finalidad efectista de cara al lector: el primero, al situar la esencia de la poesía en la relación de dos *Misterios*, el del poeta y el del lector; el segundo, al considerar el poema como un «artefacto, una máquina animada capaz de fabricar emociones». Tal vez podríamos añadirles a León Felipe, si el destinatario de esas señales de fuego que son los poemas, Dios, puede ser considerado como un lector. Ello es significativo de la preocupación ontológica, postromántica, que tienen todos los poetas de la *Antología*, preocupación desligada del efecto de lectura de su poema, al menos en apariencia; preocupación que tanto afecta a ciertos críticos y profesores llenos de bondadosa conciencia democrática y social.

También cabe poner de manifiesto, antes de ir más adelante, que todos los discursos quedan enmarcados entre la vibración del recuerdo de Mallarmé y de Valéry, místico y técnico (Guillén, Unamuno, Valle Inclán, Doménchina), y la sombra alargada y trémula del romanticismo (Villaespesa, Marquina, A. Machado); marco pespunteado por la presencia de los relumbrones surrealistas (Lorca, Alexandre, Moreno Villa) y la obsesión de Juan Ramón, acrecentada por su ausencia (presente, de manera curiosa, en casi todos los que se sienten incapaces de definir la poesía; salvo en M. Machado y en Cernuda).

Llama, en último lugar, la atención la pobreza en elementos definitorios (sean éstos objetivantes o metafóricos) de la mayoría de los textos analizados. Esta mayoría se fija en elementos puntuales, pero no se adivina en ellos, ni esbozada ni sugerida por las metáforas, una poética más o menos completa y coherente. Nos encontramos casi siempre con islotes o arrecifes de una posible poeticidad. Por ello son aún más de agradecer los esfuerzos de Valle Inclán, Guillén y Machado para, en una página y media, esbozarnos el esquema casi completo de su poética, frente a la pereza de Cernuda y de Alberti.

Así y todo, completándose unos con otros podemos, como si de un trabajo de ebanistería se tratase, componer el esquema de la poética de los autores agrupados en torno a la generación del 27; una especie de manifiesto antiformalista que podríamos denominar como «el anti-Jakobson» de los poetas.

1. LOS ORÍGENES DE LA CREACIÓN POÉTICA

Se trata de ver cuál es la génesis no sólo del poema, sino del acto poético —estado y actividad— que le da origen.

1.1. *La inspiración*

Para algunos de nuestros poetas, el origen de la voz poética sigue siendo aún un misterio, aunque este origen, que Cernuda nos presenta así: «origen y finalidad, siguen tan misteriosos hoy, naturalmente»⁶, puede ser formulado de diferente manera.

Nos encontramos aún con los poetas que creen o que fingen creer en una cierta presencia metafísica en el acto creador: Rubén Darío habla de «la virtud demiúrgica» de la palabra que «lo contiene todo». Doménchina habla de «inspiración o numen», de «delirio poético-o profético», Moreno Villa de «un estado de gracia», sin precisar la naturaleza y el origen de dicha gracia; Lorca se declara «poeta por la gracia de Dios o del Demonio», para corregir inmediatamente, «y por la gracia de la técnica y del esfuerzo»⁷. Tal vez sea a esta dimensión metafísica a la que se refiere Gerardo Diego con la metáfora del relám-

⁶ Observemos que es el *naturalmente* el término que más problemas plantea, pues se instala en un pesimismo determinista, epistemológicamente hablando, de lo imposible.

⁷ Lorca es el único que formula de manera tan contundente la dualidad problemática del acto poético —inspiración y fabricación—, heredada del tercer romanticismo (Vigny, Baudelaire).

pago —luz celeste inmaterial— que nos deja en las manos la opacidad en trueno del poema.

Ahora bien, esta dimensión metafísica de la inspiración se desplaza en otros hacia una dimensión psicobiológica natural que, en algunos casos, se estructura en relación cósmica con el alma del universo: para Marquina, la inspiración es «un don de idear y de expresar lo que los demás presienten y no saben decir». Es, en definitiva, un don de la palabra, y el poeta es «por instinto maestro de palabras». Se aleja así el fantasma de lo inefable para sumir el misterio de la inspiración en el misterio *del don de la palabra*⁸. Ahora bien, Marquina, que llama «vate» y «adivino» al poeta, insiste de manera llamativa, romántica y surrealista a la vez, en la necesidad de un *pathos* que nos lleva de la experiencia psíquica a «la palabra que la expresa y revela». Desacralización definitiva del origen de la palabra poética que no pierde, sin embargo, su misión *reveladora* y *expresiva* de lo oculto; desacralización que Dámaso Alonso lleva a su terreno existencial, al afirmar que el poeta se pone en trance de escritura «excitado por algún objeto de la realidad [que] produce una conmoción de elementos de su conciencia», y Aleixandre a su terreno cósmico, al situar en «la propia tierra unitaria en la que el poeta se yergue y de la que acaso no se siente distinto» la dimensión apolínea y órfica de la poesía.

Los demás poetas no hablan directamente de inspiración, lo cual no quiere decir que no crean en ella (Salinas); de todo ello se extrae una conclusión muy importante y molesta, todo hay que decirlo. Estos poetas creen en un *estado, gracia o naturaleza* poética, previos o distintos del acto de escritura, algo que Villaespesa formula de manera arriesgadísima, pero que ha hecho fortuna en ciertos ámbitos, no sé si para bien o para mal, de la poesía: el poeta es un «artista natural»⁹ «inconfundible con el literato»¹⁰. (Cabría saber, como es lógico, qué se entiende por «literato»). La expresión, acertada o errónea, es, sin embargo, reveladora de la actitud de ciertos poetas que se consideraban (ya no, ¿a qué puede aspirar hoy día un poeta?) de naturaleza distinta —elegidos ¿por quién?—, pero es también reveladora de la existencia de un espacio de la escritura (la *facilidad*, verbal, musical o metafórica, y su alcance ontológico) de no muy clara aprehensión si no se traza el arco adecuado que nos lleve de la tensión epistemológica y ontológica, vividas simbólicamente, a la materialidad artesanal de la manipulación de la palabra: *vivir en poesía* en un doble nivel, el espiritual y el técnico¹¹.

⁸ Pero no olvidemos que el don de lenguas lo concedía Dios.

⁹ Con el *mal poeta*, como diría Hegel, no cabe la menor duda.

¹⁰ ¿Qué es Byron, qué Hugo, qué Goethe, qué Juan Ramón, qué Lorca? ¿Poetas, literatos o escritores totales?

¹¹ Que quede claro que la historia de la literatura ha demostrado cómo los poetas

1.2. *El trabajo*

El poeta postromántico no suele prestarse a considerar su producción como un trabajo, y tiene razón, si consideramos la finalidad crematística de éste; no la tiene si consideramos su realidad en sí: actividad humana sobre un determinado material, con el fin de llevar a cabo su transformación y en esta transformación imponerle un determinado sentido, tanto a la materia prima trabajada como a su manipulador —función semiológica y ontológica del trabajo. Basta con hojear los manuscritos de los poetas para ver en qué medida la corrección —tachadura, sustitución, añadido, supresión— *manipula* el material lingüístico en el proceso que le lleva a su configuración definitiva¹².

Los poetas de nuestra antología son fieles a esta parquedad, y no nos bastan, para compensarla, posibles alusiones al trabajo secreto de la mente, que nos devuelven al tema de la inspiración.

Sin embargo, algunos, pocos, hablan del trabajo poético: frente a la «aptitud», Domenchina pone el trabajo; Larrea habla de «acto voluntario»; Lorca, ya lo vimos, es poeta «por la gracia de la técnica y del esfuerzo», y Guillén, a la situación inefable del *estado de poesía*, cuya realidad niega —«No hay más poesía que la realizada en el poema»—, le opone «el cuerpo poemático [que] ningún milagro atraviesa».

Recuperaremos, sin embargo, a este respecto, otros poetas, cuando hablemos (2.3) del problema de la poesía como creación verbal y del acto transgresor (lingüísticamente hablando) que ello implica; pienso en especial en Valle Inclán.

Esta pobreza no debe preocuparnos: sabemos que, desde siempre, los que dicen detentar la herencia de la palabra de los dioses ponen un especial cuidado en ocultar los mecanismos materiales que han producido dicha aparente herencia, así como la mecánica sobre la que se asienta un posible/imposible sentido de aquélla, pues su origen y su naturaleza inexplicable fundamentan su poder superracional. Los poetas, sustitutos laicos de Hermes, de Apolo, de Orfeo, de Dionisos, de los Oráculos y de los Profetas, han querido compensar en muchas ocasiones su ineficacia social ensoñándose a sí mismos como si fue-

llamados *naturales* no lo son sino en apariencia, y la juventud y el origen social de algunos no nos pueden ocultar ni la amplitud ni la profundidad de sus lecturas, aunque sean autodidactas, ni la madurez de su saber técnico, de Rimbaud a Miguel Hernández. Existen, como es lógico, versolaris, y algún que otro Camarón de la Isla; pero la mala versificación espontánea es algo que se aprende fácilmente y no se olvida, como montar en bicicleta.

¹² Insisto en la dimensión manual del acto, significativo material, pero evidente, del trabajo mental.

ran herederos auténticos de las meta-realidades o de las fuerzas míticas que el hombre sitúa, activamente, más allá de lo real, material o psicosensorial. Se comprende la enemistad entre ellos y los críticos, que pondré aún más de manifiesto al analizar el texto de Hugo: los críticos, auténticos herejes impotentes de la religión poética, no son menos peligrosos para ésta que los hermeneutas laicos —historicistas, antropólogos, psicoanalistas, filólogos, etc.— lo fueron y lo son para las demás¹³.

2. EL OBJETO MATERIAL DE LA CREACIÓN POÉTICA

2.1. Las oposiciones verso-poesía, poesía-prosa

Curiosamente, después de todo un siglo de destrucción de la identificación clásica entre poesía y verso y de la destrucción de la oposición no menos clásica entre prosa y poesía¹⁴ —desde Rousseau a Aleixandre—, los poetas de nuestra antología no hacen ninguna alusión, cuando el tema se prestaba a ello. Lógico, si pensamos en la pobreza en elementos técnicos que entrañan sus respuestas.

Sólo Valle Inclán —el más técnico, todo hay que decirlo— hace alusión a ello, en términos que recuerdan a Mallarmé: «No hay diferencia esencial entre prosa y verso. Todo buen escritor, como todo verdadero poeta, sabrá encontrar número, ritmo, cantidad para su estilo»¹⁵. Heredero aquí del poeta francés, Valle Inclán va, sin embargo, más allá que él cuando ve en la escritura del poema el campo experimental de la prosa del futuro. Ejercicio de manipulación del lenguaje necesario, en función de un nuevo modo de pensar y de sentir: «La poesía actual se esfuerza por crear el lenguaje de la nueva época. La disgregación de la gramática, el empleo de imágenes distantes, el juego de cesuras y silencios, el nuevo escandio, responden a una necesi-

dad de expresión no euclidiana que tendrá que preparar el terreno a la novela futura». Esta intromisión de la poeticidad en la prosa, ¿no es acaso uno de los signos de la evolución del texto narrativo a lo largo del siglo xx, desde Proust y Joyce hasta los últimos intentos del *post-nouveau roman*, al postergar la dimensión anecdótica del texto —la narración— y desarrollar al máximo el nivel de la creación verbal con valor propio incluso en la novela?¹⁶.

El texto de Valle Inclán, aunque aislado, pone de manifiesto tres cosas: en primer lugar, que *la poeticidad no está ligada a la versificación*, en el sentido clásico del término; en segundo lugar, que *la manipulación del lenguaje* —sintáctica, semántica, fonética y prosódica— que contempla su poética *no es función final de la poeticidad, sino función instrumental* para la aprehensión de ese espacio que denomina no euclidiano; y, en tercer lugar, que *dicha manipulación y dicha finalidad*, si bien encuentran en la denominada poesía su espacio particular —espacio de experimentación, a veces—, *también pueden encontrarlo en otros textos*; la novela, dice Valle Inclán, y nosotros podemos añadir el ensayo, por ejemplo. *La poeticidad* (no «lo poético», en sentido popular, que es una harina bastarda de otro costal) *no está ligada al poema —ni siquiera al poema en prosa*.

2.2. Lo que sí encontramos, aunque no tan abundantes como cabría esperar, son voces que se elevan contra la retórica o contra lo que se considera un trabajo poético externo, llevado a cabo sobre la materia lingüística, impuesto desde la norma. Unamuno, a las claras, a esta imposición la llama retórica, oponiéndola sabiamente a «la poética» —la práctica auténtica de la escritura: «Sabido es que la retórica sirve para vestir y revestir, acaso para disfrazar el pensamiento y el sentimiento cuando lo hay y la poética sirve para desnudarlo». Frase que implica, al mismo tiempo que afirma la negatividad de la retórica, un concepto ético de la poeticidad ligado al tema de la sinceridad y de la desnudez con la que el poeta debe desvelar su interior, sea éste racional o sensitivo.

Gerardo Diego opone, por su parte, poesía —que es aritmética pura— a literatura, insistiendo así en la idea de una cierta desnudez —ausencia de ropaje y de artificio, identificada como la esencia del proceso enunciativo poético—, de lo que resulta que la retórica es la antipoesía. Planteamiento romántico (Hugo), pero planteamiento también juanramoniano sintetizado en el poema de todos conocido:

¹³ Nos volvemos a encontrar con la querella del libre examen (protestante) siempre repetida por la conciencia crítica. Aunque el pueblo (espíritu mítico dolorido en busca de consuelo) siempre se pone del lado del héroe y del nigromante.

¹⁴ Resueltas ambas por Baudelaire con el magnífico oxímoron «poema en prosa», que aún en un solo referente términos hasta entonces antagónicos. Solución que no contradice la famosa frase de Juan Ramón: «Publico en forma de prosa todo el verso libre sin rima consonante o asonante. La rima es lo único que decide *el verso*» (Fragmento de prólogo para *Leyenda*). Y no la contradice porque Juan Ramón no habla de *la poesía*, sino de *el verso*. Estemos o no estemos de acuerdo con Juan Ramón (que no lo estamos en este caso), otra cosa muy diferente es que su *verso libre*, distribuido secuencialmente a lo largo de la página, como él mismo hizo de manera tradicional, adquiera unos valores de sentido ligados al proceso enunciativo que instaura la prosodia que luego pierde o puede perder en la edición «hecha siguiendo los criterios del autor» por S. Romeralo.

¹⁵ Cfr. Mallarmé, *La musique et les lettres, sur l'évolution littéraire*.

¹⁶ España, tan poco dada a la experimentación literaria después de la guerra civil, quedará marginada en esta evolución, salvo los casos aislados del segundo J. Goytisolo, de manera general, y algún que otro fragmento de Martín Santos, Prieto...

Vino, primero, pura
vestida de inocencia;
y la amé como un niño.

Luego se fue vistiendo
de no sé qué ropajes
y la fui odiando, sin saberlo (...)

Se ignora así —a no ser que quede englobado en lo que Unamuno denomina poética— el trabajo que permite que una lengua ajada por el uso continuo sirva de instrumento para desnudar el alma, única, del poeta. Ahora bien, lo que más nos interesa resaltar de este aspecto es la negación de una poética del efecto producido, sea su origen genuino y «auténtico» o sea el producto de un «artefacto», como decía Larrea, organizado no de cara a su punto de partida —el yo del autor— sino a su punto de llegada —el lector. *Ontologismo absoluto* de esta poeticidad que, si bien personalmente me agrada, pone en entredicho todo un campo efectista, artístico y plástico de la poesía. Ontologismo que se convierte en una ética incapaz de admitir, en Moreno Villa, el arte por el arte —la estética como valor absoluto: «lo más lejano a mi poética: lo parnasiano», dice, frase a la que responde metafóricamente la de Aleixandre «obscena delectación de la materia o dominio verbal del artifice que trabaja la talla». Metafóricamente, pero la metáfora, con su catalizador plástico —la escultura—, nos devuelve al campo temático preferido por los parnasianos —la belleza distante, perfecta y fría de la estatua de mármol, o de la piedra preciosa— y a su concepto artesanal de la escritura —talla, grabado, cincelado... de escultor y de orfebre.

Queda consignado, pues, un recelo por la retórica y por todo aquello que se considera artificio externo al acto poético. Ahora bien, la presencia de estos nombres, escasos, nos da a entender que éste es ya un tema que no preocupa a los poetas.

2.3. Y así, poco o nada se ocupan de versificación. En definitiva, sólo Valle Inclán se ocupa de ella, y desde perspectivas esencialmente mallarmeanas. Hemos visto ya cómo insistía en la identificación entre prosa y poesía, en función del ritmo y del metro. Ahora le vemos insistir sobre la importancia de la rima; y lo hace, no desde una perspectiva plástica o musical tradicionales, sino partiendo de su dimensión musical romántica y, desde una perspectiva ontológica y epistemológica, como creadora de *emoción* y de *sentido* en el interior del yo: «La rima es un sortilegio emocional del que los antiguos sólo tuvieron un vago conocimiento.» «La rima junta en un verso la emoción de otro verso con el cual se concierta: hace una suma, y si no lo

gra anular el tiempo lo encierra y lo aquilata en el instante de una palabra; de una sílaba, de un sonido (...).» «Como la piedra y sus círculos en el agua, así las rimas en su enlace numeral y musical. Y únicamente por la gracia de su verbo se logra el extremado anhelo de alumbrar y signar en voces las neblinas del pensamiento, las formas ingravídas de la emoción...»

Este valor «mágico» de la rima¹⁷ enlaza en Valle Inclán con la poeticidad considerada como *musicalidad*. Tres son los poetas de nuestra antología que insisten sobre esta dimensión; tres herederos directos del simbolismo: Unamuno, Valle Inclán y Rubén Darío. Habría que añadir a este trío el nombre de Del Río Sainz —«la cualidad que prefiero en los versos es la musicalidad»—, pero creo que es pertinente establecer entre éste y aquéllos una diferencia importante. Sabemos que el simbolismo tiene dos modos de considerar la musicalidad del verso: uno plástico, sensorial, heredado del Parnaso, y otro espiritual que, latente desde el romanticismo alemán, ve en la música de la palabra y de la frase un elemento coadyuvante del nivel semántico de la escritura; está ahí para que ésta acceda a espacios de emoción y de conocimiento que le estarían prohibidos si pretendiera acceder a ellos sólo con la palabra. La música no es sólo instrumento de placer acústico, pero tampoco es sólo instrumento de emoción existencial estética, es instrumento desvelador de la idea¹⁸. «¿Y la cuestión métrica? ¿Y el ritmo? Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo la idea, muchas veces» (Rubén Darío). Unamuno trivializa, en parte, al situarla en un nivel existencial y ético, esta última idea, pero sin caer en su dimensión superficial y plástica: «Un poeta es el que desnuda¹⁹ con el lenguaje rítmico su alma. El ritmo, además, le sirve, como el bieldo de aventar en la era, para apurar su pensamiento, separando a la brisa del cielo soleado, el grano de la paja.»

Para Valle Inclán, tan coherente, como estamos viendo, en la poesía, «Su esencia es el milagro musical.» Milagro que, de nuevo, no es sólo plástico o emocional, sino que tiene un alcance ontológico e, incluso, epistemológico, como luego veremos. Milagro porque va más allá del valor semántico de la escritura, «El secreto de las conciencias sólo puede revelarse en el milagro musical de las palabras.»

¹⁷ Recordemos a Baudelaire y, sobre todo, a Mallarmé (cfr. *Méthode*, 1895).

¹⁸ Cfr. Mallarmé, *La musique et les lettres* y Richard Wagner, *rêverie d'un poète français*. No es precisamente esta dimensión de la poeticidad musical la evidenciada por Jakobson y sus discípulos. La musicalidad no es en estos poetas función redundante que acompaña el nivel narrativo o lírico del texto como un epifenómeno de la poeticidad semántica, es función adyuvante de ésta.

¹⁹ ¿Qué vocación de autoexpolio poético existe en Unamuno: en él sí que, ajena a toda ficción, la función poética ocupa el espacio de un perenne dietario íntimo.

Milagro epistemológico también porque sobre dicha realidad musical de la palabra basa Valle Inclán la definición y el alcance del objeto poético *enigmático*, cuya aprehensión se dará, necesariamente, como la de todo oráculo, «en un día lejano». Valle Inclán introduce así la poeticidad en un espacio que no es muy habitual en el ámbito español: su dimensión arcana y religiosa; pero más tarde volveremos sobre este aspecto.

Estos tres poetas dan, como hemos visto, un valor definitivo a lo musical, a la hora de configurar el espacio de la poeticidad, pero queda bien claro que esta música —del metro, del ritmo, de la rima y del alcance secreto de las palabras— no es un juego, no es una superestructura ajena a la función semántica del lenguaje, está en ella y puede llegar y puede llevarla hacia espacios a los que la semanticidad de la palabra no tiene acceso.

2.4. La creación verbal. No cabe deducir de cuanto acabamos de ver que, como dice Aleixandre, «No, la poesía no es cuestión de palabras», porque nuestros poetas están de acuerdo en afirmar, y Aleixandre también, que la poesía sí es cuestión de palabras. Nueve insisten sobre ello. Ahora bien, no se trata, como dice Darío, de «un culto exclusivo a la palabra por la palabra», pues «la palabra no es en sí más que un signo, o una combinación de signos», pero este signo, o esta combinación de signos, «lo contiene todo por la virtud demiúrgica».

El texto del poeta centroamericano, al querer hacer las paces entre el ámbito de la inspiración y el ámbito material de la escritura, pone el dedo en la llaga de nuestro poema: signo o combinatoria de signos con virtud demiúrgica, ¿qué quiere decir eso? El signo, la palabra aislada, es algo dado, adquirido, domeñado por el lenguaje común y el diccionario; no se le conoce virtud demiúrgica; ésta sólo puede venirle de alguna nueva operación: la combinatoria de signos de la escritura. Nos situamos así en pleno centro del problema de la escritura poética, que tiene, necesariamente, una mecánica fonética, sintáctica y prosódica y una finalidad semántica. Ingenuamente, y partiendo de Rubén Darío, podríamos definir así la poeticidad: capacidad de una estructura lingüística para generar virtudes demiúrgicas en las palabras comunes basándose en una combinatoria sintáctica y prosódica peculiar. Función poética instrumental —la combinatoria; función poética final: la generación de virtudes demiúrgicas. Se trata de saber qué referente nocional se esconde detrás de la metáfora de ascendente mítico *virtudes demiúrgicas*. Pero no avancemos demasiado por este camino especular de dioses y tritones.

Volviendo sobre nuestros pasos, el poeta sí cree que la poesía es un asunto de palabras: de un trabajo *sobre y con* la palabra, trabajo en «dificultad», pues exige una «violencia», «una disgregación de la gra-

mática» con el fin de crear «imágenes distantes». Observemos que las imágenes que crea el poeta no son distantes, que lo que son distantes entre sí son las palabras contrapuestas que el poeta emplea para crear nuevas imágenes; ello nos lleva necesariamente a la consideración de la metáfora, objetivo final de toda la combinatoria ejercida con mayor o menor violencia, y en disgregación de la gramática y de la semántica; pero volveremos sobre ello al tratar de Moreno Villa y Bacarisse.

Para Dámaso Alonso, filólogo y sabio, la cosa está bien clara, toda la creación verbal se «resuelve en palabras» gracias a un *trabajo* durante el cual el poeta «elimina», «enlaza», conscientemente, porque «el automatismo no ha sido practicado ni aun por sus mismos definidores».

La misma tensión, el mismo dramatismo lo encontramos en Larrea, para quien la esencia material de la poesía está ligada a una tensión dramática, dialéctica, «la misma que enemista dos palabras en el cráneo del poeta y obliga a todo el idioma a entrar en ebullición». Detengámonos un poco junto al brocal de pozo tan hondo abierto por esta frase. Palabras enemistadas, es decir, cuya relación —semántica, se supone— es imposible, pero necesaria... enemistad, trastocamiento que no se limita al espacio puntual en el que dichas palabras se integran, sino a todo el lenguaje: estructuralismo desbocado, expresionista, en cuyo interior basta con un desplazamiento para que naufrague, o se salve, todo el organigrama del lenguaje. La poesía sí es asunto de palabras, porque es, necesariamente, desplazamiento del juego de relaciones semánticas sobre el que se asienta el *sentido común*, al querer significar el menos común de los sentidos, aquello que, torpemente, el poeta denomina *lo inesfable*, es decir, lo que no ha sido dicho y se instala fuera de la palabra. Aleixandre tiene que rectificar su primer acercamiento al objeto de la escritura en poeticidad: esa escritura mediante la cual «el genio poético *escapa* a unos estrechos moldes previos que el hombre ha creado como *signos insuficientes* de una fuerza incalificable»²⁰ no tiene sino un objetivo, *signar* «la oscura relación» que sólo se consigue gracias a que «las palabras trastornan su consuetudinario sentido».

Metáforas —«relaciones felices y profundas»—, sustento y fin crótico del acto de escritura, pero sustento y fin también de la función epistemológica del acto de escritura; la relación feliz es creadora, da paso a nuevos espacios de vida o, al menos, da paso y forma a nuevas y desconocidas instancias del yo: funciones óptica y ontológica de la metáfora, creadora de un nuevo referente o, al menos, de una nueva instancia referencial en la aprehensión de los aspectos «selváticos de

²⁰ Función transgresora de lo preestablecido lingüístico y retórico —moldes previos, signos insuficientes— sobre la que dentro de unas líneas volveremos.

nuestra personalidad». Bacarisse, tan parco pero tan preciso, adelantándose en años a la hermenéutica mitocrítica²¹, establece una progresión altamente significativa en su intento de definición de la poeticidad. «Las metáforas no se quedan en esqueleto verbal o en momia imaginativa. Cobran existencia y viven su vida.» Son *emblema* material del *símbolo* —matriz de la realidad simbólica que estructura un microuniverso imaginario... pero todo desemboca en el *mito*. Es decir, en la respuesta que la colectividad, o el individuo, le dan, desde la transracionalidad simbólica, a un mitologema, a una pregunta sin posible respuesta racional. Bacarisse, autor de *Mitos*, va con su definición titubeante a los orígenes mismos de la función poética²²: el valor transracional de la metáfora²³ y de sus aliados en el discurso poético o, mejor, en el *nivel enunciativo del discurso ligado a la poeticidad*²⁴. Al aludir a «la justificación psicológica de la formación interna de la metáfora», Bacarisse nos ofrece, además, el arranque —o la conclusión— metodológico de una posible lectura de las mismas: arranque que se sitúa en los espacios de la percepción y de la ensoñación individuales de la realidad; pero, por otro lado, aleja de la metáfora, operación verbal, a pesar de todo, el fantasma de una retórica insignificante, cuando retórica y metáfora no son creación sino adecuación a los «moldes previos» de «signos insuficientes» y de estereotipos externos a las pulsiones y apetencias ontológicas del yo²⁵.

2.5. Algunos de nuestros poetas ven en esta dimensión única y diferente de la creación verbal el signo inequívoco de la poesía. Salinas, con platitud cercana a la de su verso, afirma que «Toda poesía es incomparable, única», pero no nos dice el cómo y el porqué de dicha incomparable unicidad.

Ya vimos cómo Valle Inclán nos instalaba en plena subversión

²¹ No olvidemos que es catedrático de filosofía, y los filósofos, tan obsesionados por la sustancia de la forma como por la sustancia de la sustancia, suelen saber más de la realidad poética que los filólogos, esclavos de la forma de la forma.

²² El que se sitúe fuera del espacio «tradicional» de «la poesía» no es importante, entre otras cosas porque el espacio tradicional de «la poesía» no existe sino muy recientemente, y porque, además, éste es precisamente nuestro propósito. Sólo fuera de dicho espacio podremos aprehender la esencia de la poeticidad.

²³ Formalista, yerra Todorov en su consideración del tema cuando estudia a los románticos alemanes.

²⁴ Es preciso recuperar los conceptos de *poeticidad global* y *poeticidad globalizada*.

²⁵ En España, durante mucho tiempo, llevados por esa ética de la austeridad que tanto nos significa, la metáfora ha sido la víctima propiciadora, el chivo expiatorio de un sentido tan fino y tan estricto de lo sustancial poético, que lo sustancial poético se nos ha quedado, en muchas ocasiones, en responso de cura provincial, de profesor de ética o en flor de andamio. Menos mal que, a pesar de todo, junto a los Manrique, los Salinas, los Hierro y otros grandes éticos, los grandes metafóricos —los Góngora, los Lorca, los Juan Ramón, los Hernández, los Aleixandre— han seguido existiendo.

gramatical, y otra, para definir su poeticidad. Doménchina, después de haber afirmado que lo que vale en poesía es «el acento propio», «lo estrictamente personal», sitúa el nacimiento o la conquista de esa *diferencia* en el trabajo: «La estética propia nace o se desgaja de la propia labor», labor que se ejerce en dos vertientes: contra «la superstición catológica preconcebida» y contra el «canon apriorístico».

Rotundo, como siempre, Unamuno sitúa «el mundo espiritual de la poesía [en] el mundo de la pura heterodoxia, o, mejor, de la pura herejía». Ahora bien, no es la esencia transgresora de «preceptos», «premisas», «decretos» o «dogmas» el objetivo final de la creación poética, aquélla es su instrumento, consciente o inconsciente, ignorado o buscado, pero necesario. (Léase el prólogo de Baudelaire a sus *Petits poèmes en prose*. El objetivo final es la creación de «*postceptos*», frente a los «*preceptos*» ya existentes. Juguemos con las palabras y, siguiendo al poeta, falsifiquemos las etimologías. Unamuno nos abre aquí un nudo de posibilidades, pues concibe en el ámbito del *concepto* (fijémonos bien, del concepto, no del sentido, un *antes* y un *después* de la creación verbal. El discurso establecido es un discurso de preceptos. El discurso poético lo es de postceptos, lo que quiere decir de nuevos espacios referenciales en umbrales abiertos por la creación verbal. Es el discurso por excelencia de la antídoxa, el discurso sistematizado de la antídoxa. Claro está que esta consideración sólo puede ser sostenida si situamos al poeta en particular —y al escritor en general—, existencial y escrituralmente, en la antídoxa, que en Europa se da a partir de la toma de conciencia de la realidad inmanente del yo que conlleva la actitud crítica del libre examen en los aledaños del siglo XVI. Espacio de la modernidad, herética necesariamente en todos los niveles, de la actividad de la conciencia, en los que se instala de manera generalizada la poeticidad que pretendo aprehender²⁶.

La conciencia inmanente tiene, como es lógico, al menos dos niveles: el que se genera en discurso racional —herejía organizada en sistema— y el que se genera o aborta en discurso simbólico o imaginario —herejía pulsional, esbozada en grito, música o metáfora. El primero es respuesta a la doxa que pretende explicarnos desde la racionalidad del sentido común impuesto a nuestras vidas; el segundo lo es a la doxa que nos remite hacia espacios míticos transracionales

²⁶ Cfr. J. del Prado, «La función subversiva del objeto literario», in *Filología Moderna* núm. 77, 1985. Lo esencial es que el yo se instale en la conciencia inmanente, que no admita a priori ningún discurso preestablecido que intente explicarle; esta circunstancia puede darse puntualmente fuera del espacio histórico de la modernidad. La poeticidad de la repetición, del estereotipo y del cliché —y existe— es la poeticidad del que, instalado en la doxa, no necesita subvertirla; le basta con cantarla en felicidad y sosiego, al sentirse integrado en un discurso poético que «todos» —hijos de dios, de la sociedad o del cosmos— comparten, reconfortados en su comunión.

que, tan a menudo, desembocan en religión, en dogma. El primero genera la nueva filosofía, el segundo la nueva poeticidad, y constituye, como tal, el espacio privilegiado de la ensoñación teórica del poeta cuando pretende aprehender el referente —inefable— de su poesía.

Fíjense ustedes bien en que no instalo mis consideraciones en la oposición entre *norma* y «*écart*», considerada ésta desde un punto de vista puramente lingüístico, como hace una poética formalista; oposición inoperante, como ha demostrado la semiótica de Richards a Todorov, sino en la oposición más amplia y no-lingüística, a priori, entre *el discurso organizado y preestablecido, aunque sea en mito y dogma, de la doxa* y *el discurso pulsional, invertebrado e inexistente, del yo*, en el interior (cfr. el pensamiento de Barthes, sobre todo en la *Leçon*) de un conflicto aún sin solución.

3. LA MATERIA TEMÁTICA DE LA POESÍA

En efecto, todo yo se considera único, intransferido e intransferible en verbo hacia los demás. Esa es la sensación que uno tiene cuando se acerca al discurso teórico (y al práctico) de los poetas. Los que analizamos no son una excepción. La función que tiene la poesía es, pues, en primer lugar, decir ese yo, en sus más íntimos secretos; un yo que se conoce, pero también un yo que se escapa a la conciencia por ramales subterráneos que le llevan hacia el misterio de los demás, del cosmos o de espacios metafísicos inaprehensibles. Ahora bien, hay una gradación en esta manifestación del yo.

3.1. *La poeticidad como expresión y aprehensión del yo*

Villaespesa no canta, como Micha²⁷, *para ponerse triste*, como dice el crítico del poeta eslavo (función fáctica de la poesía, opuesta a su función prerreferencial), Villaespesa canta porque la poesía es «un desahogo romántico». Este romanticismo ocupa la conciencia lírica de muchos de nuestros poetas: Unamuno pretende asir en música verbal «su alma», «su sentimiento» y «su pensamiento»; Valle Inclán, del mismo modo, pero yendo más lejos en la aventura, «el yo secreto e inaccesible»; Moreno Villa, «recuerdos, asociaciones, fantasías» y «lo selvático que sigue habiendo en nuestra personalidad»; para Gerardo Diego la poesía es «fusión, imaginación, pensamiento metafísico»; Cernuda lo dice claramente, existe una relación insoslayable entre

²⁷ Cfr. Jakobson, *Questions de poétique*.

poesía y hombre: «el resultado o residuo poético (...) es fatalmente romántico»; para Rubén Darío la poesía «era mía en mí», «lo expresable de mi alma», pero con ella «he querido penetrar en el alma de los demás y hundirme en la vasta alma humana».

En León Felipe y en A. Machado, la confesión romántica cobra un sentido social e histórico que nos devuelve a fórmulas del Víctor Hugo «écho sonore de son siècle». «Todo lo que hay en el mundo es mío y valedero para entrar en mi poema», dice León Felipe. Volveremos más tarde sobre el esencialismo existencialista de Antonio Machado, pues a esta dimensión existencial, contingente, del yo que nos dice su historia él le añadirá su preocupación esencialista, lo que cuajará en la fórmula mágica, tan repetida en su primera dimensión y tan poco explicada: «la poesía es palabra esencial en el tiempo». Ahora bien, su conciencia histórica nos permite situarle aquí, con los herederos de la conciencia lírica romántica: «Inquietud, angustia, temores, resignación, esperanza, impaciencia que el poeta canta, son signos del tiempo, y al par, revelaciones del ser en la conciencia humana.»

Prisionero de su yo, el poeta es también prisionero de su dimensión histórica y «no le es dado pensar fuera del tiempo, porque piensa su propia vida que no es, fuera del tiempo, absolutamente nada».

Conciencia poética ontológica, que rechaza todas las prácticas formales y conceptuales de «los poetas del día» que «propenden una destemporalización de la lírica»²⁸, pero que nos devuelve, también, a las raíces filosóficas (digo bien) de la poesía de la modernidad: Montaigne, Descartes, Rousseau: tres *Ensayos* de prospección y de creación ontológica y antropológica del yo que cristalizan en dos palabras mágicas para la poesía y la filosofía modernas: *Meditaciones* (las de Descartes, pero también las de Lamartine), *Rêveries* (las de Rousseau, pero también las de Sénancour), nos falta la tercera: después de los místicos, Hugo nos la ofrecerá, ya laica, en sus *Contemplations*.

La poeticidad moderna (contra la medieval y contra sectores —los más— de la Renacentista y la Neoclásica), plural, fragmentada y diseminada por diferentes tipos de discursos de intencionalidad y de semiología dispares, *se define por un espacio temático muy preciso, el del yo inmanente y precario en su inmanencia* —fragmentario y pulsional— y no por unas formas o estructuras lingüísticas o retóricas: las raíces de la poesía romántica y post-romántica no están ni en la versificación ni en la preceptiva del XVIII, sino en la prosa autobiográfica de los autores que se sitúan en el trayecto ontológico que nos lleva de Montaigne a Rousseau. Por ello, después del romanticismo puede nacer el *poema en*

²⁸ Acordémonos de esto cuando estudiemos la esencia temporal (narratológica) de la poesía de A. Machado.

prosa, era inevitable. Ello debería hacer pensar a los herederos de Jakobson, que niegan la *pertinencia del tema* como elemento básico en el análisis específico de la poeticidad.

Tras o en la definición misma de ese espacio temático vendrán las formas o estructuras lingüísticas o retóricas de la poeticidad; operación que empieza precisamente por la destrucción o el arrumbamiento de las formas y temas significantes de la poeticidad tradicional; dichas formas nuevas tendrán que ser —y lo dice el propio Jakobson, cuando define la dominante poética del naturalismo— de naturaleza semántica, frente a las «antiguas», de naturaleza esencialmente prosódica y musical²⁹, y *ello en función del espacio temático elegido, que la nueva poesía intenta aprehender: el más allá inmanente* —valga la contradicción— de la conciencia del yo.

3.2. La poeticidad como instrumento de aprehensión de lo inefable

Todos los poetas analizados sitúan la esencia profunda de su yo en las lindes de lo aprehensible en racionalidad; espacio misterioso que cae bajo el signo de lo inaccesible en palabra, de *lo inefable* (la palabra más manoseada por los poetas después del romanticismo)³⁰. Hagamos algunas consideraciones sobre el término. «Inefable: que con palabras no se puede explicar.» Lo que quiere decir que aquello explicado con palabras no es inefable: el poema, por ejemplo, que pertenece por definición al mundo de la palabra; y sin embargo, el poeta se empeñará en afirmar que el objeto de la poesía es aprehender lo inefable. Apreciación de la que surgen tres consecuencias contradictorias:

1.º Lo que el acto poético quería aprehender era inefable coyunturalmente, hasta que el poema lo dice; luego deja de serlo y se encarna en palabra, es palabra; si dejara de ser palabra, volvería a su inefabilidad, es decir, a la nada.

2.º Lo que el poema quería aprehender sigue siendo inefable, a pesar del poema que ha surgido del acto poético, poema que no lo significa, pues, y que, por consiguiente, pasa a significar en su cuerpo verbal algo diferente, pero fable, de aquello que se pretendía como inefabilidad. El poema es un acto fallido si miramos hacia su preten-

²⁹ No siempre. Pensemos en la semántica nominalista de los Grandes Retóricos del xv, en el alegorismo metafísico de Dante o en la ontología inmanente de un Charles d'Orléans.

³⁰ Con ella no sólo se niegan a desvelar los «secretos» de su escritura, sino que, convirtiéndola en talismán de su genialidad, les niegan a los demás el derecho que tienen a desvelar y explicar los «secretos» de cualquier actividad humana.

sión, pero un acto realizado, en palabra significativa, a pesar de todo.

3.º Lo que el acto poético quería aprehender era y es inefable, es decir inasible en palabra, pero el acto poético tiene un más allá —musical u otro— que significa en y allende el semantismo propio del lenguaje. Es decir, que la inefabilidad del poema no es incapacidad semiológica para significar lo inefable, sino simplemente incapacidad semántica. Con lo cual pretendemos situar el poema en la intersección del código lingüístico y de cualquier otro código (gráfico, pictórico, musical, simbólico)³¹.

Toda la aventura de la poeticidad post-romántica se estructura sobre este triple nivel, en la articulación entre la posible victoria sobre lo inefable y el posible fracaso. Ahora bien, si el objeto que el acto poético intenta aprehender puede ser considerado a priori inefable —es decir, inexistente en palabras—, el poema, fracaso o triunfo, es un resultado objetivado y, como tal, accesible a la palabra por todas sus orillas.

A este paso de lo inefable a la palabra lo llamamos, en poesía, creación verbal; observemos que no se trata del paso de *lo-no-dicho-aún* a *lo-dicho-ya*, sino de *lo-que-no-se-puede-decir*, porque para decirlo, según la expresión popular, «me faltan, no existen, las palabras», y tengo que inventarlas.

El concepto de inefable (o sus sinónimos, directos o analógicos) es el que más abunda entre nuestros poetas; por decirlo de algún modo, todos hacen alusión, incluso Guillén, aunque sea para negarlo, en apariencia. En efecto, frente al «fantasma metafísico e inefable (...) de un estado poético (...)» No hay más poesía que la realizada en el poema —y de ningún modo puede oponerse al poema un «estado» inefable que se corrompe al realizarse y que por milagro atraviesa el cuerpo poemático».

Para bien, o para desgracia, esta opinión de Guillén no es compartida por ninguno de sus compañeros; y la visión de una poesía y de un *espacio poético que surge del trabajo del verbo*, sin que el fantasma de su preexistencia nos hable de la capacidad o incapacidad para su traducción, no es algo que entusiasme a los poetas españoles, ligados a una poesía del prerreferente, inefable o no, y ajenos a una poesía de la creación de un post-referente, en la explosión semántica que genera el trabajo verbal³².

Así y todo, hay una gradación significativa en la expresión de di-

³¹ Intersección explotada por todas las vanguardias poéticas modernas (del poema al poema fónico, al caligrama, al poema —*tableau* y a la metáfora trans-semántica).

³² Este post-referente es, esencialmente, *fable* —se instala en la palabra—, pues no existe sino gracias a la palabra, y en ella.

cha inefabilidad. Situemos en un polo a Dámaso Alonso, para quien lo inefable se resume en la «realidad profunda oculta», y en el otro a Gerardo Diego, para quien la poesía, como ya vimos, es «relámpago» y el poema el «trueno» con que el poeta se queda entre las manos. Releamos algunas de sus frases: «La poesía [está] en todas partes, menos en sus propios versos». La poesía «ha estado en todo poema, pero ya no está». La poesía consiste en «Crear lo que nunca veremos». Triunfo absoluto de lo inefable, pues *la poesía es sólo ausencia*.

Más humildemente, para Valle Inclán la poesía tiene que decir el «yo difuso», la «intuición mística», la «vida dionisiaca»; para Marquina la «zona misteriosa del alma», «los inefables procesos psíquicos»; para M. Machado «lo indefinible, mejor lo inefable»; para Salinas es «aventura hacia lo absoluto», es decir lo inefable por antonomasia (Salinas, frustrándose toda esperanza de auténtico profesor de literatura, piensa que «la poesía ella misma es un absoluto inexplicable» del que «sólo se explican las circunstancias»)³³.

Para Lorca, lo inefable es «nubes», «cielo», «fuego»; para Josefina de la Torre, misterio que «no se sabe», que «se siente».

Detengámonos algo más en la expresión que de lo inefable nos hace Aleixandre, pues su texto, sabio como siempre a pesar de lo fugaz metafórico, nos sitúa al borde de lo religioso cósmico. Lo inefable no está ni en el yo ni en la materia, sino en la fusión de ambos —del yo y de la alteridad; y si la poesía es «lo siempre inexplicable», ello se debe a que «es clarividente fusión del hombre con lo creado, con lo que acaso no tiene nombre; si es identificación súbita de la realidad externa con las fieles sensaciones vinculadas, resuelto todo de algún modo en una última pregunta totalizadora, aspiración a la unidad, síntesis, comunicación o trance, ¿será el poeta el ajeno polo magnético, soporte vivo de unas descargas inspiradoras que ciegamente arriban de unas nubes fugaces o de la propia Tierra unitaria en la que el poeta se yergue y de la que acaso no se sienta distinto? ¡Ah!, profundo misterio».

Dámaso Alonso también tiene esta visión cósmica de lo inefable —«un fervor, un deseo íntimo y fuerte de unión con la gran entraña del mundo y su causa primera»; del fervor que unas veces tiene un resultado *epistemológico*, «el mundo comprendido de un modo intenso y no usual», otras religioso y otras erótico³⁴.

³³ Parece mentira en un profesor poeta, pues su actitud da pie a la pervivencia de la crítica erudita, que da vueltas y más vueltas alrededor del poema —fechas, fuentes, etc.— sin penetrar en él.

³⁴ Este deseo de fusión está en la base misma del movimiento metafórico —unión, encarnación de lo difuso espiritual particular en lo concreto material cósmico— gracias a la operación metasémica. Pero esta idea la iremos desvelando poco a poco a lo largo de este libro, sobre todo en el capítulo sobre La Tour du Pin.

El tema de lo inefable nos devuelve así, de manera materialista, al mito³⁵ de la inspiración y al tema del poeta *medium*, entre lo inefable (absoluto material y espiritual) y el lenguaje (concreto y relativo), lo que confiere a la poesía un valor epistemológico evidente, como vehículo de conocimiento y denominación de lo innominado y desconocido.

Así lo entiende Antonio Espina, el más oracular de los poetas que analizamos³⁶. «Poesía es lo puro indecible. Cuanto más nos aproximamos a lo decible, mayor peligro de —sin conocer— perdersenos. Conciencia de imposibilidad, lucha, heroísmo, por vencerla. En ello está el poeta. Alma remota. Verbo puntual.»

Alma remota, es decir, situada al borde de lo absoluto; *verbo puntual*, en su momento histórico, relativo, pues; pero puntual también, en su aprehensión instantánea, fulminante, sin posible despliegue alegórico o discursivo que anule la intensidad y lo instantáneo de un punto luminoso que vale esencialmente por su *puntualidad* —poesía pura. Ahora bien, Espina no sitúa al poeta como *medium*, Hermes, que hace el trasvase de lo inefable a lo fable, sino que lo sitúa al lado de Prometeo o de Mercurio: es el trabajo el que vence, puntualmente, la inefabilidad; de esta victoria, o derrota, nace el poema —lo puro indecible dicho—, nace *el oráculo*.

3.3. Realizando la síntesis entre lo esencial inefable y lo contingente (la historia, la mía, la de los demás) está «la palabra esencial en el tiempo» de Machado, pues «[al] hombre no le es dado pensar fuera del tiempo». La poesía no podrá ser sustantiva, sólo podrá ser adjetiva y adverbial.

4. EL PROBLEMA DE LA RECEPCIÓN

4.1. Como decía en mi introducción, sólo dos poetas se ocupan directamente del problema de la recepción, del problema del lector. Dámaso Alonso, para quien la poesía resulta del cruce de «dos misterios: el del poeta y el del lector» y para quien la esencia del poema se centra en «virtualidad», en sus *posibilidades*, no, por consiguiente, en sus *evidencias*³⁷ de lectura.

³⁵ Y lo digo en el sentido mitocrítico del término, como respuesta a un falso o auténtico mitologema, el del origen de la creación artística y poética, al que se aferran tantos poetas y tantos que no lo son.

³⁶ Cfr. *Signario*.

³⁷ Pensemos en cómo la semántica moderna ha trabajado esta dimensión hipotética pero esencial del significado, a través de conceptos como «virtuema» o «sema virtual».

La preocupación de Larrea es más formalista, ligada más a «la paradoja del cómico» de Diderot —organización del texto y de la representación con vistas a la consecución de un efecto— que a la dimensión ontológica del acto de escritura, aunque esta dimensión esté destinada a despertar un eco en la conciencia del lector. Si el poema es sólo un «artefacto animado, una máquina de fabricar emociones», la escritura recupera su carácter efectista social primario, desvirtuando el alcance epistemológico y ontológico que defiende toda la escritura de la modernidad, y al artista y al poeta los devolvemos a su función de cómicos, trovadores y titiriteros encargados por la sociedad de hacer reír o llorar al respetable³⁸.

4.2. Ahora bien, el auténtico problema suscitado por la recepción es el que emana implícitamente de la virtualidad del poema. Un texto encierra sentidos virtuales, no evidentes, sugeridos, situados en un espacio dominado por el misterio de la significación.

No cabe duda de que la poesía moderna —desde el romanticismo alemán y, sobre todo, desde las formulaciones de Mallarmé³⁹— está ligada al problema de la *oscuridad* y de su posible incompreensión. Pero el problema de la oscuridad de la poesía moderna no es una circunstancia, un epifenómeno resultante, *es su naturaleza misma*. Y ello es evidente si tenemos en cuenta, como hemos visto, que la sustancia temática de la poesía está contenida por los límites problemáticos de la conciencia del yo que pretende ser único y la infabilidad de su relación con lo absoluto, cósmico o metafísico. Está contenida lingüísticamente por lo nunca dicho (y, si no ha sido dicho, pertenece a estructuras lingüísticas no integradas por la experiencia lingüística del receptor) y lo que tal vez nunca pueda ser dicho: se instala, por consiguiente, en el interior de la transgresión⁴⁰, de la ausencia y del posible fracaso.

Salinas, y, al menos por una vez, nos contenta, puede afirmar: la poesía se instala, necesariamente, en el «malentendu» (*sic*). Y su posibilidad de lectura no es un problema de claridad en el texto, sino un problema de deslumbramiento que, como todos sabemos, se acompaña siempre de ceguera. «Iluminación, todo iluminaciones. Que no es lo mismo que claridad, esa claridad que desean tantos honrados lectores de poesía».

³⁸ Función ésta nada baladí, mucho más interesante que la inanidad social de parte de la poesía moderna —ni ontológica, ni epistemológica, ni efectista, en el sentido del que ahora hablamos, sino simple juego de despacho o de retrete.

³⁹ Cfr. J. del Prado, *Prosas de Mallarmé*, «Estudio preliminar», Madrid, Alfaguara, 1988.

⁴⁰ Hay que ser consciente de que esta dimensión se da habitualmente de manera puntual (metáforas-enigma que salpican todo el *Romancero Gitano* de Lorca), y de que, de manera sistemática, sólo se alcanza en casos límites.

Entre luz y sombra: tiniebla y resplandor, sitúa Cernuda, también, el problema de la comprensión poética —«fugacísima luz entre tinieblas o sombra súbita entre luz agobiadora»—, aunque para concluir que la poesía es cuerpo invisible negado eternamente⁴¹.

Aleixandre pronuncia la palabra definitiva, *enigma*: «... mundo incierto donde el enigma de la poesía está atravesado por las supremas categorías, últimas potencias que iluminan y signan la oscura revelación». Desde una dimensión religiosa o laica, Aleixandre formula la función oracular de la poesía: su oscuridad y, en ella, su poder de revelación. Lo que nos inquieta, porque no sabemos qué contenido semántico darle, a ciencia incierta, es el empleo de palabras como «categorías», «potencias», supremas y últimas que lo mismo nos devuelven a la mitopoética hermética, al estar sobrecargadas de aleteos de ángeles, que nos lanzan de bruces sobre los universales del imaginario o de la sinrazón.

Sea como sea, la poesía es camino de Damasco: relumbrón que da la ceguera y en ella la suprema luz. Pero Saulo supo convertir luego en discurso racional, transido de amor y de consuelo, sin embargo, el resplandor en magnesio instantáneo de la metáfora.

Y cerramos nuestro recorrido volviendo a Valle Inclán, el más mallarmeano —el más certero, por consiguiente— de todos los poetas analizados. «El secreto de las conciencias sólo puede *revelarse* en el milagro musical de las palabras. ¡Así el poeta, cuanto más oscuro más divino! La oscuridad no estará en él, pero fluirá del abismo de sus emociones que le separa del mundo. Y el poeta ha de esperar siempre en un día lejano, donde su verso enigmático sea como diamante de luz para otras almas, de cuyos sentimientos y emociones sólo ha de ser precursor.»

Enigma, coyunturalmente, como profeta precursor. Lo cual no quiere decir enigma «eternamente», como afirma el pesimismo de Cernuda; si no, ¿para qué este esfuerzo en soledad y en desasosiego que me lleva a bucear buscando a Dios por el poro, trémulo en vocales, de las cosas? ¡Mejor sería sentarse junto al mar para ver cómo las olas pasan, sin irse, mientras yo, sin irme, como un río de nube, voy pasando!

5. CONCLUSIÓN

La poética de los poetas nos enseña, en revelación de concepto o de metáfora, el decálogo siguiente.

⁴¹ Magnífica predisposición para encaramarse a la tarima de un aula.

1.º La función de la poesía sólo coyunturalmente es estética, es decir, superflua, como epifenómeno en belleza del lenguaje.

2.º Desde esta dimensión, el verso en poesía es accidental. No se puede construir una noción de poeticidad a partir de la versificación y sus adherencias lingüísticas (fonéticas, sintácticas o semánticas).

3.º La poeticidad pertenece, pues, tanto a la prosa como al verso, y su esencia hay que buscarla en la naturaleza semántica del lenguaje. Problema, pues nos sitúa en un terreno sin acotaciones formales, lo que presentará grandes dificultades a las pretensiones formalizadoras de todo lenguaje científico. La poeticidad funciona tanto en el lenguaje filosófico y científico como en el literario.

4.º La función de la poesía es, esencialmente, óntica y ontológica. Es ontológica porque intenta asentar en verbo la dimensión problemática del yo y de sus relaciones. Es óntica porque, como la ciencia (pero de otra manera), pretende asentar en verbo la realidad ignota del ser.

5.º La función poética es, pues, de naturaleza semántica y, como tal, es transitiva, pretende llegar con la palabra, incluso si es consciente de sus limitaciones, a un más allá de la palabra.

6.º Esta pretensión la instala en un semantismo problemático que la obliga a apoyarse, para conseguir su eficacia transcendente, referencial, en elementos extralingüísticos, siendo los más aceptados los elementos musicales.

7.º A este semantismo problemático se le puede conceder una dimensión enigmática que se torna oracular, cuando por algún camino hermenéutico su significado se evidencia, sin que debamos dar a dicha dimensión oracular ningún alcance metafísico, en el sentido tradicional de este término.

8.º Podremos, pues, hablar de una poeticidad instrumental, accesible a través de toda la estilística prosódica y sintáctica, y de una poeticidad final, accesible sólo a través de una estilística semántica.

9.º Desde esta última dimensión, la instancia poética es un trayecto referencial, ligado al referente mismo (lo inefable) o, al menos, a su búsqueda, principio que anula la inanidad lingüística de la redundancia, y

10.º Por ello, el salto de lo inefable a lo fable tenemos que buscarlo en la encrucijada entre el eje paradigmático y el eje sintagmático del texto: la metáfora es sintagmatema, pero la metáfora es, también, germen temático del paradigma.

Queda claro que la poeticidad de nuestros poetas nada tiene que ver con la de los críticos formalistas, centrados en la dimensión extralingüística de la poesía, pero su intento de aprehensión de la poeticidad a partir de la formulación de lo inefable —metáfora, al fin y al

cabo, de lo que tiene que ser dicho, pero que, uno sospecha, no puede ser dicho— se sitúa muy cercano de la poeticidad de los críticos temáticos, que ven en la poeticidad una función bien diferenciada de cualquier género o subgénero literario cuya finalidad, transgresora de las instancias referenciales del discurso del *statu quo*⁴², puede instalarse en cualquier discurso, aunque en algunos de manera más sistemática y exclusiva que en otros. Nos vemos, me veo, pues, obligado a investigar en esta dirección.

⁴² Decimos instancias referenciales, pues en unos casos la transgresión se refiere al *referente* —poesía semántica— propiamente dicho, y en otros al *acto referencial* —lirismo.

SEGUNDA PARTE
LA POÉTICA DEL CRÍTICO

CAPÍTULO III

La función poética: presupuestos conceptuales¹

«Pour le poète comme pour Dieu, la parole devient monde.»

Jean Wahl, *Poésie, pensée, perception*.

«Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi propio mundo.»

Wittgenstein, *Tractatus logicophilosophicus*.

0. Hace diez años, la frase de Jean Wahl me introducía en el laberinto de una tesis sobre «la estructura psicosemántica del universo poético de Patrice de La Tour du Pin»².

La expresión «psicosemántica» con su redundancia, inútil a juicio de uno de los miembros del jurado, intentaba significar la dualidad lingüística y referencial que en dicha estructura emergía, centrándola en la dimensión semántica del texto, como condición inevitable para

¹ La parte esencial de este texto fue leída en el *Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo*. Madrid, C.S.I.C., 20-25 de junio de 1983.

² Poeta francés de este siglo, poco conocido en España salvo en círculos muy especializados que accedieron al campo de la poesía en los años 40 y 50. Saludado en Francia cuando publicó su primer libro, *Quête de Joie* (1938), como un nuevo Rimbaud y poco a poco postergado en función de su catolicismo poético y de la estructura compleja global —*Suma de poesía*— que fue dando a su poesía —instrumento de la realización del yo—, cuyo centro lo constituye el eje yo inconsciente —yo consciente— Dios. Dejando de lado su estructura y su vigor ideológico crístico, es para mí, sin lugar a dudas, el creador del universo poético más complejo, rico en simbologías y estructuras formales y en metadiscurso de toda la poesía francesa del siglo.

no caer en un referencialismo ingenuo de corte materialista o psicológico. El centro, pues, de todo el análisis y de toda la teorización era el problema del referente, o el referente visto como problema, dado que el triunfalismo imperante de las técnicas de análisis formalistas, estructurales o no, no me permitía acceder ni a los instrumentos ni a una conciencia de lectura que me llevara, en libertad, a un estudio del referente y de la referencia, como elementos constitutivos de la poeticidad.

Desde esta perspectiva, la frase de Wittgenstein se constituyó en la meta, un tanto críptica, hacia la que tendía mi investigación: la identidad sugerida entre mi lenguaje y mi mundo, a través de la significación, pasa necesariamente por el problema referencial, máxime cuando esa identidad es estudiada en lo que ya, de manera casi sistemática, llamamos microcosmos verbal de un poeta, en clara metáfora analógica con el acto creador de Dios.

Ahora que la lingüística post-saussuriana va accediendo al grado de humildad necesario para convertirse en instrumento indispensable de los análisis literarios, abriéndose a las influencias de otras ciencias que han estudiado los problemas del lenguaje —psicología, lógica, hermenéuticas varias...—, es posible volver sobre el problema del referente, desde otras perspectivas que aquéllas que lo expulsaron del estudio de la poeticidad a lo largo de la primera mitad del siglo, sobre todo entre los años 50 y 70. La semántica y la temática se han convertido en el vértice que concentra los esfuerzos de estas diferentes disciplinas, y pueden ser, unidas, el instrumento que nos permita acceder a un nuevo concepto de la poeticidad —no formal, no intransitivo al acto de escritura, no lingüístico por consiguiente. Espacio que se nos presenta, cada vez más, interdisciplinario.

Ciertos aspectos del mundo del arte y de la cultura en general van a ayudarnos en dicho replanteamiento del problema del referente. La crisis de los estructuralismos dogmáticos, en primer lugar, que va unida a la crisis de la creación artística que, desde principio de siglo, había basado su trabajo en la destrucción sistemática de toda referencialidad, en especial en el mundo de la pintura —y todos sabemos lo que ello supuso para el resto de las artes, en especial de la poesía, a la zaga de las artes plásticas, en el ámbito de una verdadera o falsa vanguardia. La vuelta a una creación artística que, en pintura, se orienta cada vez más hacia el objeto, en función de una nueva voluntad referencial, y, en literatura, hacia los nuevos espacios del yo y del cosmos en un intento de metaforización epistemológica, nos abren también las puertas de ámbitos diferentes para nuestra investigación.

Ligar el problema de la poeticidad al problema del referente no implica retornar, nostálgicos, a una referencialidad ingenua; buscar el punto exacto de esta vuelta es un problema, y como tal tenemos que

asumirlo. Huir de él, como vienen haciendo los estudios de poesía que, para evitar todo tipo de impresionismo emocional, basado en el concepto de lo inefable, se han estructurado en método, a partir de los postulados formalistas de los diferentes críticos eslavos, no es sino caer en un callejón sin salida: el callejón sin salida de una falsa lectura que, bajo la apariencia de un rigor absoluto, sustrae el texto a lo esencial de toda práctica significante; es decir, a la relación que éste mantiene desde su código, desde su estructura, por muy autosuficientes que éstos sean, con la realidad —y no damos a este semema ningún contenido preexistente, fijo y esencialista, al acto significativo, en el cual aquélla pasa de ser realidad en sí, *asemíótica*, a *realidad para el hombre*.

Pero, en la supresión de esta relación, se sustrae también el texto al acto de comprensión del lector, pues se comprende de verdad cuando a una estructura lingüística le podemos infundir una fuerza de referencialidad, incluso si dicha fuerza es incapaz, como puede ocurrir en algunos casos, de dar forma a un referente.

Analizamos poemas, obligamos a analizar poemas de los llamados «modernos» a nuestros alumnos, podemos pasarnos horas y horas sobre una estructura métrica, rítmica o fónica sin comprender lo que leemos y hacemos leer, porque somos incapaces de transformar nuestra descripción en lectura, es decir, en acto referencial. ¿Es ello lícito, incluso si hemos dejado navegar nuestra conciencia crítica por laberintos de ritmos, de fonismos y de grafismos, o de transgresiones clasmáticas, a los cuales no podemos asignar ningún referente e, incluso, ninguna voluntad referencial?

Hablar de poética nos condena hoy a una paradoja: la paradoja de una noción que, sobre el plano teórico, es multivalente, mientras que en la comprensión común, dicha noción está envuelta de manera pertinaz y constante, por una naturalidad que hace de ella una evidencia al mismo tiempo enigmática y sensible por instinto³.

A. M. Pelletier tiene razón; ahora bien, sospechamos que dicho instinto se apoya tanto o más que en los elementos formales de la llamada poesía, en aquéllos que nos la hacen ver como la fuerza mágica —oráculo, enigma, profecía...— que da acceso a espacios inaccesibles de la realidad, allí donde es imposible llegar desde las posiciones del lenguaje, es decir, de la epistemología. La evolución popular del campo semántico de la palabra «poético», degradándola hasta límites insospechados, es la prueba más flagrante, aunque desoladora, en

³ A. M. Pelletier, *Les fonctions poétiques*. Paris, Klincksieck, 1977, pág. 1.

otro nivel, de este fenómeno. Y el problema del oráculo, del enigma y de la profecía es el problema de su necesaria aunque huidiza referencialidad.

1. El concepto jakobsoniano de poeticidad, elaborado desde una perspectiva formalista, expulsó —benéficamente, al menos desde el punto de vista coyuntural— del campo de los estudios de la poesía al llamado «tema poético» —real o mental, afectivo o sensorial; tema sobre el que se asentaba tradicionalmente una teoría de la recepción de la poesía, cuando no todo el edificio teórico de la poeticidad. A partir de este momento, nace un estudio de la poesía que se aplica a analizar y a desmontar los secretos textuales —formales—, pensando que ése era el verdadero modo de alumbrar, en la conciencia del crítico y del lector, las esencias de la poeticidad.

Dichos estudios arrinconaron la lectura «sentimental» de la poesía, heredada del romanticismo, en el rincón secreto del cuarto oscuro de cada uno, en los cenáculos de poetas y de periodistas, y, más tarde, en los mítines político-sociales de un mundo con sed de mitos, de mistificaciones y de sentimentalismo.

Ahora bien, ello implicó también una formalización y una tecnicización de dicho estudio y del objeto de dicho estudio, desde la consideración de la función poética como algo ajeno a la esencia misma del acto lingüístico, es decir, a su función epistemológica, al encerrar la poeticidad en una inmanencia autotélica, que alejaba a la práctica literaria en su estado más puro —a la poesía— de la esencia misma del acto lingüístico, y la aproximaba a otros «lenguajes» semiológicos, pero no semánticos, tales como la música o la pintura, haciendo de ella una clausura estética, de efecto directo sobre el receptor, pero sin voluntad y sin capacidad de aprehensión de la realidad —referente y acto referencial.

Ello no deja de ser una paradoja no solventada por las teorías de la poeticidad, que nacen como derivaciones de aquella de Jakobson —teoría del *écart* de Cohen⁴, primera neorretórica del grupo μ ⁵, y que sólo empieza a solventarse cuando Empson⁶, Ricoeur⁷, A.M. Pelletier⁸, la segunda etapa del grupo μ y otros, empiezan a aplicar al concepto de poeticidad presupuestos aportados por los nuevos estudios de semántica.

Parece, pues, oportuno religar de nuevo el estudio de la poe-

⁴ J. Cohen, *Structures du langage poétique*. París, Flammarion, 1966.

⁵ Grupo μ , *Rhétorique générale*. París, Larousse, 1970.

⁶ W. Empson, *Seven types of ambiguity*. Londres, Chatto & Windus, 1953.

⁷ P. Ricoeur, *La métaphore vive*. París, Seuil, 1975.

⁸ A. M. Pelletier, *op. cit.*

dad a la función referencial del lenguaje. Un análisis de la estructura semántica de un texto nos permite considerar la poeticidad jakobsoniana como un *nivel instrumental*, generador de un *nivel final* con funcionalidad semántica y, por consiguiente, con resultante referencial. Y parece tanto más oportuno cuanto más numerosos son aquellos poetas que, conocedores de la crítica actual, pero conocedores también de la filosofía del lenguaje, de la nueva semántica y de la voluntad y realidad de su escritura, empiezan a analizar en sus textos teóricos, a veces con instrumentos lingüísticos envidiables, el problema del referente, como problema indisociable de la poeticidad⁹.

2. Las frases que siguen, más que una solución a un problema de difícil tratamiento, constituyen un conjunto de reflexiones, que se articulan en un programa de trabajo cuyos ejes son los siguientes:

1) *No se puede desligar la definición o descripción de una práctica significativa, y la poesía lo es, sea cual sea su configuración formal, de su esencia misma, es decir, de su necesaria referencialidad* —voluntaria o involuntaria, determinada o arbitraria, acertada o sufrida en el fracaso—, *máxime cuando dicha práctica tiene como elemento material sobre el cual se ejerce con mayor fuerza al semema* —unidad lingüística significativa y referencial. Diferente es el problema de la pintura y de la música, al construirse sobre unidades básicas —sonido, color, ritmo y línea— insignificantes, *a priori*, en la mayoría de los casos y en ningún momento con valor prerreferencial definido. Diferente es, por consiguiente, el problema de aquellas estructuras estéticas que, a pesar de exigir el derecho a llamarse lingüísticas, construyen su significancia sobre las unidades fónicas o gráficas del lenguaje, en ausencia de todo semantismo¹⁰. La asimilación que las corrientes formalistas de la poeticidad, y en algunos casos las teorías kristevianas de la *chora*¹¹ hacen entre estos modelos de «poeticidad» y aquellos que toman al semema —ya sea aislado, ya sea en estructura sintagmática— como base de la práctica poética, es abusiva, al potenciar al máximo, considerándolos como un fin en sí, los operadores fónicos y gráficos de la poeticidad, y al relegar a un segundo plano el trabajo ligado a la semantividad puramente lingüística de la estructura poética¹².

⁹ Por ejemplo, P. de La Tour du Pin, C. Bousoño, Y. Bonnefoy, J. C. Renard.

¹⁰ Me refiero a la «poesía» puramente fónica o puramente gráfica que a lo largo de todo el siglo xx desarrolla su campo experimental y no a los anagramas, que tienen, a pesar de todo, una estructura lingüística de base.

¹¹ J. Kristeva, *La révolution du langage poétique*. París, Seuil, 1974, págs. 23 y ss.

¹² Véase, por ejemplo, la teoría poética esbozada por Sartre en *Qu'est-ce que la littérature* (París, Gallimard, 1948) y en *Questions de méthode* (París, Gallimard, 1960), al colocar a la poesía fuera del campo literario, junto a la pintura y la música.

2) Si bien admito que los elementos formales del texto llamado comúnmente poético —elementos que podemos condensar en el triple eje de las redundancias fonético-prosódicas, morfosintácticas y léxico-semánticas constitutivas de su clausura o de su apertura hacia el eje paradigmático— son parte esencial de la poeticidad, tenemos que adjudicarles a éstos, así considerados, un nivel instrumental; nivel cuya función tiene que ser transcendida hacia una finalidad, cuya naturaleza deberá ser delimitada, necesariamente, no en función de un conjunto de técnicas presignificantes, sino en función de una poética de la producción ligada a la práctica ontológica del yo que escribe, y en función de una pragmática de la recepción ligada a la práctica ontológica del yo que lee.

3) Para mí, dicha poeticidad final es de naturaleza semántica —es decir, referencial—¹³, lo cual no impide que existan otros ámbitos complementarios de dicha poeticidad. Contra lo que se me viene diciendo desde Mallarmé —un Mallarmé leído con parcialidad errónea, como he demostrado en mi Estudio preliminar a la edición de sus *Prosas*—, cuando digo o leo rosa, en ausencia de ramo o de jarrón, es el perfume de tus ojos lo que aspiro; pero que aspire el perfume de tus ojos en la metáfora de la rosa ausente no quiere decir que mi metáfora construya una ausencia: construye una *deriva referencial*, se refiere a otra realidad, recreada o inventada.

4) Cuando hablo de la naturaleza semántica de la poeticidad final, me refiero, con Ricoeur¹⁴, a la semántica de la frase y del discurso —incluso del macrodiscurso de la totalidad de la obra—, y no a la semántica del signo aislado. Ello nos llevará a no estudiar creaciones semánticas aisladas, sino estructuras complejas o macroestructuras, a la búsqueda, más acá o más allá del discurso gramatical, de una nueva referencialidad. Esta necesidad de campos amplios para el estudio de una poeticidad semántica exige el cambio del concepto de *estructura* (estático, cerrado) por el de *estructuración* (dinámico, abierto).

5) En último lugar, no me interesa un concepto de poeticidad cuya descripción o definición teóricas no generen un método que haga posible el acto de lectura, en su globalidad significativa, y permanezcan en el nivel intransitivo del análisis técnico, por muy fino e intuitivo que éste sea. Necesito, pues, un concepto y una teoría de la poeticidad que desemboquen en una práctica de la lectura que me atrevo a llamar «lectura de semántica poética».

¹³ Sé, sin embargo, que la posición que adopto es problemática y peligrosa, al situarme entre una referencialidad lógica, ya asumida por la semántica, y una referencialidad ontológica que abre la especulación a todos los problemas imaginables

¹⁴ Ricoeur, *op. cit.*

Parto, pues, de una necesidad, porque, como alumno primero, y luego como aprendiz de crítico, nací en una frustración: la frustración de la intranscendencia textual. Extrapolando el texto de A. M. Pelletier, puedo afirmar: «está claro que a partir del momento en que la preocupación por la forma lingüística no está ligada a la manifestación de una función creativa del lenguaje, aquélla se mustia con toda rapidez en un formalismo que pone a la literatura en la fila de las actividades ornamentales»¹⁵.

3. Para llevar a buen término el desarrollo, en cinco etapas, de esta nuestra hipótesis de trabajo, es preciso replantearse el problema de la poeticidad desde diferentes perspectivas, algunas de las cuales son sugeridas por textos del propio Jakobson, si bien no desarrolladas por él¹⁶ e ignoradas por sus discípulos, y otras impuestas por el estudio interdisciplinar del problema. Estas son —y enumero para pasar a analizar aquélla que en este momento más nos interesa— las siguientes:

a) La revisión del concepto de referente y de referencia, a partir de la descripción iniciada por Frege, Russell, Linsky...¹⁷, y de su aplicación a la poeticidad, tal como intentamos aprehenderla.

b) El estudio de la función poética desde la perspectiva de la diacronía, ya que tanto la función referencial del lenguaje como la aprehensión de la poeticidad —a pesar de sus signos externos tradicionales— no han sido consideradas del mismo modo a lo largo de los siglos, en función de las diferentes epistemologías realistas o nominalistas que se han sucedido. Esta alternancia histórica nos obliga a considerar el problema no desde la selección maniqueísta de uno de los extremos, sino desde la consideración de ambos, como polos de una dialéctica cuya resultante final ignoramos. Por otro lado, uno no puede estar tan seguro, como lo sugiere la afirmación de Jakobson, de que, si bien el concepto de poesía ha cambiado, el concepto de poeticidad entraña una constante a pesar de dicho cambio.

Parece pertinente la consideración histórica de la evolución de la función final de la poesía; ahora bien, poniendo de manifiesto que en el transcurso del siglo XIX se opera en Occidente un cambio sustancial, al convertirse la poesía en práctica ontológica significativa, frente a una poesía que, desde diferentes dimensiones, salvo casos aisla-

¹⁵ A. M. Pelletier, *op. cit.*, pág. 30.

¹⁶ Lo cual me impide llamar a este estudio *El anti-Jakobson*, como en un momento pensé.

¹⁷ *Id.*, entre otros textos, B. Russell: *On denoting*; Frege, *Über Sinn und Bedeutung*; Linsky, *Referring*.

dos, tenía una función ornamental, didáctica o de celebración; e insisto en la expresión *casos aislados*, al margen o por delante de la evolución histórica general que condiciona la dominante de un momento dado. En poesía nada es general. En arte nada es general.

Pero, y esto es lo importante de cara al problema que nos ocupa, dicho cambio modificó, y sigue modificando, la función instrumental de la poeticidad, que, de ser de naturaleza fónica, pasó a ser de naturaleza esencialmente verbal: a la física mecánica de la métrica le sucederá, empleando la expresión de Rimbaud, la «alquimia del verbo».

Creemos, pues, que desde el punto de vista de una posible función instrumental y de una función final de la poeticidad, ligadas al problema del referente, no es lícito asimilar una práctica ornamental y mecánica a una práctica ontológica y significante, si bien ambas se inscriben como trabajo en la misma materia, en el lenguaje, y la primera puede ser la coadyuvante, a veces *sine qua non*, de la segunda.

c) Una tercera perspectiva nos obligará a trabajar el problema de la poeticidad desde la consideración del eje sincrónico que nos lleva del productor al consumidor, pasando por el objeto producido. Producción y consumo implican una necesidad y una finalidad que, necesariamente, religan el objeto construido y consumido al contexto cósmico e histórico en el que nacen. Existe una retórica y una pragmática de la poeticidad; ambas son transcendentales al objeto considerado, pero ambas son, también, contingentes, ligadas a una eficacia funcional: la eficacia de una creación y la eficacia de un efecto. Para poner un ejemplo: ¿cuántos jóvenes, hoy día, siguen percibiendo los operadores formales de la poeticidad, tal como los analiza Jakobson, como marcas válidas de ésta, según ellos la viven y la crean, y no como marcas de la antipoeticidad de la que huyen? Parodiando una afirmación ya generalizada, la aparición de una rima al final de una línea, ¿no es ya indicio, para algunos, de que el texto que se lee es antipoesía, o poesía falsa e inoperante desde el punto de vista profundo? De ahí la importancia que tiene el trabajo de A.M. Pelletier cuando centra, sin exclusiones, el problema de la poeticidad en los estudios de una pragmática ligada al problema del funcionamiento del estereotipo y de las rupturas del mismo.

Ahora bien, el estudio de todos estos aspectos nos llevaría a considerar el problema desde una perspectiva mimada por los inmanentistas, que sienten la necesidad, a pesar de todo, de emerger desde el texto hacia una referencialidad: la existencia en el texto de una pluralidad de referentes —ni objetales ni mentales, pero sí extratextuales— manifestados a través de la *intertextualidad*. Problema cuya aprehensión en el acto de lectura y de escritura está de nuevo ligada a la poética de la creación y de la pragmática del acto de lectura.

d) Aunque ello puede ser considerado hoy día una provocación, los estudios de la función poética deben volver, de nuevo, a la consideración del tema llamado «poético», a pesar del rendimiento nefasto que para la proyección social y crítica de la escritura poética dicho concepto ha tenido en el pasado. ¿No es el tema —amor, patria, naturaleza, Dios...— para el lector habitual de poesía un indicio seguro de poeticidad, tanto o más que el ritmo, la métrica o la rima? La aparición en un texto de sememas como *rosa, fuente, fuego, arroyo, amor, ciervo, coral, rubí*, ¿no ha funcionado y sigue funcionando, acaso, como indicador semántico de la lectura «poética» de un texto? Ello ha sido así, y prueba histórica de dicha *funcionalidad* lo constituye la reacción destructora del tema poético que los vanguardismos del xx se vieron obligados a llevar a cabo para liberarse de una falsa poeticidad; paralela de aquella que se ejerció en la misma época sobre sus indicadores formales¹⁸. El tratamiento del tema poético es un problema —evidentemente, no existe poesía porque se nombre una *rosa* o una *nube*—, pero su solución no reside en expulsarlo de nuestros estudios, sino en considerarlo, a él también, como una función instrumental, en el mismo nivel o en nivel similar al de los operadores formales de la poeticidad: cuando sirven como operadores de la función semántica, su poeticidad instrumental es percibida como tal por el lector, y funciona; cuando se convierten en estereotipos formales o temáticos, es preciso subvertirlos o cambiarlos¹⁹. Pero el tema es demasiado complejo y rico en perspectivas, desde la exigencia de una poeticidad referencial, para que podamos abarcarlo en unas líneas.

e) Los estudios de la función poética deben volver a considerar la dicotomía, falsa desde la perspectiva que nos ocupa, entre verso y prosa. Dicotomía desdibujada desde el umbral de la poesía moderna —Baudelaire—, pero recuperada por los estudios formalistas y considerada, de nuevo, en términos de Todorov, después de Jakobson²⁰, como algo esencialmente natural. Desde esta visión, el formalismo jakobsoniano, leído ingenuamente, puede llevar a las mayores aberraciones, desde la asimilación entre poesía y *spot* publicitario, a la expulsión del campo de los estudios relativos a la poeticidad de los princi-

¹⁸ La *Fábula de X y Z*, de Gerardo Diego, las Odas a la velocidad del automóvil de Marinetti, *Los amores del velocípedo y la rosa* de Adriano del Valle, no esconden otra intención.

¹⁹ La evolución del lenguaje poético de la que habla Kristeva no sólo afecta a la dimensión lingüística de la poesía, sino también a la tópica temática. Nada más ejemplar al respecto que los temas que *aparecen por primera vez* en los *Poemas en prosa* de Baudelaire.

²⁰ Así lo afirma este último de manera llamativa, tratándose de 1976, en su artículo introductor al número 28 de la revista *Poétique*, consagrado a la naturaleza del *discurso de la poesía*.

pales textos de Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Juan Ramón Jiménez, Michaux, Aleixandre, etc.

Sin embargo, y en primer lugar, el verso no es indicio ya de poeticidad en el acto de lectura moderno de la poesía, dado que, en muchos casos, sus elementos sólo funcionan como operadores del ripio y del estereotipo.

En segundo lugar, si ligamos la poeticidad al verso, o al versículo, ¿qué hacemos con el poema en prosa, qué hacemos con gran parte de Baudelaire, con casi todo Rimbaud y con *Espacio* de Juan Ramón Jiménez..., a pesar de la incongruencia de éste, ya viejo, al considerar, en una asimilación tardía del formalismo, como poesía sólo aquello que está ligado a la estructura paralingüística de la rima?²¹

Efectivamente, aquí surge un nuevo problema: deslindar la función poética final del elemento formal del verso —considerado éste en sus múltiples dogmatismos o libertades— implica suprimir la línea cómoda y operativa, pero engañosa, que existía entre el verso y la prosa. Hay textos, se dirá, que no pueden ser considerados como «poesía», y que, sin embargo, responden al concepto de poeticidad tal como sospecho que quiero definirlo. Ello es posible. Habrá que delimitar, o no, nuevos espacios. Pero creo que seguir hablando de poesía hoy es, desde un punto de vista técnico, cuando menos, ambiguo, y, sin lugar a dudas, poco funcional de cara a la realidad de la escritura y de la recepción. Hablemos de poeticidad o de función poética; evitemos hablar de poesía. Por otro lado, textos cuya estructura formal y temática no está orientada en su totalidad hacia la función poética, pueden tener indicios más o menos importantes de poeticidad, como antaño casi todo poema estaba contaminado de narratividad, e incluso de discursividad²². Existen, incluso, hoy proyectos narrativos que tienden de manera sistemática hacia una estructuración ligada a la función semántica del lenguaje. Ello no significa sino que, en la evolución y subversión de los géneros, una de las características de la escritura moderna es su obsesión por la semantividad del texto, relegando a un segundo plano estructuras narrativas y dramáticas. Ningún texto es una estructura genérica en estado puro, sino, como lo ha dicho el mismo Jakobson, una mezcla de tensiones funcionales; se trata de saber —o no— cuál es la dominante que estructura su globalidad.

²¹ Véase la edición de *Leyenda* realizada por Sánchez Romeralo (Madrid, Cupsa, 1978). Tal vez no es el formalismo lo que asimila, sino que descubre tarde lo que ya había afirmado Mallarmé en sus textos teóricos: la poesía nada tiene que ver con el verso: *existe poesía* (aunque no verso) *allí donde hay trabajo, fónico, rítmico y semántico, de la materia lingüística*. Lo que podemos llamar, después de Baudelaire, la tercera —la gran— revolución poética, de cara a la *Poesía Siglo XX*.

²² Véase el libro de M.J. Lefebvre, *Structure du discours de la poésie et du récit*, Neuchâtel, La Baconnière, 1971.

En tercer lugar, ¿qué vale una dicotomía cómoda que sólo explica lo superficial y nada dice de lo profundo?

f) La sexta perspectiva que debe enriquecer nuestro estudio se orienta hacia la necesidad de restituir al concepto de función poética un plural que lo libere de todo dogmatismo. A.M. Pelletier, a quien estas líneas deben un diálogo continuo, sin que ella lo sospeche, lo afirma rotundamente con su libro *Les fonctions poétiques*²³, si bien ella elige, luego, entre diferentes caminos el del estudio de la dialéctica entre el lenguaje poético y el estereotipo del lenguaje poético, para sentar las bases de una nueva poeticidad.

Debemos restituir a la palabra *función* su esencia instrumental: en pura fenomenología, *una función es función de algo, es función para algo*. La función poética, sin lugar a dudas, lo es de la poeticidad, sin que definamos por el momento el alcance de este término. No podemos dar a los operadores formales otro alcance que éste, instrumental, como también se lo daremos a toda operación metasémica, aunque ésta se sitúe ya en un nivel presignificante y prerreferencial.

La pluralidad debe ser impuesta en todos los niveles del problema. Las funciones poéticas formales —fónicas, gráficas, prosódicas...— y las funciones semánticas pueden ser legión, y variables: según se vaya agotando su funcionalidad a lo largo de la historia, irán apareciendo otras nuevas. Su estudio debe estar ligado a la estructura immanente del texto. La poeticidad, como resultante de dichas funciones transcendidas, de manera regresiva, hacia la relación del yo creador con su realidad, en su lenguaje, y de manera progresiva hacia la relación del yo lector con su realidad, en su lenguaje circunscrito a un texto, puede y debe adoptar alguno de los canales de las funciones transcendentales del acto de palabra: en especial, *la expresividad o la referencialidad*. En estos dos conceptos albergo la esperanza de encontrar el campo de una poeticidad final.

¿Puedo, en plan de exabrupto, afirmar que existe poeticidad en el acto de creación cuando existe creación o deriva referencial en un texto?, ¿que existe poeticidad en el acto de lectura cuando dicha creación o deriva es percibida como tal, sin que ello invalide, sin embargo, la comprensión del texto? La primera pregunta se orienta hacia el referente desde la dimensión de la creación, considerándola como necesaria operación semántica, con el fin de significar gestos, lugares y objetos innominados, es decir, no existentes: la poesía como creadora de *vrais lieux* —de los auténticos espacios de la realidad—, por emplear la extraordinaria creación semántica de Yves Bonnefoy. La se-

²³ Pluralidad marcada por el título, a la que responde la pluralidad de perspectivas que conforman el texto.

gunda se orienta hacia el referente desde la perspectiva del estereotipo semántico; pues está claro que *cuando hablamos de función referencial no nos estamos refiriendo a aquella retrospectiva mediante la cual un semema designa un referente ya preexistente, sino a aquella proyectiva, mediante la cual un semema ya existente, o el resultado de una operación metasémica, crea su propio referente, o genera, al menos, una deriva referencial.*

Aquí surge el problema del referente ligado al problema de la poeticidad. Antes de pasar a él, permítaseme recordar, contra lo que se viene diciendo habitualmente, que la función referencial no es una función básica del empleo común del lenguaje, como lo son la función expresiva, la función conativa o la función fática, pero que sí lo es, junto con la función poética y la función metalingüística, de todo uso del lenguaje que tenga una intencionalidad científica o epistemológica.

4. POETICIDAD Y PROBLEMA DEL REFERENTE

4.1. La escuela jakobsoniana, al afirmar la autotelicidad del texto poético, no niega el paso de una estructura poética al nivel del significado o del efecto emocional o sensorial sobre el lector; lo que niega o, al menos, pone entre paréntesis, es su proyección referencial. Y ello, creo, es un error provocado por un espejismo de la lingüística post-saussuriana, dominada por el principio de la arbitrariedad del signo. El texto exige una exterioridad referencial que el lector, necesariamente, efectúa, y que el creador ha informado en su lenguaje. Estamos de acuerdo con la posible división de la autotelicidad en dos niveles; uno, perteneciente a la ficción, en el que «la materialidad del texto no es sino un lugar de paso»²⁴ hacia el cosmos y la historia; otro, la poesía, el de «los textos que, en los movimientos en los que se manifiestan, producen (...) redes que se resisten a toda reabsorción y catálisis en significados ya existentes, consagrando finalmente la pérdida de todo lenguaje representativo»²⁵. Ahora bien, esta distinción, pertinente desde el punto de vista de las apariencias, no lo es tanto desde la proyección que A.M. Pelletier le quiere dar de cara al problema del referente. El hecho de que la falsa autotelicidad narrativa no sea sino una trampa más de la voluntad referencial de la escritura de ficción no obliga al segundo falso tipo de autotelicidad a una representatividad, o no representatividad, de carácter *regresivo*. Seguimos hablando en términos pertenecientes a la conciencia mimética tradicional —la realidad como preexistencia ya fija— de la representa-

²⁴ A. M. Pelletier, *op. cit.*, pág. 52.

²⁵ *Ibidem*.

ción; y dicho realismo implica un materialismo determinante, o un creacionismo teológico que le atribuye a la realidad un *en sí* signifiante. Olvidamos, sin embargo, que, desde una dimensión epistemológica con base necesaria en el lenguaje, la realidad, o parcelas de realidad, están por nominar, es decir, están por crear, y que la filosofía, la ciencia y la poesía son los instrumentos privilegiados para hacerlo.

Por otro lado, hay que insistir en que el problema de la referencialidad en nada puede ser confundido con el problema del significado, que atañe a un producto elaborado —enunciado, enunciación— a través del cual *no se nos dice la cosa*, sino que se nos dice *algo* acerca de la cosa; mientras que la función referencial sirve *para decir la cosa*.

Más allá, o más acá, de otros aspectos técnicos, la idea que fundamenta la poeticidad jakobsoniana es la naturaleza autotélica de la estructura poética²⁶. Se puede poner en duda tal clausura desde diferentes puntos de vista. Al oponer la función poética y la función metalingüística a las restantes cuatro funciones, Jakobson divide la proyección del acto de palabra en dos sectores, uno externo al lenguaje, que englobaría todas aquellas funciones heterotélicas —conativa, emotiva, referencial, fática—, mientras dejaría en el otro sector a la función poética, acompañada por la metalingüística. Dicha operación, posible, aunque discutible, en abstracto, implica un imposible real que diferencie la teoría del acto de lectura. En primer lugar, una lectura —y toda lectura es hermenéutica— percibe bajo las estructuras sémicas que el texto elabora en redundancia los elementos básicos de los universales lógicos o imaginarios, pero también los elementos básicos individuales, afectivos y sensoriales, que desde la infraestructura generan el texto como estructura referencial. Una lengua formal o formalizada puede excluir de su código el elemento referencial. Dudo de que la misma operación sea lícita en una lengua natural. Ahora bien, la lengua poética, *hiperdeterminada*, arbitraria en ningún momento, como en su día ya lo manifestó, con otros, un poeta, crítico al mismo tiempo²⁷, es una estructura transgresora a cada instante de lo arbitrario de las lenguas naturales o formalizadas, y por ello, en su hiperdeterminación —fonicoprosódica, morfosintáctica o lexicosemántica—, está ligada en su misma estructura al cuerpo de su creador —physis, psiquis y contexto—, del que no es sino una prolongación en verbo²⁸.

²⁶ Véase «La dominante» y «Qué es la poesía», edición francesa en *Questions de poétique* (Seuil); véase también el estudio que de este aspecto hace A. M. Pelletier en la obra citada.

²⁷ D. Alonso, *Poesía española*. Madrid, Gredos, 1952.

²⁸ Es preciso volver, para completarlo o negarlo, desde una perspectiva epistemoló-

El lenguaje poético no puede ser considerado sin referencia, puesto que nos abre la puerta de una interioridad del objeto que se encuentra fuera del alcance del lenguaje de denominación²⁹.

En efecto, pero no es sólo la referencialidad metafórica redundante sugerida por A. M. Pelletier la que nos interesa poner de manifiesto, dado que este tipo de referencialidad es, a su vez, un instrumento al servicio de un nivel semántico. Para acercarnos más a su descripción, es preciso analizar los mecanismos y la naturaleza del acto referencial.

4.2. Es indispensable, para ello, elaborar críticamente tres niveles del problema que aquí sólo vamos a esbozar.

- 1.º una descripción de la naturaleza de los diferentes objetos³⁰ susceptibles de ser referidos por el lenguaje;
- 2.º los modos de relación que el lenguaje tiene de referirse a ellos;
- 3.º operar una distinción pertinente entre el acto de referirse (referencia), el objeto de esa referencia (el referente) y el resultado signifiicante de dicho acto realizado.

El proyecto no es fácil, pero sí sugerente, dado el carácter ambiguo y plural del medio en el que pretendemos trabajar. Vamos a fijarnos, por ahora, en el primer aspecto.

4.2.1. Existen *objetos concretos artificiales*, creados por el hombre y nominados por él, que rara vez plantean problemas de referencialidad regresiva o progresiva a medida que el hombre los fabrica o inventa, a pesar de sus variantes morfológicas —*silla, automóvil, avión, ordenador*, etc.

Existen *objetos concretos naturales*, conocidos o no por la práctica lingüística humana. En el primero de los casos, dichos objetos han sido ya nombrados y su denotación, siempre regresiva, no plantea problemas en la dinámica referencial, en lo que atañe al empleo de la lengua común. Cuando no son conocidos, su descubrimiento es al mismo tiempo un acto de saber y un acto de lengua. Acto problemático, en la medida en que la referencia se efectúa siempre sobre un referente flotante, al menos durante un período más o menos largo, cuando no de

gica global, sobre el axioma básico de la teoría de Saussure: «un signo lingüístico religa no una cosa a un nombre, sino un concepto a una imagen acústica».

²⁹ A. M. Pelletier, *op. cit.*, pág. 52.

³⁰ Toda la gama de *objetos* que enlaza los *entes de razón* con los *objetos materiales naturales*.

manera continua para nuestra perspectiva histórica. La evolución de la ciencia y de su lenguaje es una prueba constante de ello; y la deriva referencial del semema *átomo*, a lo largo no sólo de la historia de la ciencia, sino también de la historia de la lengua, un ejemplo perfecto, en Occidente.

Existen *objetos mentales con base sustancial en la realidad*, creados por los mecanismos de la abstracción —*árbol* > *sauce, chopo...*; *asiento* > *silla, sillón*—, mecanismos que suponen un análisis sémico implícito. Su referencialidad puede llegar a los límites de lo problemático, cuando se abandona el campo de las categorías comúnmente admitidas —abstracciones hechas sobre objetos concretos—, para acceder a campos en los que lo existencial y lo ideológico toman parte primordial en la lectura de las realidades abstraídas: *frescor, calor, feminidad, vida, evanescencia, sexualidad, etc.*

Existen *objetos mentales que son puras construcciones abstractas basadas en elementos culturales, ideológicos y existenciales*, a través de los cuales el hombre hablante ha intentado estructurar las corrientes individuales y colectivas de su existencia —*amor, paz, familia, etc.*—; su referencialidad es siempre problemática, al ser contingente, en función de dos aspectos distintos, pero complementarios: el tributo que dicho acto paga a la historicidad, y la tentación que existe de asimilar dicho hipotético referente al sentido ideológico que damos al semema que lo denota: confundimos o pretendemos confundir el referente con la definición que damos de él; y definir, a la par que un acto científico, resulta ser casi siempre un acto ideológico. ¿Cuál es el referente material de la lexía compleja *vida humana* desde la perspectiva de la lucha política en pro o en contra del aborto? Los fines de la escritura, en especial, y de la filosofía y de la política, ¿no son, desde esta perspectiva, fijar o provocar derivas referenciales, a través de la manipulación de los sememas en uso, en función de una aprehensión de la realidad que escape a la epistemología del estereotipo, propia de las lexías fijas?

Existen *construcciones mentales que no pretenden una relación referencial con la realidad, si bien aspiran a significarla desde una dimensión ficcional, fija o dinámica*. Son las creaciones imaginarias, propias del mundo de la ficción mítica, narrativa o dramática: Edipo, Pegaso, el Infierno, Don Quijote, Emma Bovary. El referente es, en este caso, el contenido mismo del mito, en sus constantes y en su historicidad. Y su carácter problemático no reside en la función referencial, sino en la deriva que su historicidad impone a unas constantes formales que, para seguir siendo funcionales, deben incorporar los conflictos sucesivos de la Historia³¹.

³¹ A este respecto, sería interesante estudiar la deriva referencial que lleva el *Don Quijote* de Cervantes al *Don Quijote* de Unamuno.

Existen, finalmente, *creaciones mentales que pretenden aprehender, nombrándolos, sectores ocultos y flotantes de la realidad*, cuya aprehensión es, en cierto modo, un acto de creación, pues dichos objetos mentales pasan a existir mientras son nombrados, y su existencia, siempre problemática, depende conjuntamente del acto de palabra de quien dice y de quien lee. Espacios desconocidos de la realidad física o metafísica cuya descripción —creación— es necesaria en toda cosmogonía. Espacios tan bien nombrados por Patrice de La Tour du Pin como «*moments de soi*», «*mouvements d'âme*».

¿Es éste el campo en el que puede cobrar su verdadero alcance y naturaleza la función poética considerada en su nivel final como descubridora/creadora de espacios cuya aprehensión escapa a los mecanismos comunes del lenguaje denotativo, con carácter regresivo —finalidad que no puede ser alcanzada sino poniendo en acción cuantos operadores formales o temáticos de la función poética haya a nuestro alcance, con el fin de catalizar los sememas con función referencial retrospectiva, y reconvertirlos semánticamente hacia una referencialidad prospectiva, en la transubstanciación sémica que implica la alquimia del verbo?

Desde esta perspectiva, un sector del lenguaje científico cubriría una función análoga a la de la poeticidad semántica, tal como la intentamos definir. Ello puede ser cierto; pero, y es una simple pregunta, ¿a qué sector de la actividad lingüística pertenece la *topografía del yo* elaborada por Freud? ¿a la referencialidad objetivada y regresiva de una ciencia que describe lo que ya existe, o a la referencialidad progresiva de la poeticidad que crea el espacio al nombrarlo? El «eso», el «yo» y el «superyo», considerados como si de un paisaje geológico se tratara... ¿realidad en sí o simple acto lingüístico, metáforas o metonimias?

En función de este análisis somero, y en función de su combinatoria con los cinco modos posibles de referencialidad textual que se deducen de los análisis de Frege³², podríamos hacer la distribución de los diferentes tipos de escritura, en cuanto a su finalidad epistemológica. Sólo nos interesa aquí el estudio del último espacio que hemos delimitado, dada su posible aplicación a la poeticidad, descrita como función semántica, y dentro del ámbito de la escritura de la modernidad, atenta siempre a «lo que dice la boca de la oscuridad», y siempre sumida en el abismo de «lo desconocido para buscar algo nuevo».

³² Es preciso explotar al máximo las teorías enunciadas en *Acerca del sentido y de la denotación*, de cara a una teoría de la función poética de naturaleza referencial.

5. LA REALIDAD COMO PRESENCIA PROBLEMÁTICA

La poeticidad como función semántica, creadora de nuevos espacios referenciales... pero, ¿en qué medida la palabra del hombre puede crear? La poesía moderna abandona el ámbito de lo ornamental, y quiere poner su trabajo sobre la materia lingüística al servicio de la creación de microcosmos interiores, en los que espacios ignorados del yo y de su relación con el cosmos y con las cosas cobran existencia real. La poesía moderna es función básica del conocimiento. Frente al texto de Jakobson: «la poesía, que no es nada más que un enunciado orientado hacia la expresión, está dirigida, por así decirlo, por leyes immanentes. La función comunicativa, propia al mismo tiempo del lenguaje cotidiano y del lenguaje emocional, queda reducida aquí al mínimo. La poesía es indiferente al objeto del enunciado, de la misma manera que la prosa práctica o, más exactamente, objetiva es indiferente, pero en un sentido inverso, al ritmo (...) así pues, la poesía es la puesta en forma de la palabra con valor autónomo, de la palabra autónoma, como decía Khlebnikob. La poesía es el lenguaje en su función estética»³³; frente al texto de Jakobson, decíamos, lleno de hipótesis de trabajo, atractivas pero falaces, preferimos la afirmación —rotunda— de Baudelaire: «El poeta es soberanamente inteligente. Es la suma inteligencia, y la imaginación es la más científica de las facultades (...)»³⁴.

Este texto nos devuelve, desde la historia, al tema que tratamos. Ahora bien, desde un post-romanticismo que sueña la poesía como instrumento de aprehensión de la analogía universal, podríamos caer en la teoría de *lo inefable*, por exceso, de la misma manera que el formalismo, al huir de la poeticidad ligada a una perspectiva hermenéutica, cae en ella por defecto.

Lo inefable tiene un camino de acceso a la comunicabilidad, y éste es el de la alquimia verbal; alquimia desmontable mediante las técnicas de lectura de semántica poética. Así pues, «la reflexión crítica debe interesarse no sólo por el lenguaje poético en cuanto herramienta de un modo particular de expresión, capaz de funcionar de cierta manera a partir de y en el interior de sí mismo, sino comprometerse también en el estudio de sus constituyentes profundos, es decir, de las estructuras semánticas comunes y duraderas que, bajo la multiplicidad de las combinaciones sintácticas posibles, informan la alquimia misma de las palabras, y les permiten revelarnos nuestras propias estructuras y nuestros propios mitos»³⁵.

La voluntad creadora es clara. ¿Lo es el resultado, y lo es la posibi-

³³ Véase Jakobson, texto ya citado.

³⁴ Charles Baudelaire, *Lettres*. París, Mercure de France, 1908, pág. 83.

³⁵ J. C. Renard, *Notes sur la poésie*. París, Seuil, 1976, pág. 28.

lidad de estructurar su análisis en función de la definición de una nueva naturaleza de la poeticidad?

En su evolución hacia la función semántica, la poesía de Occidente ha dado varios pasos sucesivos, si bien no coherentes en su progresión histórica, en los que ha tomado cuerpo, poco a poco, el acto de creación referencial, apoyándose siempre en los operadores formales de la función poética.

Primero, éstos aportaron al contenido racional del texto, es decir, aprehensible desde la dimensión común del lenguaje, una sobrecarga de significado emocional o sensorial —lo que algunos llamarían una sobrecarga de «función estética».

En un segundo momento, el discurso racional o emocional se vio acompañado en la conciencia del lector, a través de la presencia de los operadores formales y temáticos, de un discurso trans-racional, susceptible de ser aprehendido sólo en infraestructura. Discurso que se doblaba en sotobosque al primero, pero que no entraba en coalición con él.

En un tercer momento, dicho discurso subterráneo emergió y contradijo en el acto de lectura el discurso racional, anulándolo, llegando a significar el texto en un más acá de su racionalidad.

En un cuarto momento, los operadores temáticos o formales de la poeticidad no sirvieron sino para deestructurar la estructura semántica que se informa a partir de la gramaticalidad, y la función semántica se leyó como una función destructora de toda referencialidad; época de la «revolución del lenguaje poético», pues «el poeta quita todas las etiquetas (palabras) de su sitio (...) (pues) el artista es el instigador de la revolución de los objetos (*sic*). En los poetas los objetos se amotinan, rechazando sus antiguos nombres y cargándose con un sentido suplementario con los nombres nuevos»³⁶.

En un quinto momento (el actual), la poesía va a la búsqueda de referentes nuevos, mediante la alquimia verbal ejercida sobre semes viejos.

Y surge de nuevo la pregunta: ¿Cómo puede la poesía construir los espacios verdaderos de la realidad con los falsos espacios de las palabras comunes, y cómo puede el lector tomar posesión de dichos espacios contruidos con un material prerreferencial gastado y reconstruido, que puede negarse a toda comunicación? Estamos frente a cuatro posibilidades que resumo aquí, haciendo uso de un artículo mío sobre Yves Bonnefoy³⁷.

³⁶ Chkouski, ed. francesa de «La construction de la nouvelle et du roman», en *Théorie de la littérature*. París, Seuil, 1965, pág. 184.

³⁷ Javier del Prado, «Les vrais-lieux», in *Actes del Colloque International Yves Bonnefoy*, Pau, 1984.

1.º Los verdaderos espacios existen, y se conoce su existencia; para decirlos nos basta con repetir las palabras al uso: informemos, pues, de su existencia, pero la poesía no es necesaria entonces para acceder a ellos y para crear su realidad.

2.º Los verdaderos espacios existen, aunque su existencia es un más allá que la palabra poética —y sólo ella puede hacerlo— saca a la superficie desde su profundidad comparable a una no existencia, situándolos, para nuestra conciencia verbal, en un aquí y un ahora: *momentos del yo, movimientos del alma* ignorados o perdidos³⁸. Volvemos entonces la mirada hacia la poesía ontogénica: epifanía poética en la que el yo del escritor emerge desde la no existencia en transparencia y palabra. Poesía que guarda una perfecta correlación con los procedimientos neológicos del lenguaje de la ciencia: la realidad cobra existencia, aunque movediza, a medida que es nombrada y definida; poesía de la deriva referencial, aventura verbal del descubrimiento o de la invención de la realidad, óntica u ontológica.

3.º Su existencia, su falsa existencia es un engaño; engaño asumido en el cinismo lúdico. Parte de la poesía moderna está comprometida en él; engaño asumido en la desesperación nihilista, y engaño asumido en la honradez ilusoria de lo necesario a pesar de todo... Poesía, esta última, que no creará nunca ningún espacio verdadero, ninguna nueva referencialidad, pero que vive su voluntad referencial como un imperativo categórico de supervivencia.

4.º En último lugar, su existencia es una verdad, creada, extraída de la nada por el poder de la palabra. Pero, ¿qué sabemos aún nosotros de este poder!

Pasada ya la magia de una poeticidad construida sobre el elemento fónico, sea cual sea su nivel de existencia —la redundancia siempre es musical; sentida la necesidad de ir más allá de una poeticidad basada en lo pulsional, limitado y presignificante —saliva, esperma y mucus verbal—, el análisis poético debe volver al problema del referente. Pero, ¿de qué nivel referencial se trata?

No podemos detenernos en la poeticidad instrumental empsoniana³⁹, basada en la *ambigüedad referencial*, destructora, en la escritura, de una realidad insignificante para el yo moderno. Si bien este primer paso encuentra su justificación formal en la agramaticalidad de la poesía actual, en su incapacidad para estructurarse en enunciados completos y en unas operaciones metasémicas que, al construirse de manera sistemática sobre contrarios semánticos irreconciliables, no puede ser leído como operación de alquimia creadora, sino como des-

³⁸ P. de La Tour du Pin, *Une vie récluse en poésie*. París, Plon, 1938.

³⁹ Empson, *op. cit.*

trucción. *La ambigüedad referencial* es una función instrumental más en la poética semántica.

Creo que es necesario dar un paso más en función del concepto de poeticidad referencial, yendo más allá de dicha operación destructiva. En la poesía de la modernidad, así como en el arte plástico o musical que la acompaña, no todo es destrucción del sistema referencial de las viejas epistemologías; existen ya espacios de la nueva aventura del arte, en la creación de nuevos referentes.

El instrumento de análisis de este nuevo concepto de poeticidad se basará en las operaciones semánticas del texto, informando lo que llamamos un tematismo estructural. Estos son los axiomas sobre los cuales dicho análisis ha de llevarse a cabo:

a) Todo operador formal de la poeticidad, además de ser otra cosa, es, ante todo, un operador de la creación semántica.

b) Toda operación metasémica sobrepasa el alcance formal significado por la terminología de la retórica tradicional: la metáfora considerada como transferencia de forma, y no de elementos semicos.

c) Dicha operación tiene dos niveles: uno primero, destructor de la referencialidad preexistente al acto de escritura, y uno segundo, en el que el metasemema es creador de una nueva referencialidad, que, según los casos, puede alcanzar, en progresión, estos tres niveles:

- el metasemema tiende hacia un referente, sin acceder a él, en un acto de voluntad referencial fracasada;
- el metasemema provoca una simple deriva referencial, en un referente preexistente;
- el metasemema crea un nuevo referente, en operación similar a la de las técnicas informativas bien dirigidas, cuando provocan, al afirmarla, una corriente de opinión que aún no existía.

d) Las operaciones metasémicas tienen una coherencia entre sí, de tal manera que podemos afirmar que las transgresiones clasemáticas que operan son llevadas a cabo por un conjunto de catalizadores de la producción semántica, cuya presencia, constante y orgánica, puede ser conformada como *infraestructura de un texto*.

e) El espacio de la nueva referencialidad hay que buscarlo en la lectura de esta infraestructura, en el nivel del análisis semántico evidenciado por la aparición de los archisememas. Para lo cual, preveamos que la lectura aislada de un metasemema está condenada al fracaso por dos razones: por no acceder a un nivel de comprensión satisfactorio del metasemema aislado, o por caer en la tentación de la tra-

ducción, al intentar comprenderlo aisladamente, con lo cual lo destruimos como creación semántica susceptible de crear una nueva referencialidad, y lo rebajamos al nivel de metáfora en el sentido ornamental que el término tenía tradicionalmente.

*

Para acabar, y no como conclusión, sino como hipótesis de trabajo, podríamos, pues, definir la poeticidad final de la siguiente manera: *resultante textual de una práctica lingüística, retórica y prosódica que, a través de un trabajo sobre la materia de la lengua considerada en sus tres componentes, tiene por objeto primordial producir sistemáticamente referentes nuevos o, al menos, derivas referenciales en el interior de una estructura semántica, cuyo eje significante oscila, de manera problemática, entre la autotelicidad y la heterotelicidad del texto producido: la autotelicidad de un yo condenado para ser yo a leerse, en soledad, en la lectura de un Cosmos y de una Historia, en ausencia de toda referencia válida —dogmatismo teológico, dogmatismo humanista, racionalista o psicoanalítico, o dogmatismo materialista; la autotelicidad de un yo que debe crear la tensión de su propia referencialidad.*

CAPÍTULO IV

La poética del crítico: poeticidad, narratividad y discursividad

0. Si empleo el singular, es con el fin de situar *mi* perspectiva acerca de un problema múltiple, confuso y huidizo. En este capítulo voy a acercarme, pues, al concepto de *poeticidad* que, como poeta y crítico, intento trazar, construyendo mi sendero en medio de la confusión y de la fecundidad en textos y en teorías de la poética moderna, aunque en el caso de la poesía hayan sido más escasos, pero también más confusos que respecto de las demás manifestaciones literarias.

Mi trayecto no es valorativo y no constituye una exaltación del hecho poético que he calificado *Poesía Siglo XX* sobre los anteriores. Es *mi trayecto*. Y como tal debe ser enjuiciado por el lector¹.

No se puede hablar de poeticidad sin situar el fenómeno poético

¹ «Sin embargo, hablar de poesía es una parte o una prolongación de nuestra experiencia poética; y lo mismo que se ha invertido mucha meditación en hacer poesía, mucha puede invertirse en estudiarla (...) Si en el siglo xvii, dice J. Riviére, se hubiese preguntado a Molière o a Racine por qué escribían, sin duda no hubiesen encontrado más que una respuesta: "para distraer a las gentes de bien"; sólo con el advenimiento del Romanticismo empieza a considerarse el acto literario como una especie de incursión en el absoluto y su resultado una revelación (...). El modo en que Riviére se expresa no es en conjunto demasiado feliz. Podría pensarse que una caprichosa perversidad se había apoderado de los escritores, un nuevo morbo llamado Romanticismo (...) el cambio al que alude Riviére no significa una oposición entre Molière y Racine, de un lado, y los modernos escritores franceses de otro (...) Me refería únicamente a los cambios en las ideas sobre la función de la poesía y por ello cité a Riviére: la crítica me interesa aquí como evidencia de las ideas acerca de la función de la poesía en la época del crítico, y opino que para comparar la obra de diferentes críticos hemos de investigar sus diversos supuestos acerca de lo que la poesía hace o debiera de hacer» — T.S. Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica*; traducción y edición de Jaime Gil de Biedma, Barcelona, Seix Barral, 1968, pág. 140.

primero frente a su realidad lingüística, es decir, frente a su realidad fonética, morfosintáctica y semántica —dando a este espacio— el semántico— el valor *final* que mi lector encontrará a lo largo de todas las páginas que siguen y que descubrí, a pesar de todo, en la lingüística de Chomsky. Pero al mismo tiempo, no se puede hablar de poeticidad sin situar el fenómeno poético, como realidad literaria, frente a los demás géneros, que comparten o que se disputan el espacio de la *creación*: intentaré, pues, describir la *poeticidad* frente a la *narratividad* y la *discursividad* y, en una dimensión muy peculiar, frente a la *teatralidad*.

Por otro lado, como ya sabe el lector, mi postura se sitúa frente a lo que he denominado, sin lugar a dudas de manera torpe y precaria, *Poesía Siglo XX*, concepto que da título a este libro, pero concepto que debemos hacer extensivo desde mediados del siglo XIX, con la aparición mágica del fenómeno Baudelaire —condensación, en la teoría del Arte por el Arte, de todos los romanticismos—, hasta nuestros días, cuando la poesía aún vive de los resortes puestos de manifiesto por el descubrimiento del psicoanálisis y por la experiencia surrealista. Ello quiere decir que mis consideraciones acerca de la poeticidad se refieren a un espacio muy preciso, que tiene como dominante el fenómeno romántico + simbolista-surrealista, en su *en sí* problemático y en sus consecuencias, que invaden todo el campo poético moderno².

Si en alguna ocasión mis consideraciones van más allá de este momento, ello se deberá a razones metodológicas y teóricas, en la necesaria búsqueda de las fuentes que inician o presagian el fenómeno. No creo que sea necesario decir que sólo considero la poesía Occidental, es decir, «Europea», y que me veo obligado a ignorar (de momento) prácticas anteriores al nacimiento de *Occidente*. Por otro lado, no creo, de momento, que sea posible la pretensión de R. Klopfer en su *Poetik und Linguistik* (Munich, 1975), de crear, partiendo de Jakobson, una poética que pueda valer para todos los textos poéticos. Lo que pretende valer para todo, no suele valer para nada.

² Toda la gran poesía del siglo XX tiene como dominante la metáfora simbolista y surrealista; cuando no la tiene en sí, la tiene en su entorno, como base de una poesía filosófico-religiosa, como base de una poesía de signo cósmico, como base incluso de una poesía de signo político (pensemos en Neruda y en Maiakovsky) o de signo lingüístico (pensemos en Ponge, Larrea, Vallejo, Huidobro, y en las mejores experiencias de Gerardo Diego).

1. EL TEXTO COMO DINÁMICA SINTAGMÁTICA

Los lingüistas han visto con suma claridad la dimensión dinámica —en todos sus niveles— de la lengua y de su manifestación en escritura. Por ello, siempre han hecho hincapié en la esencia sintáctica del fenómeno lingüístico. Sin estar de acuerdo con la calificación de *esencia* atribuida a la sintaxis —y por las razones que poco a poco iremos viendo—, qué duda cabe de que incluso cuando fijamos la esencia lingüística en la producción de sentido, es decir, en la organización semántica de la frase —en su progresión y en su estrategia—, tenemos que reconocer que dicha organización se debe al eje sintagmático que, como función instrumental, organiza la sintaxis.

El descubrimiento posterior, por la crítica y el análisis psíquico, del espesor textual de esas capas acumuladas en paradigma que componen el texto, en especial el texto literario, no nos puede hacer olvidar esa realidad sintagmática que durante muchos años ha creado el espejismo sintáctico —reduccionista, que no sin fundamento— de los lingüistas.

1.1. Acto de lectura y acto de visión

La visión remite siempre al espectáculo, al paisaje, es tributaria del espacio y, como tal, pertenece al mundo de la sincronía: vemos con un solo golpe de vista la totalidad *acumulada* de un paisaje, la totalidad acumulada de un cuadro, incluso si después nuestra mirada traza por él, de manera más o menos artificiosa, pero en cualquier caso arbitraria —no impuesta por la composición—, un trayecto que va leyendo o releendo los diferentes objetos o cosas ya captados en la primera visión. Paisaje y cuadro son atemporales, pertenecen a un aquí absoluto y son, por consiguiente, *espectáculo*.

Contrariamente a la visión, *la audición*, ya sea de la palabra, ya sea de la música, ya sea de cualquier rumor o murmullo, *es siempre diacrónica*: es curso, río, es tiempo. Yo podré, después de haber recorrido un texto o una sinfonía, cerrar los ojos y componer con ellos una globalidad atemporal —sincrónica—, pero si vuelvo a escucharlos, si vuelvo a leerlos, recuperaré necesariamente el eje de la temporalidad: audición y lectura pertenecen en su esencia al mundo del sintagma y son, por consiguiente, sonido o palabra en el tiempo, sucesión, *historia*. Esta diacronía, esta sucesión, puede engarzarse de manera causal, una primera parte llama necesariamente a la segunda, y la segunda a la tercera, y así sucesivamente, o puede ser simplemente yuxtapuesta, con una yuxtaposición más o menos coherente, más o menos desordenada. Pero en cualquiera de los casos es temporalidad aprehendida.

La música guarda, en este sentido, una analogía perfecta con la palabra y con la escritura: son sintaxis, es decir, engarzamiento diacrónico, y el *legato* de la música no está tan distante —en fonía y en resonancias semánticas— del *legare* de la lectura. Incluso la música impresionista, que intenta borrar el dibujo continuo de la melodía clásica y crear un espacio musical con esa aglomeración de notas y de esbozos melódicos puntillistas no ligados, inconclusos, nada tiene que ver, desde este punto de vista, con la pintura impresionista, que también ha sustituido el dibujo clásico continuado por el puntillismo de la yuxtaposición: la música impresionista, a pesar de todo, nos obliga a escucharla en diacronía, mientras que la pintura impresionista sigue siendo espacio para la visión.

Diferentes tendencias han querido establecer una analogía similar entre escritura y pintura, y crear con ello la apariencia de una *visión* del poema frente a su *lectura*. Todos conocemos la disposición mimética —respecto del texto— del *caligrama* en Guillaume Apollinaire y en tantos otros, que intenta apoyar con la visión la alusión a un referente que se nos dice en palabras. Todos conocemos los maravillosos poemas dibujados de Alberti, y me refiero en particular al magnífico poema *A Granada* (la obra gráfica más preciada por mí de la espantosa exposición de Arco 90 y reproducida luego en su totalidad por la revista *Barcarola*). Pero incluso en el grafema, incluso en la disposición caligramática, incluso en los ideogramas y logogramas, *si hay texto*, por mínimo que sea, la lectura impone la diacronía sintáctica; todo lo borrosa y compleja que se quiera, pero el lector se ve obligado —y si no *puede leer*— a buscar, a construir una diacronía en horizontal, en vertical, en múltiples diagonales —auténtica sopa de letras y palabras—, como ya se vieron obligados a crearla, seleccionando *la dirección* —el *sentido*— de su lectura, los primeros lectores-espectadores de *Un coup de dés* de Mallarmé³.

Lo que acerca el cine y el teatro a la narración, lo que permite

³ Mi consideración *semántica* de la *Poesía Siglo XX* sólo tomará en consideración caligramas y grafemas cuando éstos redundan en la estructura semántica del texto, para apoyarlo, destruirlo o desquiciarlo desde códigos yuxtapuestos o superpuestos. Dejaré de lado cualquier experimento —grafismo, letrismo y otros— que no tenga como base de su manifestación poética *la elaboración de un texto con voluntad de decir* y trascender el ser en el lenguaje, siendo éstos manifestaciones —lúdicas o desesperadas— que ponen de manifiesto la impotencia del poeta para decir el ser y para decir acerca del ser, del mismo modo que ciertas manifestaciones abstractas de la pintura o ciertos ingenuismos sólo ponen de manifiesto la impotencia del pintor para significar, en pintura, el ser o su más allá.

A este respecto, habría que comparar las prácticas poético-gráficas «impotentes» de nuestro siglo con las prácticas poético-gráficas de fecundidad prodigiosa e invasora del mundo islámico, chino, japonés o medieval occidental, en las que la creación es capaz de significar un mismo espacio con dos o tres códigos coincidentes.

leerlos como narraciones⁴, más acá o más allá de su dimensión gráfica espectacular, es ese carácter sintagmático, esa dimensión básica de su *temporalidad*.

1.2. El texto como dinámica sintagmática

Si todo texto —y me refiero a lo que siempre se ha llamado texto, y no a sus análogos en otras artes— es sintagmático *por definición misma de su naturaleza lingüística*, ¿por qué habría de escapar alguna modalidad de escritura a esa dimensión sintagmática? ¿Por qué empeñarse en crear para la lectura de la poesía una dimensión peculiar en el interior del hecho lingüístico que la convertiría, en su esencia, en diferente de las demás prácticas lingüísticas?

a) *Hablo de narratividad*, es decir, de la esencia de una narración, ya sea cuento, novela, libro de historia, y todo el mundo está de acuerdo en decir que es una diacronía sintagmática, una progresión temporal a lo largo de la cual se desarrolla una estructuración actancial con clara voluntad referencial a los acontecimientos reales o posibles que se dan o podrían darse en *la Historia*. Puede parecer un *perogrullado*, pero toda narración es historia, es decir, palabra y acontecimiento *en el tiempo*.

Ya he insistido en algunas ocasiones en que el tematismo estructural, cuando estudia la novela, tiene que llegar a armonizar de una manera perfecta el eje sintagmático con el eje paradigmático —eje paradigmático que, partiendo de un momento anecdótico, nos lleva hacia arriba, a un metadiscurso que responde en negativo o en positivo a la *doxa* dominante, y hacia abajo, a una estructuración caótica y fragmentaria —decorado mítico— a la que hemos llamado *arqueología mítica*. Pero al integrar el eje paradigmático en el eje sintagmático de la novela, hacía hincapié en que una novela, para ser novela, tiene que ser capaz de proyectar, en cada momento, los elementos del eje paradigmático sobre el eje del sintagma. De no ser así, tendríamos que seguir hablando de tematismo —psicoanalítico, mítico u ontológico—, pero no podremos hablar de *tematismo estructural*.

Así, *Fortunata y Jacinta* nacía como novela de la proyección del eje paradigmático de la ensoñación de la fecundidad, que se nos aparece

⁴ El cine más que el teatro, pues éste, en su escenario fijo, en ausencia de cámaras que recorren habitación, paisaje o figura (imponiendo ya una diacronía visual al espectador), es más estático, aparece como más afincado en la contundencia física de su propia materialidad. (Nota debida a S. Cantero.)

con una acumulación extraordinaria de niveles y de puestas en abismo, sobre el sintagma que poco a poco nos va creando una historia modulada sobre la instancia del deseo de fecundidad, posible o imposible, de un personaje, Jacinta.

Del mismo modo, en Stendhal, después de haber estudiado la acumulación de elementos que nos llevan, en la ensoñación del heroísmo, de un decorado mítico primario del héroe a un discurso político del héroe en el siglo XIX —el jacobino carbonaro—, pasando por todos los niveles de la ensoñación de un «heroísmo a la española», este eje va resolviéndose momento a momento en la creación de una novela —*El rojo y el negro*— sobre la ascensión y la destrucción de un héroe que realiza en la historia cada uno de los elementos del eje paradigmático.

Si el tematismo estructural se construye en la confluencia de los dos ejes, esta confluencia tiene su resolución, y en eso se distingue de un tematismo cualquiera, en el sintagma que impone la naturaleza diacrónica de la escritura, y de la vida.

b) *Hablo de discursividad* y, aunque el término (por haber llamado *discurso* últimamente a cualquier tipo de escritura) puede crear confusión en la mente del lector, el concepto, sin embargo, es muy claro. Hay discursividad cuando un texto —ensayo o tratado— se crea como disertación que se organiza como diacronía sintagmática con vistas a la demostración de una hipótesis que se convierte al final del trayecto en tesis o en floración de nuevas hipótesis. El lector *sigue* ese discurrir lógico y temporal que, de no existir, nos mantendría siempre en un discurso incoherente y, por consiguiente, carente de *demonstración*⁵.

El pensamiento, en su dimensión abstracta, puede ser global y globalizador: el pensador puede *ver* su pensamiento —iluminación, destello, estructura— con un solo golpe de vista en el interior de su conciencia pensante; Mallarmé así lo veía y así se vio obligado a romper continuamente la sintaxis demasiado discursiva del francés, con el fin de dar, gracias a una multiplicidad de paréntesis, de digresiones, de vueltas atrás y de cortes prosódicos en su escritura, la impresión de un texto mimético de esa dimensión espacial —global, que no avanza y que ya lo ha visto todo— del pensamiento. Pero cuando yo me pongo a leer a Mallarmé, me veo obligado a recrear, a reorganizar una sintaxis que, por muy laberíntica que sea —y lo es, y en qué grado—, le impone a mi lectura, como también le impuso a su escritura (a pesar de todo), una dimensión diacrónica a la que, por mucho que se es-

⁵ El gran fallo del español moderno no consiste en que no *piense*, sino en que no le han enseñado a *discurrir* —es decir, a organizar discursivamente su pensamiento en esa progresión lógica de la que hablo, por ello ha perdido el sentido de la sintaxis.

fuerce, no puede escapar, como no escapaban a ella mi lectura del grama ni mi lectura del caligrama.

La progresión narrativa —la deriva de la estructuración actancial en búsqueda de la solución del conflicto— se lleva a cabo, como es lógico, en función de elementos anecdóticos (*evenementiales*, como dice Genette, es decir, de cosas que ocurren, que *advienen*): acontecimientos, personajes, palabras, gestos nuevos. A estos elementos los llamo en su día *bisagras evenementiales*; aunque, como ya puse de manifiesto, a medida que la poeticidad se introduce en la narración, y ello ocurre de manera definitiva en Proust, como he demostrado en mi libro acerca de este autor, a las bisagras evenementiales se les van añadiendo *bisagras semánticas*, ya estudiadas por mí en *Cómo se analiza una novela*, y *bisagras analógicas*, es decir, bisagras que hacen avanzar el texto mediante la analogía evidente o subyacente que existe entre unos acontecimientos, unos personajes, unos textos, unas palabras y otros⁶.

La progresión discursiva, la deriva del razonamiento, se llevan a cabo en función de elementos propios de la formulación lógica que el hombre hace acerca de la realidad. Las *premisas* de un problema, las *objeciones* que se hacen a una *hipótesis*, las *relaciones de causa a efecto* que se establecen entre unos acontecimientos y otros, las *contradicciones* que se oponen a una afirmación, la *finalidad* que se busca al afirmar una cosa, son la base de toda una sintaxis de oraciones condicionales, causales, adversativas, finales, etc., sobre las que se construye la progresión del discurso⁷. A estas bisagras, como es lógico, las llamaremos *bisagras lógicas* o *bisagras de la discursividad*.

c) *Hablo de teatralidad* y, junto a las bisagras narrativas y a las bisagras discursivas, la presencia física de los objetos y de los personajes, la acumulación de códigos diferentes que sobre el escenario se superponen, me obligará a hablar de *bisagras puras de la teatralidad*, sobre cuya naturaleza, en este momento, la semiología teatral aún no ha dicho casi nada. Pero, en cualquier caso, sabemos que la presencia de cierto objeto en el escenario, que la proyección de un haz de luz sobre dicho objeto, hacen progresar la organización teatral, tanto o más que las bi-

⁶ Cfr. mi lectura de Proust en *Para leer a Marcel Proust* y la tesis doctoral sobre la analogía narrativa en Nathalie Sarraute de María Luisa Guerrero (Universidad Complutense, Madrid, 1988).

⁷ Llamaré siempre *discurso* al espacio textual que aquí defino; decisión que respondo, por otra parte, a la que encontramos habitualmente en los diccionarios. Para ese nivel del texto narrativo en el que, más allá de la anécdota contada, se manifiesta la presencia de un yo —que juzga, se entromete y elabora otro nivel del texto—, ya empleé en su día el concepto de *intrusiones del narrador*, expresión nada equívoca que engloba tanto aquellas intrusiones evidentes como aquellas que sólo desvela el análisis del proceso enunciativo. Nada hay más peligroso en metodología que emplear un mismo tecnicismo para conceptos diferentes.

sagras evenemenciales o discursivas que, como historia, el teatro también tiene.

d) Pero, *si hablo de poeticidad*, ¿qué ocurre? A la poeticidad en estado puro (y nada puro es evidente) se le viene negando, *a priori*, esta condición sintagmática, diacrónica de todo texto; y además, se la suele definir como *autotélica*, es decir, *a-referencial*, encerrada en sí misma o referida, como mucho, a otro código.

No es necesario reproducir el esquema de las funciones poéticas en Jakobson, pero basta con recordar que, separándolas de las otras cuatro funciones que Jakobson atribuye a todo texto —referencial, expresiva, conativa, fáctica—, la *función poética* y la *función metalingüística* son definidas como intransitivas, encerradas en sí mismas y refiriéndose la una a su propio contexto inmanente y la otra al código del que ha nacido.

Sí conviene recordar, sin embargo, las conclusiones que Jakobson saca de esta clasificación y de estas definiciones, cuando afirma, por ejemplo, que todo texto que puede ser leído *en sí*, «considerado como valor intrínseco, puede ser tenido por poético», o cuando afirma, de manera más rotunda aún, que «si la poeticidad, una función poética de alcance dominante, aparece en una obra literaria, podemos hablar de poesía. (...) Pero, ¿cómo se manifiesta la poeticidad? De esta manera: la palabra es sentida como palabra, y no como simple sustituto del objeto nombrado, ni como simple explosión de una emoción. Y las palabras y su sintaxis, su significación, su forma externa e interna, no son indicios indiferentes de la realidad, sino que poseen su propio peso y su propia realidad»⁸. Sin negar que esta última afirmación sea verdad, esta *realidad propia* no excluye de la palabra poética, como veremos, ni la dimensión sintagmática, ni la dimensión referencial, ambas, para mí, perfectamente unidas.

Como mucho, se le concede a la poeticidad un dinamismo paradigmático, acumulativo. El texto poético pisaría sobre el mismo terreno, acumulando de código en código huellas que se superponen y ahondan por redundancia y analogía en su afirmación, *pero no avanzaría*.

Este paradigmatismo a-referencial se lo sacude uno de encima afirmando que «la función poética proyecta el principio de equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación»⁹, pero, le-

⁸ Jakobson, edición francesa, «Qu'est-ce que la poésie?», en *Huit questions de poétique*, París, Seuil, 1973, págs. 45-46.

⁹ Cfr. Jakobson, edición francesa, *Éléments de linguistique générale*, París, Seuil, 1963, pág. 220, y Riffaterre, *Essai de stylistique structurale*, París, Flammarion, 1971, página 308.

yendo a su antojo la frase, se hace hincapié en el eje de la equivalencia, en el eje de la analogía, que permite el nacimiento del paradigma y, en él, de la acumulación.

Riffaterre acierta (pero se equivoca) cuando interpreta la teoría Jakobsoniana: «[Lo] que equivale a decir que la recurrencia de formas equivalentes, el *paralelismo* es el modo de relación subyacente de la poesía (...) y así pues, un poema es una secuencia verbal en el interior de la cual, las mismas relaciones entre sus constituyentes se repiten en niveles diferentes, en el que la misma historia es repetida de varias maneras en el mismo momento y en varias ocasiones del mismo modo.»

Se pretende satisfacer a la poeticidad afirmando que ese pisar que ahonda cada vez más la huella nos lleva hacia torres o hacia abismos de significado, cosa que puede ser verdad, pero se descuida el hecho siguiente: la combinación sintáctica, temporal, genera necesariamente, también en poesía, una dimensión sintagmática, un desplazamiento lateral que nos impide hablar de acumulación, que nos impide conformarnos con ese ahondamiento que, después, la poética moderna recuperará con el concepto de *niveles isotópicos* —panacea de los estudios de la poeticidad en los años 70— y que serán el objeto de estudio de uno de los capítulos de este libro.

¿Qué pueden significar estas afirmaciones, estas posturas, que rechazo? Evidentemente, al menos dos cosas.

1.º Que la poeticidad no es un componente inherente al dinamismo propio —lingüístico— de toda escritura, y que tiene, aunque lengua, un régimen aparte. Lo que vendría a significar que la poeticidad, por sí sola, no puede funcionar en lengua, que necesita una apoyatura, una estructura narrativa o discursiva, en la que aparece como añadido, como epifenómeno al acto mismo de lenguaje.

2.º Que la poeticidad, si se empeña en existir en estado puro, explosiona el discurso, o crea en él una redundancia que es la negación misma del acto de lenguaje. Estaríamos ante un tartamudo que, en vez de repetir sílabas antes de llegar al final de su frase, repetiría sintagmas y sememas que, disfrazados, servirían para *decir siempre lo mismo, pero de manera diferente*.

La primera conclusión que hemos sacado la vio muy bien Sartre cuando, en su tipología literaria de *Para qué sirve la literatura*, no colocaba a la poesía junto a las demás manifestaciones literarias, sino con las artes plásticas, al lado de la música y de la pintura, aspecto éste que ya había entrevisto Schlegel en sus *Fragmentos*¹⁰.

¹⁰ «La relación entre la poesía y las artes plásticas es de la máxima importancia: entre los hindúes, ambos elementos son una misma cosa; entre los griegos ya la un-



La segunda, la comprendió de manera deslumbrante el surrealismo¹¹, y de esta comprensión nacieron los poemas fulgurantes —fragmentos, jirones— de algunos autores de esta escuela, y algunos otros que llegaron a la misma conclusión por diferentes caminos. Lorca, a retazos, en sus canciones:

Hay una raíz amarga
y un mundo de mil terrazas.
Ni la mano más pequeña
quiebra la puerta del agua.

¿Dónde vas, adónde, dónde?
Hay un cielo de mil ventanas
—batalla de abejas lívidas—
y hay una raíz amarga.
Amarga¹².

Lo comprendió muy bien Juan Ramón Jiménez cuando quiso reinventar una poesía pura, purificada no sólo de los oropeles de la retórica, sino también de cualquier elemento narrativo y discursivo, tal como acabo de definir estos dos conceptos:

¡Mirto al vivir!
¡Sí, sí, gané lo conseguido!...

¡Pero he perdido
lo que podía conseguir!

¡Mirto al morir!¹³.

Pero ya lo había comprendido el pueblo, el pueblo español, en sus coplas, como aquélla que escuché de boca de un pastor soldado de la serranía de Andújar, una noche de insomnio en un campamento militar, y que resume en tres versos toda una elegía, toda una égloga:

muy disuelta. Y en la Edad Media se consuma esa división. Es ahora cuando de nuevo debe surgir esa magnífica unión» (Schlegel, *Fragmento X*). Sería necesario precisar ese ahora con un cómo y un dónde que sirviera de telón de fondo a los estudios actuales de poesía gráfica —y similares. (No estoy, sin embargo, de acuerdo con su apreciación de la Edad Media.)

¹¹ Ya antes del surrealismo, mucho antes, William Blake y otros auténticos surrealistas *avant la lettre*. Pensemos en algunos cuartetos de sus *Canciones de una isla en la luna*: «And as he ran to seek his mother / He met with a dead woman / He fell in love and married her / A dead which is not common!»

¹² Lorca, «Gacela de la raíz amarga», en *Diván del Tamarit*.

¹³ Juan Ramón Jiménez, *Estío*, Edición del Centenario (Taurus, 1982), pág. 57.

Llora un cabrero
porque ha perdido
su chivo negro.

Frente a estas afirmaciones que acabo de formular, ¿que hago?, o las admito y busco un status propio —plástico— para la poesía fuera de la esencia misma de la escritura —*sintagmática* y *referencial* (poesía: palabra en el tiempo, como afirma Antonio Machado), o me resisto a admitir que la forma más exigente, menos pervertida¹⁴ del lenguaje, no participa de la esencia diacrónica de éste, e intento integrarla, como tal manifestación, en una *dinamicidad diacrónica y sintagmática con voluntad referencial*: palabra en el tiempo, en la vida: «Los dioses no tuvieron más substancia que la que yo tengo. Yo tengo como ellos la substancia de todo lo vivido y de todo lo por vivir. No soy presente sólo, sino raudal de cabo a fin. Y lo que veo, a un lado y otro, en esta fuga (rosas, restos de alas, sombra y luz) es sólo mío, recuerdo y ansias míos, presentimiento, olvido»¹⁵.

1.3. Una paradoja

Comprobamos, cuando nos vemos enzarzados en estas disquisiciones, que el problema de la poeticidad se presenta a nosotros como una auténtica paradoja, puesta ya de manifiesto por Anne-Marie Pelletier en su libro *Les fonctions poétiques*. Algo tan sencillo para el pueblo como es entender y recibir lo que es poesía, se ha convertido para el crítico en algo tan complicado que ninguna perspectiva teórica ha sido capaz de definirlo a plena satisfacción.

El problema cristaliza plenamente con Baudelaire; con su doble revolución poética, la primera, temática, al situar de manera definitiva para Occidente la belleza en la transgresión y en el mal —en la fealdad— y más tarde en lo cotidiano, y la segunda, formal, al formular su teoría del artista moderno y escribir sus *Pequeños poemas en prosa*.

Antes de esta *doble revolución baudelaireana*, para emplear el término de Barbara Johnson¹⁶, todo lector sabía muy bien, aunque no pudiera

¹⁴ Pervertida en todos los sentidos, pero sobre todo en el económico: la poesía es ahora el único trabajo *oficial* (salvo ciertos deportes y ciertos espectáculos de aficionados) llevado a cabo con dolor y esfuerzo que no espera ninguna recompensa, ni en esta vida ni en la otra. Menos pervertida también en sentido escritural, pues se lleva a cabo en la mayoría de los casos sin concesiones a las apetencias o al horizonte de expectativas del lector —cuando hay lector.

¹⁵ Juan Ramón Jiménez, fragmento I de *Espacio*. *Espacio* es ante todo un poema a la temporalidad —recuerdo y añoranza, presente y gozo, futuro y deseo— de la vida.

¹⁶ A. M. Pelletier, *Les fonctions poétiques*, París, Klincksieck; Barbara Johnson, *La déconstruction du langage ou la deuxième révolution de Baudelaire*.

definirla, qué realidad se escondía tras el concepto de poesía. Ahora, como mucho, sabemos lo que no es, pero tampoco nos ponemos de acuerdo sobre ello.

El joven poeta sabe que verso, que métrica y rima no son indicios de poeticidad, y que incluso a veces se convierten, como clichés, como normas prefijadas, en indicios de algo que siente como antipoético¹⁷. Pero, si le preguntamos dónde está el secreto de la poesía, mirará hacia el cielo en busca de una nueva inspiración que no llega.

Ahora bien, la paradoja no es tal, o al menos no es nueva. Si antes se sabía lo que era poesía, ello se debía a que se confundía, por un lado, poesía con verso —poesía como adyuvante métrica de la narración, del ensayo y del teatro— y, por otro lado, a que había ciertos temas, profundos, delicados, misteriosos, a los que se calificaba de *poéticos*¹⁸. Baudelaire da al traste con los dos presupuestos, no al expulsar el tema de la poesía, sino al abrir ésta a los temas materiales de la modernidad. Y es que el problema de la poeticidad como tal es algo tan moderno para el hombre occidental, que apenas ha tenido tiempo de plantearse.

Todos sabemos, y no hace falta recalcarlo, que en Aristóteles, poesía significa invención, afabulación verosímil, desligado el concepto de cualquier elemento que lo haga tributario de la métrica. El concepto de lírica —poesía lírica— que durante tanto tiempo se ha superpuesto al de poesía, tal como la intuimos hoy, es ajeno a la *Poética* de Aristóteles. No aparece en su texto. García Yebra, en su magnífica edición trilingüe, ni siquiera intenta extraerlo de alguna formulación más compleja con el fin de incorporarlo a los *índices* que elabora.

El concepto de poesía exenta de épica narrativa, de dramática teatral o de didáctica discursiva, conceptos mixtos que aún tiene presen-

¹⁷ «Los métodos de elaboración técnica de la palabra son infinitamente variados, y es inútil hablar de ellos porque, como ya he recordado más de una vez, el fundamento del trabajo poético está precisamente en la invención de estos métodos, y son ellos los que convierten en profesional a un escritor. Los talmudistas de la poesía, que gustan de prescribir recetas poéticas bellas y vigorosas, quizá torcerán la boca delante de este opúsculo. Tómese un cierto contenido, envuélvase este contenido en una forma poética, en versos yambos o coreos, rimense los finales, añádanse las aliteraciones, rellénese todo de imágenes, y la poesía ya está lista.

Pero este simple trabajo doméstico se tira y se tirará (y harán bien en tirarlo) a los cubos de basura de todas las redacciones» (Maiakovski, «Cómo hacer versos», en *Poesía y revolución*, ed. de bolsillo de la Editorial Península, Barcelona, 1934. Traductores: Jaume Fuster y María Antonia Oliver).

¹⁸ Aunque después de Mallarmé haya quedado bien establecido que se hace poesía con la carne —fónica y semántica— de la palabra, y no con los temas, sigo creyendo, contra Jakobson, que los temas —ciertos temas en determinadas épocas— son indicios semánticos y simbólicos de poeticidad, tanto como los indicios métricos, para los lectores de ese momento histórico.

tes Lukács en sus consideraciones estéticas, es algo que, como muy bien ha puesto de manifiesto García Berrio¹⁹, le pertenece a Sebastiano Minturno, en *L'arte poetica* de 1564, aunque la difusión de sus teorías se deba más a la lectura de Cascales, que en opinión del crítico español plagia descaradamente al italiano, en sus *Tablas poéticas* de 1614, y, sobre todo, a la difusión que de los textos de Cascales han hecho, desde el error cometido, en el mundo francés Genette, y en el mundo español y anglosajón Claudio Guillén; aunque el «error histórico» cometido por Genette quede ampliamente compensado por la teorización que, luego de su atribución indirecta, hace respecto del concepto de poesía y de su inserción en las *tablas* de los demás géneros literarios²⁰.

Tanto Minturno como Cascales —y el propio García Berrio— intentan dar una definición de la poeticidad (si se me permite el anacronismo para los dos primeros) desligada de las rémoras narrativa, discursiva y otras que antes tenía. Una poeticidad fulgurante, única, momentánea, ligada a un *concepto* que se formula poéticamente o a una *imagen* que se intenta aprehender en el lenguaje sin que exista ningún tipo de desarrollo posterior. Ello, como es lógico, irá imponiendo paulatinamente a la poesía moderna una dimensión cada vez más corta, a medida que se religue la poeticidad a dicha dimensión instantánea y no a su desarrollo conceptual o narrativo. Esta reducción ha sido muy bien vista por Eliot en *Función de la poesía y Función de la crítica*, y sobre todo el grado de exigencia que el lector moderno lleva a los poemas *largos*, que no tolera, a no ser que mantengan un ritmo, una tensión igual a la que mantiene el poema *corto*.

Pero, volviendo al problema central, no importa que estemos me-

¹⁹ Cfr. García Berrio, *Introducción a la poética clasicista*, Cascales (Barcelona, Planeta, 1975), y *Teoría de la literatura* (Madrid, Cátedra, 1989).

²⁰ Cfr., a este respecto, y con vistas a la paulatina difusión del concepto, el libro de Genette *Introduction à l'architexte* (París, Seuil, 1979). «La lírica, dice Cascales, a propósito del soneto, tiene como *fábula* no una acción, como la épica o la dramática, sino un pensamiento, un *concepto*. La distorsión impuesta aquí a la ortodoxia es significativa: el término *fábula* es aristotélico; el de *concepto* podría corresponderse con el también aristotélico de *dianoia*. Pero la idea de que un pensamiento puede servir de fábula a algo es totalmente extraña al espíritu de su *Poética*, que define, de manera expresa, la fábula (*mythos*) como «el conjunto de acciones», y en el que la *dianoia* («lo que los personajes dicen para demostrar algo o para asentar lo que deciden») sólo cubre el elemento argumentativo (discursivo) de estos personajes (...) Cascales viste todavía con un vocabulario ortodoxo una idea que lo es lo menos posible, a saber que un poema, del mismo modo que un discurso o una carta, puede tener por tema un pensamiento simplemente expuesto o expresado» (Genette, *op. cit.*, pág. 35). Sobre el conflicto, tanto desde el punto de vista teórico como del histórico, ha escrito ampliamente García Berrio en su libro, riquísimo en datos, de 1989; a él me remito, pues centrarme en este problema sobrepasa el interés fragmentario que mi libro tiene.

tidos en un mundo paradójico. Lo que importa es situar en la modernidad más reciente la discusión acerca de la poeticidad.

Todorov, en un número de *Poétique* consagrado al problema, intenta centrarlo a partir de dos ejes en apariencia contradictorios, pero que luego resultan ser coincidentes (al menos, eso cree Todorov); pero ya veremos. Por un lado, liga los estudios de poeticidad a la *teoría del símbolo* del romanticismo alemán, en especial a los estudios que se concentran en torno a la figura de Schlegel. Y por otro lado, a la *teoría de la redundancia poética* jakobsoniana, tan desarrollada por los herederos del gran teórico eslavo. Dicha teoría jakobsoniana pretendería unir, convirtiéndolas así en las dos caras de una misma moneda —la temática y la lingüística— ambas perspectivas teóricas.

Para simplificar, me permito leer, ya en su simplificación, la exposición que Todorov hace del problema así planteado. Refiriéndose a la teoría del símbolo de la escuela de Jena (Schlegel, Novalis, Schelling), Todorov afirma:

1.º El símbolo pone de manifiesto el devenir del sentido, no su ser, la producción, no el producto acabado. 2.º El símbolo tiene un valor intransitivo; no sólo sirve para transmitir el significado, sino que debe ser percibido en sí mismo. 3.º El símbolo es intrínsecamente coherente; lo que quiere decir, para un símbolo aislado, que es motivado y no arbitrario. 4.º El símbolo realiza la fusión de contrarios, y más particularmente de lo abstracto y lo concreto, de lo ideático y de lo material, de lo general y de lo particular. 5.º El símbolo expresa lo indecible, es decir aquello que los signos no simbólicos no consiguen decir; es por consiguiente intraducible, y su sentido es plural, inagotable.

Dejando para luego el comentario de dichas afirmaciones, pasemos a ver cómo resume Todorov la teoría jakobsoniana, con el fin de extraer las conclusiones pertinentes acerca de ambas posturas y de su posible síntesis:

... pero ya es hora de dar paso al último grupo de las teorías acerca del discurso de la poesía, que llamaré *sintácticas*, las cuales sitúan toda la especificidad *poética* en la relación entre las partes del texto y ya no entre los niveles (forma y contenido, *significante* y *significado*, etc.). Es otro formalista y amigo de Tynianov, Roman Jakobson, quien ha influido al parecer sobre todos los autores que trabajan desde esta perspectiva; pero este Jakobson, en múltiples aspectos, no ha hecho sino traducir en terminología lingüística las ideas de Augusto W. Schlegel y de Novalis (...). Su hipótesis consistirá entonces en una simple afirmación de coherencia y de unidad

entre los diferentes *planos* del texto: *las semejanzas métricas que están secundadas por las semejanzas fónicas, gramaticales y semánticas*²¹.

La poeticidad no sería, por consiguiente, sino un problema de redundancias fónicas (paranomasis, aliteración), gramaticales (paralelismos sintácticos o morfosintácticos) y semánticas (metáforas redundantes) para decir una misma cosa, para designar un mismo referente. Postura que pondría entre paréntesis el eje sintagmático de la escritura poética, para empecinarse en la construcción de múltiples ejes paradigmáticos en todos los *planos*, y no *momentos*, del texto.

Pero volvamos a la teoría del símbolo del romanticismo alemán. Los puntos que subraya Todorov ponen de manifiesto en el símbolo el devenir del sentido, es decir, su *producción* (no su resultado), lo que sin lugar a dudas nos obliga a admitir el concepto de *dinamicidad*. En segundo lugar, el símbolo no sirve sólo para transmitir el significado, sino que es *significante* en sí, y por otro lado es coherente, motivado, no arbitrario, lo que nos permite al mismo tiempo que hablamos de que es *significante en sí*, atribuirle *una referencialidad que lo motiva*, ya sea genéticamente, de cara a su origen, ya sea de manera proyectiva, de cara a la producción de un determinado efecto, sea cual sea la naturaleza de éste, como iremos precisando.

Por otro lado, la coherencia del símbolo nos pide un *partenaire*: ¿coherente con qué? A lo largo de mi estudio, le iré haciendo un nido a dicha coherencia, y ese nido solamente podrá encontrar los materiales para su confección en el mundo de la referencialidad —extratextual o intratextual, ya veremos.

El símbolo del romanticismo alemán realiza la fusión de contrarios. Sin entrar en la catalogación de los contrarios formulada por Todorov —pues todos ellos esconden profundas analogías—, dicha fusión sólo puede ser leída como el resultado de un *proceso de escritura*, como una retórica lingüística que, operando en la semántica, puede llevar a cabo la fusión, o la encarnación, término que prefiero y que en su día definiré, de dichos contrarios. Todo ello, gracias a los juegos que, en la diferencia, permite la analogía.

Decir que el símbolo expresa lo indecible es darle al símbolo una voluntad referencial proyectiva —para significar *la cosa que aún no ha sido dicha*; voluntad referencial problemática, sin embargo, que llevará al poeta a construcciones y destrucciones constantes de significado, porque cabe preguntarse si lo que aún no ha sido dicho se puede decir, pero en ese ir y venir, en esa creación y destrucción de significan-

²¹ «Théories de la poésie», in *Poétique* núm. 24, 1974: todos los subrayados de las citas que extraigo del artículo de Todorov son míos.

tes —en ese *fracaso del signo*— se esconde toda la grandeza y la miseria del acto poético²².

El símbolo se nos presenta, pues, como un *en sí*, pero también se nos presenta no sólo con una hondura paradigmática que lo remite a la arqueología mítica de valor absoluto y de preñez atemporal, como pretenden Durand y sus discípulos, sino también a un devenir temporal, sintagmático, siempre en reconstrucción de sentido según la *incidencia* que sobre él tengan la historia individual y la Historia colectiva. El campo mítico no se encierra en sí mismo, el campo mítico pasa necesariamente, gracias a la actualización del campo ontológico, al campo temático-estructural, es decir, al del texto como historia en la Historia, siguiendo en ello las teorías más cercanas para mí de Paul Ricoeur²³.

Podemos afirmar, pues, que si la poeticidad se asienta sobre la función simbólica, ésta nunca podrá ser reducida a una redundancia autotélica (ello debido a la naturaleza misma del símbolo); por otro lado, situar la redundancia como indicador básico de la poeticidad, tal como hace Jakobson, es dar vueltas alrededor del problema, buscando y encontrando soluciones fáciles —formales—, pero sin acercarse a los conflictos esenciales planteados por la cuestión; y, finalmente, pretender que el símbolo se resuelve en redundancia textual es, cuando menos, abusivo, como iremos viendo.

No podemos admitir que «el verso va más allá de los límites de la poesía, pero [que] al mismo tiempo *el verso implica siempre la función poética*, [que] el análisis del verso es de la entera competencia de la poética, y [que] ésta puede ser definida como la parte de la lingüística que trata de la función poética en su relación con las demás funciones del lenguaje». Si podemos admitir, sin embargo, pero en un sentido diferente del que lo hace Jakobson, que la poética, en el sentido amplio del término, «se ocupa de la función poética no sólo en poesía, donde esta

²² «Voces sustituyen a otras voces, hinchándose, perdiéndose en el flujo y reflujo del *fading*; me daba la impresión, recuerdo, de que también el cielo estrellado, el cielo vacío, Es preciso decir entre los hombres una palabra sin fin, ¿pero acaso no sería algo semejante, vano y repetitivo, a la espuma, a la arena, a los astros vacantes? El signo: ¡qué miseria!» (Yves Bonnefoy, *L'arrière-pays*, pág. 26). Y T. S. Eliot, «East Coker», en *Four Quartets*, 1944:

«(...) And what there is to conquer / By strength and submissions, has already been discovered / Once or twice, or several times by men, whom one cannot hope / To emulate —but there is no competition— / There is only the fight to recover what has been lost / And found and lost again and again; and now, under conditions, / That seem unpropitious. But perhaps neither gain nor loss. / For us, there is only the trying. The rest is not our business.»

²³ Cfr. Paul Ricoeur, *Le conflit des interprétations* (París, Seuil, 1969); y para la resolución temporal de su hermenéutica, *Temps et récit I, II, III*, París, Seuil, 1985 (edición española en Ediciones Cristiandad, Madrid, 1987).

función predomina sobre las demás funciones del lenguaje, sino también fuera de la poesía»²⁴. Ni *redundancia autotélica* ni *exclusividad* (ni mucho menos) *del verso como indicadores de la poeticidad*: buen tirador en el servicio militar, a pesar de mi antimilitarismo pacifista, trabajaré dentro de esta horquilla considerada ahora en su formulación negativa, pero que paulatinamente iré reformulando desde su dimensión positiva: *referencialidad sintagmática del signo poético* y *poeticidad en ausencia de cualquier indicador métrico del poema*, o de la frase.

Siempre me han molestado dos posturas antagónicas en el discurso acerca de la poeticidad, pero que, en su antagonismo, consiguen los mismos resultados de cara al lector: la *no explicación* (despliegue, apertura) del texto, la postura que adopta un mutismo absoluto, considerando que la poesía pertenece en sus secretos al mundo de lo inefable, y se niega por consiguiente a explicar los mecanismos que la producen y los secretos rincones del ser y de la palabra en los que nace; y la postura que se limita a un *análisis técnico*, perfecto a veces en su formulación, pero que olvida que el texto poético, como todo texto y más que todo texto, es siempre, en su escritura y en su lectura, un *texto transcendido*.

2. LA FUNCIÓN DE LA POESÍA

No me refiero en este momento a la función poética o poeticidad, sino a la función que la poesía ha desempeñado a lo largo de la historia en Occidente, como elemento social y lúdico y como elemento desvelador de los problemas de la existencia —psicológicos o metafísicos—, antes de convertirse en apoyatura lingüística del único valor actual en el mundo, el económico, gracias a su entrada en el mundo de la publicidad.

2.1. *Función no, funciones de la poesía*

Se puede decir que lo que llamamos hoy día poesía, si nos atenemos al esquema jakobsoniano de las funciones del lenguaje, ha desempeñado a lo largo de la historia de Occidente, en el interior de la horquilla que antes presentábamos —aspectos temáticos ligados a los mitos, a los símbolos, a las figuras y en especial a la metáfora, aspectos formales ligados en especial a la versificación y a la musicalidad del verso—, un papel que, en un primer momento, fue puramente accidental, adjetivo.

²⁴ Jakobson, *Etudes de linguistique générale*, pág. 222.

La palabra, que en Aristóteles era elemento esencial, substancial —poesía—, como sinónimo de creación y de invención, pasa a ser algo adjetival —un epifenómeno adherido a la formulación de los grandes géneros tradicionales—, y así, tanto en poesía *épica* como en poesía *didáctica*, como en poesía *dramática*, como en poesía *lírica*, lo substancial es lo narrativo, lo discursivo, lo teatral y lo musical, siendo *poesía*, a pesar de ser gramaticalmente el sustantivo, algo adjetival y, por consiguiente, accidental, algo de lo que los grandes géneros —y así lo ha demostrado la historia— podrán prescindir, llegado el momento, sin perder su esencia.

En función de esta afirmación, y me refiero, como es lógico, a la historia moderna de Occidente, dejando de lado espacios de la Antigüedad en los que la poesía cubría una función religiosa o parareligiosa de la que luego hablaremos, podemos decir que la poesía ha ido cubriendo funciones, a veces imbricadas, a veces acumuladas, que podrían resumirse de la manera siguiente: una función ornamental, una función pedagógica, una función emocional y una función óntica u ontológica. Digamos algo sobre cada una de ellas.

En la *función ornamental*, la poesía respondía al principio más bajo y más vulgar de lo estético. Servía para adornar y hacer un poco más bello, con mitos, metáforas y ritmos, aquello que, en su esencia, le era ajeno, pero que, dicho en verso, parecía *más bonito*, sirviendo así al adorno de las fiestas de las diferentes clases sociales²⁵, según las circunstancias y las épocas.

En la *función pedagógica*, la poesía tenía un doble interés: servía para hacer más claro y más explícito un concepto abstracto —filosófico o religioso—, con la ayuda de una metáfora, de una comparación, que tenían la misma utilidad que la inserción de parábolas y de fábulas en el interior del discurso. Lo concreto es siempre más evidente que lo abstracto, y, como veremos, una de las funciones básicas de la metáfora es encarnar lo espiritual en lo material²⁶.

Por otro lado, el uso del verso, con sus juegos de redundancias, con la necesidad de cubrir pies, de que no le falte nunca una palabra, una sílaba, porque si no no cuadraría el verso, servía como factor mnemotécnico para el aprendizaje y la retención de relatos, sagrados

²⁵ «La poesía era un arte decorativo (*sic*), a favor del cual se hacían a veces extravagantes demandas, pero en el cual los mismos principios parecían convenir invariablemente a todas las sociedades y a todas las culturas; arte profundamente afectado por la aparición de una nueva clase social (sólo vagamente, en el mejor de los casos, relacionada con la Iglesia), poseedora orgullosa del latín y del griego», T. S. Eliot, *op. cit.*, pág. 37.

²⁶ A veces, devolver lo espiritual a lo material y originario de lo que salió —según nos prueba en múltiples ocasiones el estudio regresivo de las evoluciones etimológicas.

o profanos, de máximas y sentencias, espirituales o simplemente de la vida cotidiana, como tradicionalmente en el mundo de las sentencias bíblicas y popularmente en el de los refranes, y como hoy día en el mundo de los anuncios publicitarios, ya pertenezcan éstos a la política (el famoso «I like Ike» de la campaña de Eisenhower, aludido por Jakobson) o al comercio y la difusión de los productos en el mercado («Para otoños madrileños, gabardinas Butragueño»)²⁷.

En la *función emocional*, que algunos llamarían estética, con el valor subjetivo que este término tiene a partir del Romanticismo, al pasar el concepto de belleza del mundo de las normas y los códigos al mundo de los sentimientos individuales, la poesía servía —y sirve— para intensificar el efecto del mensaje, ya fuera en la descripción de los decorados y de los gestos, ya fuera en la confesión amorosa, magnificando con las figuras de estilo, gestos y sentimientos, y envolviéndolos en un vaivén musical que, operando a modo de hipnosis sobre el lector, lo *arrebataba* tanto o más que las palabras²⁸.

En su *función óntica u ontológica*, función ésta que aparece como dominante en la poesía de Occidente (lo cual no excluye apariciones puntuales anteriores) a finales del siglo XVIII, la poesía ya no se contenta con ser un vehículo de la confesión amorosa o de la emoción, fingidas o reales, del poeta ante los fenómenos de la naturaleza, sino que pretende convertirse, gracias a la palabra, en una *fundamentación del ser*. Desde este punto de vista, el poeta pretende que su palabra sea (es) capaz de decir una realidad oculta u ocultada, ya pertenezca al cosmos o al yo, y una realidad soñada y deseada, ya sea en añoranza de espacios perdidos o en vivencia de una insuficiencia existencial.

En este sentido, la poesía con función óntica —fundamentadora del *Ser en su en sí material*— y ontológica —fundamentadora del *ser hombre*— ya no se contenta (diferencia para mí esencial) con cantar las alegrías o las tristezas de un ser o sus emociones en el contacto con la realidad, sino que pretende aprehender, decir, *ese ser* en sus dimensiones o partes ocultas. Si se atuviera a la primera dimensión, podría-

²⁷ Falta el gran estudio de la poeticidad *moderna* —en el sentido más contemporáneo de este término: aquél que se enfrenta con la presencia de los mitos, los arquetipos y las metáforas que responden al horizonte de expectativas secretas del comprador— en la alianza de palabra, música e imagen: los anuncios, verdaderos autos sacramentales, fragmentados, de la liturgia profana de una sociedad de mercado.

²⁸ Espacio *irrealizante* —con el valor negativo que tiene en Sartre la palabra (cfr. *L'imaginaire*) y con el valor positivo que tiene en los simbólicos herederos de la teoría alemana de la imaginación—, pues arranca a la conciencia de su ser y la lleva hacia espacios emocionales que no le pertenecen, de manera análoga a la aventura novelesca, que lleva a la conciencia hacia espacios de vida y de historia que, vuelta en sí, es incapaz de realizar. Espacio básico, sin embargo, del Romanticismo, y hoy día de los lugares en los que aún pervive el lector no especialista de poesía; en el mundo anglosajón, por ejemplo.

mos seguir hablando de función existencial, como al referirnos a la parte más evidente del Romanticismo. Esta función existencial se confundiría con la emocional, y no sería ni óntica, ni ontológica en el sentido estricto que la filosofía da a estas palabras, sobre todo desde el siglo XVIII en su evolución hacia Heidegger (tanto el existencialista, el hermenéutico, el teológico como el poético)²⁹: un ser aquí, en ti y en el otro, en el Cosmos y en la Historia, en la palabra³⁰.

Llegados a este momento (pero, ¿dónde situarlo exactamente en la evolución de Occidente?), la poesía usurpa cierto espacio a la filosofía, como antaño (y tal vez ahora) también se lo usurpó a la religión: de este rapto (y todo rapto es siempre castigado por los dioses) nace el concepto de la poeticidad moderna, de la *Poeticidad Siglo XX*, como la he llamado.

Ahora bien, este tránsito, que aparece intermitente y puntual en algunos momentos, de la poesía occidental anteriores al XIX, a medida que va emergiendo el *hombre nuevo* (Dante, Petrarca, Charles d'Orléans, Tasso, Lope de Vega), sufre una aceleración brutal que se hace cada vez más evidente a medida que avanza el siglo XIX. A medida que la alegoría racionalista medieval de Dante y de los místicos —incluso en sus visiones— va siendo sustituida por la *analogía irracional* como ya la percibía Tasso en sus *Diálogos*, en especial en el *Mensajero*, en pleno siglo XVI:

... e se pure i sogni sono talora ordinati (non dico quelli de gl'infermi o de gli ubriachi; i quali sono torbidi e confusi, e per la stemperata agitazione de gli umori, e per la copia de' fumi sover chi rendono l'immagine distorte e perturbate; ma di que' parlo, i quali sogliono fare alcuna volta gli uomini savi e temperati...

En el Romanticismo, y a pesar de todos los ensueños de la poesía alemana, la poeticidad responde aún al concepto de confesión del yo: se dice directa o indirectamente el dolor de un yo que se *traduce* y, en su traducción, consigue una catarsis liberadora para él y para el que lo lee. Todo ello, sin olvidar las trampas que el concepto de autobiogra-

²⁹ «La ontología sería la elaboración de las nociones que han de substituir a la noción de subjetividad transcendental», M. Merleau-Ponty, «Notas de trabajo», en *Lo visible y lo invisible*, Barcelona, Seix Barral, 1970, traducción de José Escudé, pág. 207.

³⁰ «(...) así toda relación mía con el ser, hasta en la visión, hasta en la palabra, es una relación carnal, con la carne del mundo, en la que el ser "puro" sólo se trasluce en el horizonte (...). Nuestra vida, lejos de estar abierta a la luz cegadora del ser puro o del objeto puro, tiene una atmósfera, en el sentido astronómico de la palabra: la envuelven de continuo esas neblinas que llamamos mundo sensible e historia, sujeto indefinido de la vida corporal y de la vida humana, como conjunto desordenado de cuerpos y espíritus, como promiscuidad de rostros», M. Merleau-Ponty, *op. cit.*, págs. 110-111.

fía poética le tiende al lector, haciéndole creer que la confesión es una confesión regresiva, fiel, *auténtica*.

Esta confesión no suele existir, primero porque el lenguaje la invalida, por ser un significante común, a veces insignificante —vacío, ambiguo, lleno de clichés, con metáforas lexicalizadas—, otras, porque el poeta hace creer que una situación psicológica previa ha provocado la confesión, cuando, como dice Jakobson a propósito de Macha, es la confesión ficticia la que es primaria, provocando luego una situación emocional que a veces el escritor no vive, pero que sí viven los lectores. Existe la paradoja del poeta, como existe la paradoja del cómico que ya pusiera Diderot de manifiesto. Otras veces, porque el pudor del yo se vela de virtudes o defectos que no existen o porque el yo se presenta bajo la forma del *todos*, y nos da como general aquello que es particular, y viceversa.

Podemos decir que muchas veces la confesión lírica del romanticismo nos sitúa frente a una experiencia ficticia del yo como pretexto lírico³¹, en la que no hay que tener en cuenta la anecdótica existencial que aparentemente la mueve, sino la pulsión existencial o ideológica que pone en movimiento hacia adelante la palabra, en busca ya de espacios absolutos, paroxísticos, que el yo desea o añora, pero que no ha vivido³².

*La confesión romántica*³³ es ya *preámbulo para el desvelamiento futuro del ser*, sobre todo cuando el romántico deja de confesar, en la realidad o en

³¹ Del mismo modo que la Edad Media nos presentaba un yo ficticio como pretexto didáctico (en la poesía de Villon, por ejemplo), y a veces el Renacimiento y el Barroco nos presentan un yo ficticio como pretexto social, en el que se encarna el mecenas o el Estado.

³² A este respecto, es aleccionadora la anécdota que refiere Jakobson sobre Macha: «le interesa a Macha poder afirmar que es desgraciado y para sentirse así se pone a escribir un poema triste»; no lo es menos, por otro lado, la lectura de los improperios de Musset en su «Noche de octubre» contra George Sand, acusándola de pervertir su inocencia, cuando el poeta ha llegado a ella ya sin inocencia alguna, y el recuerdo de la novelista es el pretexto que adopta el yo poético de ficción para que nazca un impropio contra la pasión romántica, en cuyo aguacero parece que el alma de Musset queda un poco lavada; pero lo es más aún leer «El lago» de Lamartine (esencia del romanticismo emocional ligado a un amor absoluto), que pone en escena palabras y gestos de Elvira antes de morir, cuando entre la muerte de Elvira (o del personaje real al que el poeta alude con este nombre) y la composición del poema median ya tres o cuatro amantes más.

³³ «(...) et tes pleurs et ces espoirs trompés (...) / ils composent tes chants, mélodieux murmure / qui s'échappe du cœur par le cœur réponde / comme l'arbre d'encens que le cœur a fendu / verse un baume odorant, le sang de sa blessure. / Aux accords du génie, à ces divins concerts / ils mêlent, étonnés, ses pleurs de jeune fille / qui tombent de ses yeux et baignent son aiguille. / Et tous les soupirs sont des vers» (Lamartine, *A une jeune fille*).

Llantos (pleurs), esperanzas engañadas (espoirs trompés), suspiros (soupirs), son la esencia temática del verso. Pero la esencia del acto de creación la constituyen gestos de

la ficción, su yo, y se convierte en eco de otros mundos, visibles o invisibles, sobre todo cuando se sitúa frente al cosmos y su realidad, hermosa y casi absoluta —es el caso de Wordsworth.

Nace así el espacio visionario de la poesía romántica. El poeta se convierte (Hölderlin, Novalis, Lamartine y Hugo los primeros) en lector de lo invisible, en traductor de lo invisible, mitad en contacto con Dios y mitad esclavo del lenguaje. Surge así una *palabra mixta del hombre que se sueña también palabra de Dios*, «eco moribundo de las palabras de vida», y el poeta sueña con ser «del himno universal una voz elegida»³⁴.

Nadie como Lamartine, nadie, creo, como Hugo, se ha pretendido visionario; Lamartine, en sus *Visions*, y Víctor Hugo a la escucha de *Ce que dit la bouche d'ombre* («lo que dice la boca de sombra»), en la parte final de sus *Contemplations*³⁵. Recreador de una realidad invisible, en la

espontaneidad, gestos de derramamiento que nos remiten, todos, a la metáfora con catálisis acuática, murmullo melodioso (mélodieux murmure), bálsamo derramado (verse un baume), llantos que caen y bañan (ses pleurs qui tombent et baignent)... que bañan, como es normal, la aguja de la mujer que siempre cose, aunque sea para bordar.

Los ejemplos podrían multiplicarse al infinito, pero no existe aún un estudio serio que se haya enfrentado con la naturaleza acuática y eólica de la metáfora romántica cuando intenta decir la esencia del acto poético, de Lamartine a Machado, como luego veremos en este último.

³⁴ Insisto en el papel que Lamartine desempeña en el renacimiento de la función visionaria de la poesía; se lo debo. Primero, como homenaje personal (es el primer poeta que leí con conciencia de leer a un poeta), y segundo porque es una realidad histórica acallada por la recuperación que de Víctor Hugo hacen simbolistas y surrealistas (al menos, de cierto Víctor Hugo), postergando a Lamartine en los suburbios de la poesía ñoña amorosa, espacios que él personalmente (todo lo contrario!) nunca transitó. Valga, como ejemplo, esta doble invocación a la conciencia visionaria:

«O puisse-je, souffle suprême, / instrument de promesse / sous son ombre frémir moi-même / comme une harpe de Sion. / Puisse-je, écho mourant des paroles de vie, / de l'hymne universel être une voix choisie (...)» (*A l'Esprit Saint*).

«Descends, je dois chanter! Mais que puis-je sans toi / ô langue des esprits! Parle toi-même en moi! / Chante ces grands secrets que ton oeil seul éclaire (...) / et l'Esprit m'emporta sur le déclin des âges!» (*Les visions*).

³⁵ No podemos olvidar el papel que, dentro de una poesía teosófica, heterodoxa, desempeña William Blake en el renacimiento de la función visionaria y mítica, recuperadoras de espacios mitológicos del norte y del sur de Europa.

«I call with holy voice! Kings of the sounding air, / Rend away this defiled bosom that I may reflect / The image of Theotormon on my pure transparent breast» (*Visiones de las hijas de Albión*, 1793).

«By degrees we beheld the infinite Abyss, fiery as the smoke of a burning city; beneath us at an immense distance was the sun, black but shining; round it were fiery tracks on which revolv'd vast spiders, crawling after their prey; which flew or rather swum in the infinite deep, in the most terrific shapes of animal sprung from corruption. And the air was full of them, and seemed composed of them. These are Devils, and are called Powers of the air. I now asked my companion which was my eternal lot? he said, between the black and white spiders» (*Las bodas del cielo y del infierno*, 1790).

Visiones que nada tienen que envidiar a las «falsas visiones» —resultado, en mu-

que el poeta aún cree metafísicamente, éste se siente ángel caído, profeta o mago, cayendo en la tentación de una poesía pseudofilosófica que, por primera vez, sitúa la poeticidad al borde de la incompreensión, de la oscuridad y de la futura separación que la poesía moderna establecerá entre texto y lector³⁶.

Pero el poeta, que aún no cree en las correspondencias materiales que existen entre las cosas, y por consiguiente entre las palabras que las dicen, tiene que inventarse un lenguaje que siempre juzga pobre y que vive ya desde el Romanticismo como fracaso.

La salida del Romanticismo en los textos de Flaubert, en sus *Trois contes*, y sobre todo en el primero, *Un cœur simple*, es el testimonio más sarcástico de este fracaso del verbo romántico³⁷ en su empeño por decir, ya, la verdadera vida ausente: el Espíritu Santo se convertirá en loro; en loro muerto y diseado, en cuyo interior los gusanos —les vers: «gusanos» o «versos»— se multiplican³⁸.

Con Vigny, la poesía se hace *inteligencia superior* —pero, ¿no lo era ya en Dante?: «¡Poesía! ¡Oh, tesoro! ¡Perla del pensamiento!»³⁹. Ahora bien, quien da a la poesía esta categoría suprema, siguiendo en ello a

chas ocasiones, de múltiples collages y derivas de otros textos inconfesados— de los *Cantos de Maldoror* de Lautréamont.

³⁶ «Ciertamente, las funciones de la poesía cambian al cambiar la sociedad y el público a quien se dirige. En este punto, quiero hacer algunas reflexiones sobre la oscuridad. Las dificultades de una poesía (y la poesía moderna, generalmente, se considera difícil) pueden deberse a una variedad de razones. Primero, a causas personales que hacen imposible al poeta expresarse en un modo que no sea oscuro (...), o pueden deberse simplemente a la novedad» (T. S. Eliot, *op. cit.*, pág. 159). Cfr., para el tema de la oscuridad, mi estudio sobre «La oscuridad en Mallarmé», que forma parte del *Estudio previo a Prosas* del gran autor francés. Las razones lingüísticas, ónticas, éticas y estéticas que aplico a la oscuridad mallarmeana pueden hacerse extensibles a gran parte de la *Poesía Siglo XX*.

³⁷ Lamartine, antes que cualquier otro, ya siente el fracaso del Verbo al mismo tiempo que lo invoca:

«Paroles, faible écho qui trompez le génie! / Enfantement sans fruit! Douleur agonie / de l'âme consumée en efforts impuissants / qui veut se reproduire au moins dans ces accents / et qui, lorsqu'elle croit contempler son image, / vous voit évanouir en fumée, en nuage» (*Novissima verba*).

Mallarmé no dirá con palabras más nuevas *los dolores de este parto sin fruto*, de esa dolorosa agonía. Algo que me inclina a pensar cada vez más que el nacimiento a la poesía del niño Mallarmé no se hace de la mano de Víctor Hugo, como afirma la crítica, sino de la mano del Lamartine religioso e himnico.

³⁸ Cfr. mi estudio «Un cœur simple; un proceso destructivo», en *Actas del Seminario La méthode à l'œuvre*, Universidad de Barcelona, 1991.

³⁹ «Poésie! ô trésor! Perle de la pensée (...)! / Comment se garderaient les profondes pensées / sans rassembler leur feu dans ton diamant pur / qui conserve si bien leurs splendeurs condensées (...) / Diamant sans rival, que tes feux illuminent / les pas lents et tardifs de l'humaine raison» (Alfred de Vigny, *La maison du berger*).

Poesía perla, poesía diamante. Dos metáforas de la condensación, de la solidificación alquímica, que encontrarán su sitio perfecto en la ensoñación de la poesía de Alfred de Vigny, tal como veremos dentro de unos capítulos.

los filósofos alemanes⁴⁰ de la imaginación y del sueño (Lichtenberg, Moritz, Herder, Troxler, von Schubert, Carus, Goethe, etc.), es Baudelaire.

Para éste, frente a la epistemología racional condenada al fracaso en su voluntad por decir un más allá de los seres y de las cosas, existe ya una epistemología poética —no ignorada por G. B. Vico, todo hay que decirlo, en su teoría de la *poiesis*— que se asienta desde el fondo de la conciencia sobre el mundo de las correspondencias, sobre el mundo de las analogías secretas, que convierten el mundo visible en un libro de símbolos que el poeta —que desde dentro las vive— tendrá que decir en metáfora.

Aquí, ya sin creencia (aunque Baudelaire sea católico, y ello se sienta en su poesía, en el tema del pecado y del remordimiento), el poeta cree en un posible acceso a los espacios del más allá de la materia y del más allá de la Historia —espíritu y atemporalidad. Sólo la inteligencia poética es capaz, en este juego de analogías, de ensoñar y desvelar un posible infinito, un posible más allá de la realidad aparente:

El poeta es soberanamente inteligente; es la inteligencia por excelencia —y la imaginación es la más científica de las facultades, porque es la única capaz de comprender la analogía universal o lo que una religión mística llamaría la correspondencia. Una idea me preocupa desde que comencé a leer este libro, y es que usted es un auténtico espíritu perdido en medio de su secta. En fin de cuentas, ¿qué le debe Vd. a Fourier? Nada, o muy poca cosa. Sin Fourier, Vd. sería quien es; el hombre razonable no ha necesitado esperar la llegada de Fourier sobre la tierra para comprender que la naturaleza es un Verbo, una alegoría, un molde, un repujado, si Vd. quiere. Sabemos todo eso, y lo sabemos no porque Fourier lo haya dicho, sino gracias a nosotros mismos y a los poetas⁴¹.

Un desplazamiento significativo (no tanto esencial sino circunstancial, publicitario, si cabe), se ha producido desde Alemania e Inglaterra (en menor grado en este nivel que ahora sintetizo) hasta

⁴⁰ «Difusa en el interior del romanticismo literario, la tendencia a concebir el mundo y el hombre en su unidad esencial se ha afianzado entre esos pensadores del siglo XIX que por costumbre reciben el apelativo de «filósofos de la naturaleza». Sin lugar a dudas, es preciso distinguir entre ellos orientaciones diferentes y fuertes oposiciones, especulativas o experimentadores, ocultistas o magnetistas, alquimistas o químicos, cristianos o panteístas, también las ideas políticas los dividieron. Pero el detalle histórico no importa, y nos basta con desvelar las tendencias más importantes que hacen de este movimiento una reacción contra el siglo fenecido y que al mismo tiempo llevan a todos estos filósofos a un estudio sumamente atento de las revelaciones del sueño», Albert Béguin, «El Renacimiento renace», en *L'âme romantique et le rêve*, París, José Corti, 1946, página 50.

⁴¹ Ch. Baudelaire, *Lettres*, París, Mercure de France, 1908, pág. 83.

Francia; que consagrará socialmente la nueva epifanía del Verbo —epifanía ahora, ya, laica.

Sólo faltaba que Mallarmé y Rimbaud llegasen para decirnos cómo el poeta puede reinventar en lenguaje esa analogía universal, cómo puede pasar del Verbo, metáfora de un lenguaje superior, a un lenguaje dicho con palabra de hombre. Mallarmé lo pretende —lingüísticamente— con la ruptura de la sintaxis⁴², que establece relaciones lógicas entre las palabras y, por consiguiente, sentidos comunes en el discurso. Lo pretende dejando a las palabras en libertad para que, como joyas resplandecientes, mal engastadas en el interior de un texto que desde el punto de vista lógico hace agua, establezcan entre ellas relaciones insospechadas, inauditas, capaces, en la ruptura de la semántica común, de ir más allá de ese mismo sentido. Claro, que en ese juego, el poeta se lanza de bruces, ya, en el problema de la oscuridad⁴³, porque el lector común sólo comprende el sentido común de las palabras:

La obra pura implica que el poeta desaparece como alocutor, cediendo la iniciativa a las palabras movilizadas por el choque de su desigualdad. Encienden entonces reflejos recíprocos, como un virtual reguero de fuego en pedrerías, sustituyendo a la respiración perceptible en el antiguo soplo lírico o a la entusiasta dirección personal de la frase⁴⁴.

Mallarmé pretende así crear una poesía que, liberada de su referente material y del referente de significado que la religaba, «las palabras de la tribu», a la *doxa*, se sitúa en un *nivel ideático* —espacio refe-

⁴² Es ésta otra dimensión de lo que he llamado la conversión al materialismo del joven poeta baudelaireano, enamorado hasta los 27 años de un absoluto metafísico post-romántico (lamartiniano y alemán, por múltiples avenidas secundarias, en el que ya no cree): esta conversión a un absoluto material le dará acceso a una palabra, con minúscula, aunque luego sobre ella construya toda una mitología que es ya producto, y sólo producto, del trabajo y del azar abolido.

⁴³ Nueva oscuridad que se añade a la «normal», tan bien analizada por el crítico inglés Richards: «primero viene la dificultad de poner en claro el sentido de la poesía. El hecho más inquietante e impresionante deducido de este experimento es que una gran proporción de buenos (y en algunos casos sin duda abnegados) lectores de poesía, con gran frecuencia no consiguen comprender un poema, ni como exposición ni como expresión: no logran exponer su sentido llano, su significado simple y obvio, en frases de un inglés ordinario e inteligible, dejando de lado cualquier otro significado poético (...)», I. A. Richards, *Lectura y crítica*, Barcelona, Seix Barral, 1967, traducción de Helena Valenti, página 22. Dejando de lado la pluralidad de sentidos poéticos a los que alude el texto de Richards, esa impotencia del lector es una evidencia que el libro pone de manifiesto de manera llamativa y dolorosa.

⁴⁴ Mallarmé, en *Variations sur un sujet*, y también en la *Préface* al *Traité du verbe* de René Ghil, del propio Mallarmé.

rencial nuevo— que trasciende la realidad material de la cosa dicha, creando *un puro ser de materia lingüística*.

Digo: ¡una flor! y, allende el olvido al que mi voz relega cierto contorno, como si se tratara de algo diferente de cálices ya sabidos, musicalmente se alza, idea misma y suave, la ausencia de cualquier ramo»⁴⁵.

La palabra poética presenta, entonces, en sus vocales y en su dip-tongo, algo así como una carne viva con la que el poeta puede jugar como el alquimista jugaba con la materia innoble para convertirla en oro: «entre los viejos proceder de la magia y el sortilegio que desde ahora es la poesía existe una paridad secreta»⁴⁶.

La poesía crea así una vida diferente de la vida real —más tarde, Proust hará extensible la idea a toda literatura ontológica; no un mensaje *acerca de* la vida real, sino una existencia distinta, que nada tiene que ver con la de los días y la de las horas que nos ha tocado vivir. La poesía moderna recupera, entonces, su función espiritual, oracular, en la que se instala el poeta, como único espacio transcendente posible de la materialidad, ahora que ya el poeta ha dejado de creer en mensajeros de los dioses: función órfica: «la poesía es la expresión en el lenguaje humano, reducido a su ritmo esencial, del sentido misterioso de los aspectos de la existencia: dota de autenticidad nuestra permanencia aquí en la tierra y se convierte en la única tarea espiritual posible»⁴⁷. Nueva espiritualidad, con su nueva fe, su nueva esperanza y su nueva caridad o amor, como iremos viendo⁴⁸.

La poesía se convierte, pues, en *voluntad oracular* que pretende decirnos desde la materialidad de la palabra los aspectos misteriosos de la existencia⁴⁹: tiene un soporte existencial, que es la búsqueda óntica

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Mallarmé, carta a Léo d'Orfer, en *Vie de Mallarmé* de Henri Mondor, París, Gallimard, NRF, 1941.

⁴⁸ «Es preciso (...) reinventar una esperanza. En el espacio secreto de nuestro acercamiento al ser, no creo que exista auténtica poesía que no busque, hoy, o que no quiera buscar hasta su último aliento algo sobre lo que fundamentar una nueva esperanza», Yves Bonnefoy, *L'improbable*, pág. 170.

⁴⁹ «En el principio fue el misterio. La poesía en sus propósitos más ambiciosos nace de ese misterio y el poeta, a sabiendas de ello, se muestra una vez más escéptico frente a todo concepto, frente a toda rígida definición, frente a toda poética.

Del misterio nace el poema que en el mejor de los casos, no se nos entrega en su totalidad. (Palabras oscuras, espesas; turbión para los sentidos; temblor y música para el que lee) (...) Se trata de aumentar nuestra capacidad de penetrar en el universo; hacernos con la palabra poética sin temor a lo incommunicable (...) el poeta adivinará zonas de la realidad o del trasnmundo. *El poeta fundamental no se evade ni divierte ni testimonia. El poeta revela*», Antonio Colinas, en *Poéticas españolas contemporáneas (La generación del 70)*; recogidas por Pedro Provencio, Madrid, Hiperción, 1988.

y ontológica —la *quête*, en el sentido más espiritual, pero no metafísico, que esta palabra tenía en la Edad Media—, y tiene un soporte material lingüístico —el juego de destrucciones y reconstrucciones semánticas al que Rimbaud bautizará con el nombre de *alquimia verbal*: transformación de la palabra material, común y vulgar, en palabra espiritual, oro puro e incorruptible.

La *quête*, en nosotros y en el Cosmos, en la interioridad del ser y en su exterioridad, en la espiritualidad y la materia. Nada en este nuevo espacio de la poesía da la espalda a la *Realidad*⁵⁰.

Ahora bien, esta nueva dimensión órfica⁵¹ se completa con la dimensión intelectual, que recalca Baudelaire y que ya no ha perdido: la poesía se convierte en el lugar privilegiado de la Literatura para llevar a cabo esa función que tan maravillosamente calificó Umberto Eco en *Opera aperta*: la poesía es la auténtica «metáfora epistemológica»; *metáfora* en estado puro, sin contaminación narrativa o discursiva; *epistemológica* pues su objeto ya no sólo es decir enfáticamente *acerca del ser*, sino buscar y *decir el ser*. En su precariedad *material*, pero en su deseo y en su ensoñación *espiritual*. ¡Menudo dilema!⁵².

Y vuelvo ahora sobre la posible acusación que algunas almas sensibles le pueden hacer a esta redefinición de la poeticidad: su conexión —pero no siempre es así— con la religión y su conexión con la filosofía. Algunos dirán que su conexión con el espacio religioso es evidente; la poesía en Occidente siempre la ha tenido, aunque con dimensiones distintas de las que ahora intento definir: recientemente, sólo ha sido ornato litúrgico, cuando en la Antigüedad era esencia misma de la palabra religiosa, cuando oráculo y revelación se confundían; cuando profecía y palabra de Dios tenían un mismo mensajero. Pero la conexión con la filosofía les parecerá a algunos menos evidente y, sobre todo, más dañina para esa función estética, ñoña —falsamente estética— que la burguesía siempre ha querido darle a la poesía.

Para comprender hasta qué punto la poesía moderna está ligada a

⁵⁰ «En la medida en que la poesía conoce la realidad, la ordena, y en la medida en que la ordena, la justifica. En estos tres estadios se inserta, a mi modo de ver, el triple compromiso intelectual, estético y moral, de la poesía con la realidad. No hay gran poesía ni ningún tipo de arte superior sin ese compromiso profundo», J. A. Valente, en Antonio Molina, *Antología de la poesía cotidiana*, Madrid, Alfaguara, 1966.

⁵¹ Ya Hamann nos decía: «sólo el conocimiento de sí mismo, esta bajada a los infiernos, nos abre las vías de la divinización». Pero pensemos también en las errancias por bosques, valles y tormentas de metáfora del viejo *Tiriel* de Blake:

«And Aged Tiriel stood before the Gate of this beautiful palace. / (But dark were his once piercing eyes del) / With Myratana, once the Queen of all the western plains; / But now his eyes were dark'ned and his wife fading in death» (*Tiriel*, 1789).

⁵² «La dificultad de la poesía moderna consiste en que tiene que definirse en el mismo instante por y contra el cristianismo», Yves Bonnefoy, *L'improbable*.

la filosofía del hombre inmanente, es preciso situarse en el nudo histórico de 1800 y sus aledaños.

En este momento explotan de manera ya definitiva los conflictos del yo inmanente —un yo que ha navegado desde el siglo xvi sobre su fe en la razón para explicar el mundo y su propia existencia y que ahora se ve abocado al fracaso absoluto de la razón, cuando se trata de dar una explicación «definitiva» a ambos, pues el ser siente que la racional y la científica no bastan.

Poetas y filósofos se unen en ese momento —Goethe, Hölderlin, Novalis, Herder, Chateaubriand, Sénancour, Schlegel, etc.— para recibir, condensar y darle un cuerpo verbal a la herencia que desde Addison, Burke y Shaftesbury⁵³, a lo largo de todo el xviii, les ha llegado, mostrándonos una nueva manera de ser del hombre frente a la naturaleza, lo que implicaba una nueva lectura del cosmos, en la que concordancias profundas llevaban a considerarle no como un simple espectáculo o como un simple objeto de aprovechamiento económico, sino como un lugar de relación y de convivencias profundas similares a las que, en su día, tuvo el mundo de la «pensée sauvage», definida por Lévi-Strauss.

Junto a esta herencia, que implicaba una nueva lectura de la exterioridad del yo, inmanente en origen pero transcendida de vivencias espirituales, estos autores recibían también toda la herencia rousseauiana y pre-rousseauiana que condensaba la voluntad de ser del hombre en esa inmanencia vivida como un pequeño absoluto que le permitía afirmar que su voluntad y su razón de ser se satisfacían sólo con la toma de conciencia de su propio existir⁵⁴, y que, contrariamen-

⁵³ A pesar del odio que Eliot muestra por Addison, su texto sobre la imaginación es imprescindible para asistir al nacimiento del hombre sintiente y del hombre imaginante a lo largo del siglo xviii, como lo son las *Indagaciones filosóficas sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, de Burke (1757), o los *Salones* de Diderot.

⁵⁴ «Todo es como un flujo continuo en la tierra. Nada conserva su forma constante y parada (...).

Pero tal vez existe un estado en el que el alma encuentra un asentamiento bastante sólido para poder descansar en él por completo sin necesidad de recordar el pasado y de saltar hacia el porvenir; en el que el tiempo no exista para ella, en el que el presente dure siempre sin marcar, sin embargo, su duración y sin que el alma sienta ninguna marca de transición y ningún otro sentimiento de privación ni de gozo, de placer o de pena, de deseo o de temor, que el de su propia existencia; y que ese sentimiento le llene plenamente. Mientras dura este estado, el que se encuentra en él puede sentirse dichoso, no con una dicha imperfecta, pobre y relativa, tal como podemos encontrarla en los placeres de la vida, sino con una felicidad que basta, perfecta y llena, y que no deja en el alma ningún hueco que ésta sienta la necesidad de rellenar (...).

¿De qué se goza en semejante situación? De nada exterior a sí mismo, sino de sí mismo y de la propia existencia. *Mientras dura este estado, uno se basta a sí mismo, como Dios*, J. J. Rousseau, *Rêveries du promeneur solitaire*, Quinto Paseo.

El momento designa el presente como aquello que no tiene pasado ni futuro; en

te, cuando esta toma de conciencia fallaba, el ser se vivía en la más profunda orfandad.

Hemos formulado aquí, un poco sin darnos cuenta, los dos presupuestos básicos de la poesía versus la modernidad: una vivencia nueva del paisaje, que ya desde el principio del siglo xviii, en *The pleasures of Imagination* de Addison, hasta los *Ensayos sobre la pintura* de Diderot, prefigura el mundo de las correspondencias baudelafricanas, y una vivencia del yo precario y/o autosuficiente que, con las *Rêveries du promeneur solitaire*, inaugura también un sentimiento de la vida asumido como un *absoluto inaccesible* salvo en momentos de fulgurante privilegio, es decir, como errancia y como tránsito cuyo fin —la Eternidad, Dios, el Ser, la Belleza— queda totalmente desdibujado en el horizonte de los que poco a poco se van a convertir, sin quererlo, en los hijos del teísmo⁵⁵.

Ahora bien, todo hubiera ido de otro modo sin la confluencia de *estética* y de *filosofía* en la persona de Kant, y luego, en otra dimensión, de *ética* y *estética* en Kierkegaard⁵⁶.

esto radica precisamente la imperfección de la vida sensible. Lo eterno designa también lo presente que no tiene ningún pasado ni ningún futuro, y ésta es la perfección de lo eterno (...).

Pero así resalta que el momento no es una nueva determinación del tiempo, pues la determinación del tiempo es únicamente ésta: pasar, por lo cual tiene que ser concebido el tiempo como el tiempo pasado, si ha de ser definido por una de las determinaciones que se descubren en él. Si, por lo contrario, han de tocarse el tiempo y la eternidad, esto sólo puede suceder en el tiempo, y entonces nos encontramos delante del *momento* (...).

Lo que nosotros llamamos momento es llamado por Platón τό ἐξαινυρόν. Como quiera que se explique esta denominación, ella pone en todo caso el momento en una relación con lo invisible y bajo esta categoría tuvo que ocurrírsele al griego, pues el griego concebía de un modo igualmente abstracto el tiempo y la eternidad, por carecer del concepto de la temporalidad; y (ésta es la razón definitiva) del concepto del espíritu. Nuestro momento es el latino *momentum* que, con arreglo a su etimología (de *movere*), sólo expresa el mero desaparecer», S. Kierkegaard, *El concepto de la angustia*, Madrid, Espasa-Calpe, col. «Austral», 1959, págs. 86-87.

Tanto el texto de Rousseau como el texto de Kierkegaard intentan aprehender esa *esencia momentánea* en la que, abolida la temporalidad, la existencia puede ser aprehendida como un absoluto. A esos instantes de totalidad los he llamado en otra ocasión: *el momento ontológico*. Pero esa *instantaneidad ontológica* se corresponde, como veremos, con la *instantaneidad poética* hacia la que tiende la poesía pura.

⁵⁵ «El Ser en su pura existencia es una negación de cualquier manera de ser; y la manera de ser, pura determinación subjetiva, acaba por ser en sí misma una experiencia, por consiguiente una negación del Ser. El poeta se siente a gusto en medio de este juego de reflejos: rechaza el Sueño en nombre de la Verdad o del Ser; en esto consiste su hermosa desesperación, su mal secreto, ennoblecedor, que lo corroe; y después lo vuelve a poner en su sitio y lo opone a la Materia en nombre del Deber-ser y del Valor. Pasará de una a otra de estas ausencias y se divertirá según esté de humor anulándolas sucesivamente o afirmándolas, yendo de la desesperanza al gran movimiento loco de la esperanza que se sabe desesperada. En este singular movimiento de la historia literaria, el Artis-

El nacimiento de la poesía moderna no se produce con una revolución formal (cristalizará, eso sí, en una revolución formal, la que de Baudelaire nos lleva a Mallarmé); pero nace de un problema esencialmente filosófico y estético —ontológico—, el problema que nos lleva desde Montaigne a Rousseau, pasando por Descartes, y de Rousseau a Kant y Kierkegaard. Podemos formularlo como *la paulatina toma de conciencia de la precaria inmanencia del yo, después de haber vivido, oficialmente, desde el acceso al poder intelectual y moral del cristianismo, instalado en un asentamiento precario y nada confortable, pero compensado con la esperanza permanente, aunque secreta en algunos casos, de una salvación del yo en la eternidad.*

La verdadera vida ausente, diferida por el cristianismo, en realidad o en mito, hacia la eternidad, se convierte en un hecho: sin creer en la eternidad, vivir sin embargo en sus conciencias, como un hueco, como una carencia, la ensoñación de la gran promesa. Carencia que, fuera del cristianismo, el hombre moderno ya no sabe cómo compensar. *La verdadera vida está ausente* equivale a decir que ya no hay verdadera vida: suicidarse o crearla, esas son las dos únicas respuestas posibles, de momento.

Los primeros poetas de la modernidad son los prosistas secretos del siglo XVIII. El primer Romanticismo, tanto el francés como el alemán, y el inglés a su manera, no hacen sino poner en verso, a veces torpe, lleno de retórica neoclásica aún —salvo excepciones marginales, como Blake—, las preocupaciones filosóficas —ontológicas en especial— de estos autores.

Contemplación, ensoñación, meditación son términos que aparecen continuamente en sus escritos, como voluntad de introducir en sus razonamientos una ventana que dé acceso a los espacios de un más allá de la razón y de la temporalidad de la materia. Cuando en 1820

ta ya no cree en el Arte, porque no puede asentarlo sobre la garantía divina, pero como esta salvaguarda le falta, a él y a todo el universo, sólo al Arte le podrá confiar su fe», Jean-Paul Sartre, *Mallarmé, la lucidité et sa face d'ombre*. Texto establecido por Arlette Elkaim-Sartre, París, Gallimard, 1986, pág. 48.

⁵⁶ «La filosofía, pues, rige el romanticismo. Lo que viene a decir, de una manera un poco brutal: Kant abre la posibilidad del romanticismo. Y también (...) sea cual sea la exactitud de las génesis histórico-empíricas del romanticismo (y éstas pueden ser muy exactas, es algo de lo que no se puede dudar, y hay que tenerlas en cuenta cuando existen y están bien hechas), no es verdad que se pueda pasar de Diderot a Schlegel, ni siquiera de Herder a Schlegel, como tampoco es verdad que se puedan deducir los primeros textos del *Athenaeum* como continuidad del *Sturm und Drang* o, por vía un poco desviada, de Lessing, de Wiefand o de los sucesores de Baumgarten. Los románticos no tienen predecesores; sobre todo en aquello que el XVIII habría instaurado de manera decidida bajo el nombre de *estética*. Contrariamente, es gracias a una relación inédita e imprevisible que nace en Kant entre la estética y la filosofía como se hace posible el paso al romanticismo», Ph. Lacoue-Labarthe & J. L. Nanci, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, París, Seuil, 1978, pág. 42.

Lamartine escribe sus *Méditations*, se ve en la obligación de calificarlas de *poétiques*, porque en la trastienda de su conciencia la palabra que está vibrando aún es la palabra *méditations*, pero calificadas de *filosóficas* por Descartes. Y cuando, dejando de lado los falsos clichés de una lectura romántica que nada tiene que ver con la realidad, nos acercamos a los temas que Lamartine trata en sus *Méditations poétiques*, nos encontramos que, dejando en un tercer o cuarto lugar el tema amoroso —tres poemas en todo el libro—, los grandes problemas que le preocupan son los mismos que preocuparon a Addison, a Rousseau, a Diderot, a Shaftesbury, a Chateaubriand, es decir, los problemas del yo, de la conexión del yo con la naturaleza, los problemas de Dios y los problemas de la relación con Dios a través de vías misteriosas de difícil explicación —desde el sueño a la revelación— y a través de vías más evidentes, como la de sus posibles manifestaciones en la fuerza, en la perennidad y en las bellezas del Cosmos.

De las *Méditations* de Lamartine, que marcan la consagración del Romanticismo europeo en torno a la figura del que luego será presidente de la República Francesa, a las *Contemplaciones* de Hugo, que marcan el fin europeo de lo que podemos llamar estrictamente Movimiento Romántico de 1848 a 1855, bajo los oropeles cada vez más evidentes de un sentimiento de la pasión desbordante o añorada que luego será tomado como esencia misma del Romanticismo cuando sólo es su hojarasca, la gran poesía romántica no hace sino llevar de la prosa al verso los grandes problemas filosóficos a los que estamos aludiendo.

Contradiendo aquí totalmente los presupuestos jakobsonianos, la evolución de la poesía neoclásica hacia la poesía de la modernidad, tal como entiende el término Baudelaire, es *un problema de evolución, de ruptura temática*, que luego, más tarde, secundariamente y no siempre, tendrá sus manifestaciones formales.

Resumiendo, no se trata ya de decir cosas acerca de la existencia del yo, sino de asentar el yo en una nueva realidad que, por todas partes, al hombre moderno se le escapa⁵⁷, porque *yo*, con palabras de Rimbaud, es *otro*.

⁵⁷ Este absoluto ontológico de la precariedad del yo, el romanticismo alemán lo vivirá de dos maneras diferentes: vía Novalis, con la disolución fragmentaria y seminal del yo que invade y disuelve toda sistemática, y vía Schlegel, con su concepto del yo que tiende hacia la energía, hacia la definición de «el hombre enérgico» como infinita plasticidad de una fuerza universal gracias a la cual el hombre se conforma por completo. «La disolución y la energía, formas últimas del fragmento, nos reconducen de manera insoslayable a la obra-sujeto» (*Ibidem*, pág. 79).

2.2. La evolución histórica de la naturaleza de la metáfora

Para comprender bien todo cuanto acabo de afirmar, lo que en un futuro estudio nos obligará a un análisis historicista pormenorizado del tránsito temático de la poesía del XVIII al XIX, ateniéndonos a las coordenadas que más arriba he fijado, sería preciso, cosa que a mi entender aún no se ha llevado a cabo, hacer una *historia de la metáfora*, de la naturaleza y de la función de la metáfora, a lo largo de dicho tránsito. En un capítulo posterior, intentaré definir alguno de estos momentos, pero incluso entonces mi interés no será sino colateral. Me permito ahora adelantar una simple síntesis pedagógica de algo que luego desarrollaré, si no más profundamente, sí más en detalle.

A lo largo del siglo XIX, se opera en la naturaleza de la metáfora una evolución, un cambio que podríamos sintetizar en tres momentos clave.

1.º La analogía entre los polos que construyen la intersección fórica⁵⁸ va siendo *cada vez menos aprehensible*. Pasa primero de analogías fácilmente explicables por la razón y los sentidos (herencia de la poesía renacentista y barroca) a analogías sensoriales a veces muy evidentes y otras más secretas, a medida que aflora en torno al mundo de Baudelaire el motor metafórico de la analogía sinestésica. En algunos casos, esta sensorialidad se hará tan secreta que nos llevará a plantearnos en qué complejo, en qué rincón secreto de la existencia del escritor se lleva a cabo.

Desde este punto de vista, en un mismo poema, como *La chevelure* («La cabellera») de Baudelaire, nos encontramos con los tres tipos de analogía que acabo de mencionar. Que la cabellera pueda ser *toison moutonnant* (vellón en oleada), ello es evidente si pensamos en las analogías materiales que existen entre el pelo y el vellón del cordero, y si sabemos que en francés a un mar cubierto de pequeñas olas corona-

⁵⁸ Vid. la síntesis y los gráficos con función pedagógica que lleva a cabo Henri Mornier en su *Dictionnaire des Rhétoriques*. Estos gráficos parten de la intersección básica de los dos términos de la metáfora, que pueden representarse así:



Se trata de saber qué valor semántico (producción y efecto de lectura) alcanza C; porque C no es una parte de A más una parte de B; C es *otra cosa*, un más allá de A y B.

das de espuma blanca se le denomina un mar «moutonnant» (*aborregado*)⁵⁹.

Que a la cabellera se le llame «pavillon de ténèbres tendues» (*gallardete de tinieblas desplegadas*) nos obliga a hacer unos cambios analógicos que van del mundo de la visión física al mundo existencial del propio Baudelaire, en el que la noche cobra un valor, al mismo tiempo que positivo, lleno —como en la *cabellera negra* de Aleixandre— de peligros emergentes.

Pero cuando Baudelaire a la cabellera la metaforiza en «gourde» (*cantimplora*) en la que puede aspirar el vino del recuerdo, sólo podemos acceder a los juegos metafóricos —sin caer en lo ridículo de la comparación— si incorporamos a nuestra lectura todo el universo imaginario baudelaireano, en el que el tema del vino y de su análogo, el perfume —el *vino* se lleva en cantimplora, pero se *aspira* el perfume—, son tanto metáforas del amor como del olvido, en la embriaguez, en la pérdida de la temporalidad y de la espacialidad. Volveré luego sobre el tema.

Pero la evolución de la metáfora no para ahí. De *sensorial*, la analogía pasa a ser *imaginaria*, es decir, pertenece a los secretos rincones de la conciencia simbólica, a los que sólo se tiene acceso o desde el mito personal o desde los mitos colectivos. Sólo si estamos en posesión de dichos códigos —individual y secreto en el primer caso, universal y multivalente en el segundo—, el juego metafórico podrá ser aprehendido. Analogía imaginaria que a veces toma la apariencia de *arbitraria*, pues en el desconocimiento de dichos códigos ningún tipo de analogía se puede establecer entre los elementos metaforizados y metaforizantes.

Volviendo sobre el ejemplo anterior, ¿en qué categoría, en la *sensorial*, en la *existencial*, en la *imaginaria* o en la *arbitraria*, podríamos situar la metáfora de la cantimplora para designar la cabellera —aunque yo antes me he precipitado en situarla en un espacio al que tengo acceso por mi condición de lector que, por múltiples caminos, ya ha penetrado en la globalidad del universo baudelaireano? Pero, para ser más exigentes con nosotros mismos, ¿en qué categoría situaríamos algunas de las metáforas de Lorca, pertenecientes al poema que hace unas páginas hemos mencionado?:

Ni la mano más pequeña
quiebra la puerta del agua.

⁵⁹ Los más viejos o los nostálgicos que recuperan los años 40 recordamos la canción de Charles Trenet *La mer*, construida en su esencia sobre dicha metáfora: «la mer, bergère de troupeaux infinies».

2.º En esta evolución, la analogía se hace cada vez *más interiorizada*, pertenece cada vez más al universo interior del yo, a sus complejos (no doy a esta palabra, aquí, ningún valor psicoanalítico, sólo quiero significar con ella esos espacios secretos, esos *nudos* de la personalidad en torno a los cuales se alzan nuestras grandes preguntas y se construyen nuestras ensoñaciones e interpretaciones del mundo y de la vida, y sus epifanías). En esta interiorización, la metáfora se hace cada vez *más individualizada*, y, sin tener que apelar a los elementos subconscientes que ni siquiera el yo domina, se construye en esta interiorización un código secreto al que sólo el poeta tiene acceso directo (si es que lo tiene) y que para el crítico y para el lector en general puede adoptar dimensiones arcanas equivalentes, en la lectura, al concepto de inefable. La crítica moderna de la poesía tiene aquí su principal función: abrir ventanas, trazar senderos de acceso a dichos universos imaginarios. Estos sólo pueden encontrar materia para su trabajo gozoso en la materia semántica del poema; pero no de manera aislada, sino en la *estructuración metafórica del texto*⁶⁰.

3.º En esta doble evolución, la metáfora escapa, por consiguiente, a la comunidad racional y sensorial de la *doxa*, incluso analógica, que tanto símbolo y tanta alegoría ha ido construyendo a lo largo de la historia, y se abisma más y más en las profundidades del yo —cuerpo y espíritu deseantes—, más allá del cuerpo y más allá del espíritu, en un *en sí verbal óntico y ontológico*, problemático para la comunicación (y éste es el gran problema que plantea la lectura de la *Poesía Siglo XX*), pero real y a cuya evidencia el crítico no puede escapar, soslayando el problema al entretenerse en descripciones formales o contextuales, sin entrar en el meollo metafórico, es decir, semántico, de la cuestión.

Un poema de Víctor Hugo de 1854, en *Les contemplations*, fechado en Jersey en el mes de noviembre, plasma en el devenir de sus treinta versos el tránsito que he intentado plasmar en estos tres puntos de mi síntesis.

Primero el poeta se dirige a su propia estrofa, «autrefois dans les fleurs» (antaño entre las flores), que como una ninfa juguetona se paseaba por el mes de abril repartiendo besos coloreados con los matices que, cual mariposa, había ido robando a la rosa y a la colmena de la abeja —función ornamental. Su baile y su canción eran bailes de amor que cantaba por bosques, arroyos y aldeas —función emocio-

⁶⁰ «Un verso solo no es poesía, a no ser que se trate de un poema en un verso; la línea más bella toma su vida en el contexto» (T. S. Eliot, *op. cit.*, pág. 155). Toma su vida, es decir, su capacidad de decir, de expresar, en el *todo*; a la metáfora le pasa lo mismo.

nal—, mientras que él, el poeta, «le sévère habitant de la blême caverne» (el adusto habitante de la caverna pálida), él, «le chercheur du gouffre obscur, le chasseur d'ombres» (el buscador del oscuro abismo, el cazador de sombras), espera la llegada de otra categoría del poema, que ya en el mundo moderno no puede ser idilio alegre —ni siquiera elegía melancólica— por campos, manantiales y encinas. Bruscamente, el poema cambia y al «autrefois», al *antaño* del primer verso, en el que se situaba la poesía tradicional, se le opone un «maintenant» (*ahora*) en el que la estrofa moderna encuentra su verdadera identidad: «prisonnière au plus noir de son âme profonde» (prisionera en lo más oscuro de su alma profunda), celeste y subterránea al mismo tiempo, visionaria en el interior de la memoria, negra, capaz de hojear «des ombres passions le registre» (el registro de las sombrías pasiones), capaz de soñar en la noche, «Proserpine sinistre» —función óntica y ontológica de la poesía descrita bajo el mito de Orfeo.

Perdida la función imaginaria, lúdica, supeditada la función política que siempre tuvo la poesía (aunque hasta ahora no la hayamos mencionado, pues cae de lleno en lo que hemos llamado la función didáctica) al nuevo espacio de la poeticidad, a la poesía que camina hacia el siglo xx sólo le queda *el campo ontológico de lo personal*, y volver, entonces, a los grandes universos imaginarios —cosmogonía— que antaño se soñaron colectivamente en *la pensée sauvage* y que ahora se soñarán de manera personal —ontogénesis— en estos reductos mínimos, en estos parques naturales preservados en la evolución de Occidente que son los microcosmos poéticos, o, si este espacio se presenta como inaccesible, dejarse caer —con desesperación o con sarcasmo— como en otras ocasiones en los juegos de la poesía experimental.

2.3. La poesía y la nominación de lo inefable

Es lógico que a partir de este momento la poesía tienda de nuevo hacia la nominación de lo inefable, y no podemos olvidar que, sea cual sea la realidad que se esconde tras la palabra Dios, éste es, desde la Biblia, en la cultura occidental, aquél que no puede ser ni visto ni nombrado, *porque es el que es*; el Ser puro y absoluto —y aquí cobra todo sentido la postura sartriana que antes mencionábamos.

La poesía recupera, en cierto modo y desde una dimensión compleja, pues su formulación la llevan a cabo *los hijos del limo* que se saben dolorosamente —ironía y sarcasmo— *hijos del ateísmo* (las dos caras de una misma moneda), *la palabra de los dioses*.

Primero, la función *hermética*, es decir, la función del *poeta mensajero de la palabra* que escribe tras su aparente subida a los cielos, como

Blake, o, como el Lamartine de las *Visions*⁶¹, tras una bajada de este cielo, porque se sabe ángel caído (*La chute de l'ange* de Lamartine, *Eloa* de Alfred de Vigny); o como Víctor Hugo, que tras recibir un mensaje de los dioses, captado al borde del abismo, nos lo repite, creyendo que así se convierte en conductor de pueblos, a veces ilusionado, a veces hastiado como el *Moïse* o el Cristo de Vigny.

La función *órfica*, luego, simulando esa bajada a los infiernos que ya hiciera el poeta mítico griego: bajada a los infiernos de la propia conciencia de Víctor Hugo, metaforizada en *bouche d'ombre*; bajada a los infiernos de cualquier mundo desconocido gracias a cualquier tipo de ayuda (sueño, vino, droga), como Baudelaire: «au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau» (al fondo de lo desconocido para encontrar algo nuevo), o Rimbaud, tras la experiencia existencial, degradante y salvadora, de *Une saison en enfer* («Una temporada en el infierno»).

Función *báquica*, también, con la emergencia explosiva de un yo irracional, profundo, subconsciente, liberado de las opresiones del statu quo y de su propia formación, que dice en embriaguez, en cualquier embriaguez, siguiendo la invitación de Baudelaire, en droga o en locura, el placer o el dolor de su cuerpo, placentero o inhabitable —el Rimbaud de las *Iluminaciones*, el Verlaine de toda su poesía cuando no se vuelve religiosa; pero también la poesía frutal y herbívora de Walt Whitman⁶².

Función *apolínea*, finalmente, recuperando un aspecto de la poesía que se había perdido tal vez desde el Renacimiento —gozoso y cortésano—, y de algunos momentos del Barroco: la exaltación gozosa del cosmos, que ya pregona Schlegel, que tan bien define Mallarmé⁶³,

⁶¹ En realidad Blake escribe, pero sobre todo *pinta y dibuja* visiones por necesidad y no por capricho, y las pinta y las dibuja porque las ha tenido, y dado que la única manera válida de reproducir una *visión* es consiguiendo que el nuevo espectador-lector *la vea*. Su apoyatura gráfica no es un juego, es una necesidad visionaria; Lamartine las *crea* con ideas y palabras, como fruto de su intelecto utópico social-cristiano. ¿En qué medida la visión literaria es producto de una auténtica visión *representada* a trancas y barrancas por el poeta, y en qué medida es sólo una elaboración verbal? Visiones, sueños, borracheras, locuras, paraísos artificiales, etc.; en ellos reside el secreto de la respuesta de cara a su origen; de cara al efecto, el problema es diferente. Pero, ¿se puede separar del todo la *génesis* y el *efecto* de un producto poético? Los formalistas dirán que sí; yo no estoy tan seguro.

⁶² «En ti creo, alma mía, el otro que yo soy no debe humillarse ante ti, y tú no debes humillarte ante él. / Tiéndete junto a mí sobre la hierba, desata tu garganta. / Ni palabras, ni música, ni rima, es lo que quiero, ni rutina o discurso, ni siquiera los buenos, / quiero sólo el arrullo, el murmullo tan sólo de tu voz modulada» (Walt Whitman, *Hojas de hierba*, trad. de Margarita Ardanaz).

⁶³ Mallarmé funde función *órfica* y función *apolínea* a sus 43 años, pasados ya tanto los momentos de su decadentismo baudelaireano como su borrachera pseudo-hegeliana,

tanto en su teoría como en sus prosas poéticas, y que constituye lo mejor del cántico de algunos poetas modernos, como Saint-John Perse, Jorge Guillén y el mismísimo Neruda⁶⁴.

Sí, podemos decir que, desde estas cuatro dimensiones de la función poética, la Poesía Siglo XX, en su obsesión óntica y ontológica, se hace de nuevo *religión*, es decir, unión del yo con el misterio —cualquier clase de misterio—, y también se hace evangelio, es decir, palabra nueva —*Novissima verba*—, que tiende, en un ejercicio tanto espiritual como lingüístico, hacia la salvación⁶⁵.

Recupera la palabra de los dioses, pero también recupera el sueño de los poetas: alcanzar con su palabra lo inefable, es decir, convertir lo inefable en palabra —dios, ese imposible, ese impensable pero deseado, en palabra y en metáfora.

Pero lo inefable, dejando de lado las apoyaturas musicales o gráficas que la poesía nunca abandona, es un más allá —o más arriba— de la realidad en *la palabra*: un espacio supranatural hacia el que el poeta tiende, llevado por una conciencia mística —el Verbo; o un más acá, o un más abajo de la realidad, *siempre en la palabra*: un espacio subnatural hacia el que el poeta tiende, arrastrado, y valga la paradoja, por la conciencia sub-realista⁶⁶.

La introspección psicoanalítica involuntaria del Nerval loco le lleva a explotar maravillosamente en verso críptico, pero le lleva también, en el desarrollo poético de sus sueños, en *Aurélia*, hacia la vivencia de una religión de las profundidades temporales en la que se plasma el sincretismo panteísta de su pobre conciencia; profundidades que cree pertenecen a los primeros y purísimos días de la colectividad humana, y que son sólo la encarnación fantasmática de su propio yo, fragmentado, disperso e irreconciliable consigo mismo.

y lleno de alegría vital frente al mundo y frente al futuro: «iré más lejos y diré: el Libro, porque estoy persuadido de que, en el fondo, sólo existe uno buscado, aunque no lo sepa, por todo aquél que escribe, incluso por los Genios. La explicación órfica de la tierra, único deber del poeta y empeño literario por excelencia: pues el ritmo mismo del libro, impersonal y vivo entonces, incluso en su paginación, se superpone a las carencias de este sueño, también Oda» (Mallarmé, *Autobiografía*, carta a Verlaine, París, lunes 16 de noviembre de 1885).

⁶⁴ Pienso inmediatamente, tanto o más que en la *Divina Commedia*, en *Cántico* de Guillén, en *Canto General* de Neruda y en los *Cantos* de Ezra Pound.

⁶⁵ «El Libro, instrumento espiritual: una proposición que emana de mí —tan diversamente citada, para elogiarme o vituperarme— la reivindico junto con aquellas que se apiñarán aquí— dicho rápidamente, se pretende que, en el mundo, todo existe para desembocar en un libro» (Mallarmé, *Variaciones sobre un mismo tema*, en *Prosas*, ed. cit., trad. José Antonio Millán, pág. 249).

⁶⁶ Sobre la usurpación *surrealista* del término (y sobre la incongruencia que arrastra en español —realismo del sur) hablaré en un capítulo posterior.

Me dieron una hoja de papel y durante mucho tiempo intenté representar con mil figuras acompañadas de relatos [notémoslo, de la misma manera que opera William Blake], de versos y de inscripciones en todas las lenguas conocidas, una especie de historia del mundo mezclada con el recuerdo de los estudios y de los fragmentos de los sueños que mi primera ocupación había hecho más sensibles, y que aún prolongaban sus efectos. No me paraba en las tradiciones modernas de la creación. Mi pensamiento iba más allá: entreveía, como en un recuerdo, el primer pacto formado por los genios gracias a los talismanes. Había intentado reunir las piedras de las Tablas sagradas y representar a su alrededor los siete primeros Eloínes que se habían repartido el universo. Este sistema histórico, cogido de las tradiciones orientales, empezaba por el gozoso acuerdo de las Potencias de la naturaleza que formulaban y organizaban el universo (...)⁶⁷.

La introspección mística de Hölderlin, apuntando hacia arriba, le lleva también a la creación de un espacio religioso olímpico, atemporal y sincrético, en el que se dan cita todos los dioses de Occidente: clásicos, nórdicos y cristiano.

Pero los dioses se complacen
en ser inmortales, y si tienen necesidad
de otros seres, será de héroes,
de hombres y de mortales sin distinción.
Porque los bienaventurados dioses
nada sienten por sí mismos,
es preciso, entonces, si podemos decirlo,
que otro se halle allí para sentir
y apiadarse en nombre de los dioses⁶⁸.

Evidentemente, ese *otro*, ese intermediario, sólo puede ser el poeta, en su fusión atemporal y a-espacial creada por la palabra poética.

Ya volveré en un capítulo de este libro sobre los problemas que plantea la voluntad de acercarse desde la perspectiva mística a un mundo *supra-natural* y de acercarse desde la perspectiva surrealista a un mundo *sub-natural*, pues creo que en los problemas que plantea tal

⁶⁷ G. de Nerval, *Aurélia*, 1853.

⁶⁸ Hölderlin, «El Rin», *Últimos himnos*, trad. de Federico Gorbea, Madrid, Edición Libros Rionuevo, 1980.

«Es haben aber an eigner / Unsterblichkeit die Götter genug und bedürfen / Die Himmlischen eines Dings, / So sind Heroen und Menschen, / Und Sterbliche sonst. Denn weil / Die Seligsten nichts fühlen von selbst / Muss wohl, wenn solches zu sagen / Erlaubt ist, in der Götter Namen / Teilnehmend fühlen ein Anderer / Den brauchen sie...».

confrontación (y Breton lo tuvo muy claro a la hora de considerar a Teresa de Jesús) se centran los grandes problemas de la evolución de la poesía occidental, cuando ya en la mística deja de ser ornato y juego y se convierte en aprehensión amorosa del Ser, tendiendo de manera secreta, laicizándose poco a poco, hacia la explosión surrealista cuando el poeta intenta aprehender, todavía, la naturaleza de un Ser que se empeña en escribir con mayúscula, espiritual o materialista, incluso desde su ateísmo.

Ahora bien, sospechamos que esa voluntad de aprehender lo inefable, esa ensoñación de un más allá o un más acá de la realidad se corresponde con la doble formulación rimbaudiana de la *verdadera vida ausente* y yo es otro («je est un autre»).

Esta verdadera vida ausente tiene dos vertientes. Primero, aquella que apunta hacia el problema de lo que ya he denominado *el tema de la Carencia* (el gran don que el hombre, desde una perspectiva agnóstica, posee, el gran don que le pone en movimiento y le hace actuar y hablar para colmar como sea, a tientas y a ciegas, dicha carencia, el gran don que convierte su origen material en continua tensión hacia el espíritu)⁶⁹.

Carencia óntica de un asentamiento para el yo —que ni se reconoce ni se admite—, que explique su razón de ser, pues es evidente que, a pesar de todo, al hombre no le basta con convencerse (y no sabemos por qué) de que está en el mundo como simple fenómeno biológico que nace, crece, se multiplica y muere; —¡no! la escritura ontológica es función en búsqueda de eternidad. Carencia existencial, amorosa, del otro, incluso cuando este otro se tiene, pues siempre se sospecha que un día u otro faltará. Carencia religiosa del Otro, de una transcendencia que explicaría, y con qué facilidad, todos los problemas ónticos y existenciales de la Carencia. Carencia política, ligada al tema de la justicia, que llevará al surrealismo a convertirse en un movimiento político pro-comunista capaz de soñar (oh, ilusos) la llegada de un paraíso futuro.

Camino del siglo xx, la poesía se ha convertido, en palabras de Yves Bonnefoy, en una *teología de la ausencia*, pero también en una ontología y en una política de la ausencia⁷⁰.

Pero la *verdadera vida ausente* se plasma para el poeta en una carencia lingüística: la ausencia es ausencia porque nunca ha sido dicha, o

⁶⁹ Cfr. Javier del Prado, «Primer principio: el Ser», del libro en preparación *Los recursos sin método*, Revista *Barcarola* núm. 28, julio 1988, y «La locura insoslayable», *Barcarola* núm. 34, junio 1990.

⁷⁰ «Hay que agarrarse a esta contradicción íntima, dolorosa evidentemente, pero altamente significativa, entre presencia y ausencia, entre plenitud y desierto, y de la manera más decidida» (Yves Bonnefoy, *Un rêve fait à Mantoue*, pág. 84).

porque, si un día fue dicha —religiones, mitos, ciencia—, desconfiamos de la palabra que la dijo. Desde este punto de vista, el poeta, como el hombre, siente la necesidad constante de inventar a Dios, o de traducir, al menos, las metáforas que se esconden bajo los nombres de *Dios*.

Desconfianza y fe en el poder de la palabra resumen, en cierto modo, la aventura de la poesía moderna. La creación de los *vrais lieux* de Y. Bonnefoy (de los espacios auténticos) puede ser una simple ilusión que nos sitúe «sur le seuil du leurre» (en el umbral del engaño), para emplear de nuevo las palabras del poeta que, sin duda, mejor ha penetrado desde el punto de vista teórico el espacio de la poeticidad moderna (Yves Bonnefoy). Fe ciega en la palabra, porque tal vez, y ahora lo digo con palabras mías, «le vrai lieu, c'est l'absence» (el auténtico lugar es la ausencia).

Puesto que la lengua es, en tanto que lengua, una estructura, y puede, en su existencia misma, antes de que ninguna fórmula haya esterilizado su objeto, convertirse en cifra de la unidad que lleva en sí misma toda estructura y, por consiguiente, acceder conmigo hacia ese instante en el que todo se decide, en la unidad de lo real. La lengua —y por esta razón se ha hablado de logos, de «verbo», da la impresión de prometer más allá de estos aspectos conceptuales la misma unidad del ser, más allá de los aspectos en los que lo ha fragmentado lo sensible (...) la palabra, entonces, me propone, espejismo de unidad, no ya reabsorber realidades de sentido, sino, al contrario, el sentido en su participación de la realidad⁷¹.

Desconfianza y fe en el poder de la poesía porque «el ser, con tal de que sea aprehendido en el acto de poesía, y si ésta no duda en buscarlo en el fondo mismo del abismo de su nada, de su muerte, el ser se descubre intacto, inmortal, restallante de luz en un reino allende el tiempo»⁷².

Pero para ello es preciso que el poeta abandone su empeño en situar su palabra en espacios metafísicos en los que el deseo, fraudulentamente, se impone como realidad transcendente. Es preciso bajar la palabra al *aquí* y al *ahora* de la materia, de la creación. En el objeto y en su armonía de objetos. Abandonar la diégesis falsamente creadora y buscar el ser donde está, para luego en palabra transitarle y trascenderle⁷³.

⁷¹ Yves Bonnefoy, *La poésie française et le principe d'identité*.

⁷² Yves Bonnefoy, *L'improbable*, pág. 132.

⁷³ «Aquí (y el verdadero lugar es siempre un *aquí*) aquí se juntan la realidad muda o distante y mi existencia, y se convierten en la suficiencia del ser» (Yves Bonnefoy, *L'arrière-pays*, pág. 53).

Fe problemática que comparte, desde otras dimensiones, un filósofo como Merleau-Ponty en su ontología del *ser* para lo visible, para lo casual.

Cada acto de expresión literario o filosófico [y observemos, digo yo, cómo el fenomenólogo no tiene miedo en la alianza de literatura y de filosofía] contribuye a realizar el deseo de recuperación del mundo que se pronunció con la aparición de una lengua, es decir, de un sistema acabado de signos que pretendían ser capaces de captar en principio toda la cantidad de ser que se presentara⁷⁴.

Devolvemos a la poeticidad la *función referencial* que antaño tuvo, incluso cuando su referente es oculto, oráculo, enigma, profecía, ya sea porque se sitúa en un más allá de la realidad que podemos aprehender, como en los dos primeros casos —yo y el otro en la materia—, o en un más allá de la temporalidad que deseamos, incluso en el engaño, en la trampa, como en el tercero, el otro y su «Eternidad de eternidades»⁷⁵.

Poesía del referente que hay que crear, pero ¿cómo, si sabemos de los referentes por las palabras ya dichas que nos los refieren, y lo que queremos aprehender no existe, o tiene palabras para decirse demasiado vagas, o demasiado precisas —*oráculos* convertidos en dogmas que no nos convencen, y *palabras comunes* convertidas en lugares comunes —*les faux lieux*— que designan pero ya nada significan?

Poesía del referente del poeta agnóstico cogido entre dos fuegos —la realidad y el deseo—, frente a la poesía del poeta cristiano que no necesita crear referencialidades —*el Ser es el que es*—, al que le basta —como a La Tour du Pin— con convertirse en *traductor de la palabra de Dios*. Poesía del referente inexistente o abolido que se pretende sustituta de la palabra de Dios.

O, por lo menos, poesía de la *instancia referencial*, del trayecto del deseo hacia esos referentes que no existen, o cuya formulación no nos convence, pero que es necesario inventar: *Estación total*, *Dios deseante y deseado*, pero sólo aprehendidos, aprehensibles, en metáfora.

Por un lado, poesía del deseo y de la posesión; poesía mística *stricto sensu*. Por otro lado, poesía de la desposesión y de la añoranza; mística de la instancia referencial en búsqueda, siempre, pero sin llegar nunca, de los *vrais lieux*, a no ser que situemos éstos en el interior luminoso y aún por descubrir del objeto⁷⁶.

⁷⁴ Maurice Merleau-Ponty, edición española de *Signos*, Barcelona, Seix-Barral, 1965, pág. 119.

⁷⁵ Juan Ramón Jiménez, «Criatura afortunada», en *La estación total*.

⁷⁶ «Objetos misteriosos que encuentro a veces en una iglesia, en el museo, y que me

Poesía del furor referencial, pero también de la precariedad referencial, porque, como decía Gerardo Diego en el prólogo de su *Antología*, el poeta cree asir un relámpago con las manos —Dios o una flor—, y cuando lo lleva a la página, lo que tiene es un montón de pavesas.

3. LA POETICIDAD

Ha llegado el momento de bajar de las nubes, en las que tan fácilmente se instala el crítico cuando, además, se pretende poeta; bajar de las nubes consiste, en este momento, en dos gestos sumamente peligrosos. En primer lugar, pasar del cómodo concepto de función o funciones de la poesía, es decir, del uso que se ha hecho a lo largo de la historia de la poesía (historia fácil, al fin y al cabo, del hecho poético), al concepto de función poética o de poeticidad —aquella esencia que hace que un texto, al leerlo, sea vivido como poesía. En segundo lugar, formular técnicamente, es decir, en lenguaje inequívoco, conceptos que hasta ahora sólo he formulado desde dimensiones más o menos metafóricas. Pero este preámbulo metafórico no ha sido un vano juego. Una de las funciones básicas de la metáfora —y se ve continuamente en el lenguaje científico y en el filosófico— es lanzar cohetes verbales al cielo o hacia los hondones del mundo, con el fin de crear aberturas por las que luego el lenguaje directo, sencillo y técnico, inequívoco, puede penetrar. *Claros de bosque*, María Zambrano, y *claros de cielo* también.

3.1. Función poética o funciones poéticas

Me acojo a la formulación de Anne-Marie Pelletier, cuyo desarrollo encontrará el lector en los capítulos siguientes de este libro. El principio básico de su tesis en *Les fonctions poétiques* es abandonar, y en ello acierta plenamente, el singular por el plural: en materia epistemológica, el plural es siempre una tabla de salvación, aunque en materia estética, como diría Brassens, «de pluriel ne vaut rien».

Me acojo, al mismo tiempo, a la teoría jakobsoniana de las dominantes, que podemos ampliar de cara a nuestros propósitos: la domi-

obligan a pararme todavía hoy en un cruce de caminos... en verdad, basta con que algo me toque —y este algo puede ser la cosa más humilde, una cuchara de estaño, una caja de hojalata oxidada con sus estampas de otro siglo, un jardín entrevisto a través de una valla, un rastrillo abandonado junto a un muro, el canto de la criada en la sala de al lado— para que el ser emerja y también su luz, y entonces me siento como en exilio», Yves Bonnefoy, *L'arrière-pays*, pág. 39.

nante visual (formal) que rige el Renacimiento, la dominante musical (emotiva) que rige el Romanticismo, y sobre todo la dominante semántica (literaria) que rige el naturalismo y el simbolismo, pueden matizarse en múltiples niveles, entre los cuales el crítico seleccionará aquéllos que mejor le convengan. Pero, si el concepto de dominante semántica fue en su día la luz que iluminó mis incipientes estudios de la poeticidad (y aquí le ofrezco todo mi tributo de agradecimiento a la obra de Jakobson), rechazo de entrada, pues repugna tanto a mi sensibilidad de poeta como a mi sensibilidad de lector de poesía, que la explicación de la función semántica pueda reducirse a la recurrencia de los elementos de un texto (aunque ésta exista en los diferentes planos del mismo) y a problemas de versificación.

La frase de Stankiewicz, aunque sea verdad, no agota —ni siquiera inicia— la explicación semántica del poema: «un poema es, en otros términos, un mensaje organizado cuyos elementos son necesariamente recurrentes, sea cual sea la ejecución»⁷⁷. La recurrencia puede existir, pero desde nuestra perspectiva la recurrencia no es indicio necesario de poeticidad.

Y, para que quede zanjada, al menos para mí, la cuestión, me permito citar un texto del gran lingüista, extraído de *La nueva poesía rusa*, en el que se apunta tanto al problema de la recurrencia como al problema de la realidad autotélica del texto poético:

la poesía, que no es sino un enunciado que tiende hacia la expresión, está dirigida por así decirlo por leyes inmanentes. La función comunicativa propia a la vez del lenguaje cotidiano y del lenguaje emocional está reducida aquí a la mínima expresión. La poesía es indiferente en lo que atañe al objeto del enunciado, del mismo modo que la prosa práctica o, más exactamente, objetiva, es indiferente, pero en sentido inverso, respecto, digamos, del ritmo (...) Si la pintura es una confirmación del material visual con valor autónomo; si la música lo es (...) del material sonoro con valor autónomo, y la coreografía del material gestual con valor autónomo, entonces la poesía es la conformación de la palabra con valor autónomo; de la palabra autónoma, como ha dicho Khlebnikov. La poesía es un lenguaje en su función estética»⁷⁸.

⁷⁷ En *Linguistic and the study of Poetic Language*, citado por Riffaterre en *Essais de stylistique structurale*, París, Flammarion, 1971, pág. 125. Cfr. también Jakobson, «Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie», en *Questions de poétique*: «la recurrencia de una misma "figura gramatical", que es, como lo ha visto con mucho acierto G. M. Hopkins, junto al retorno de una misma "figura fónica", el principio constitutivo de la obra poética, es particularmente evidente en las formas poéticas en las que de manera más o menos regular unidades métricas contiguas son combinadas, en función de un paralelismo gramatical, por pares o, más ocasionalmente, por tripletes».

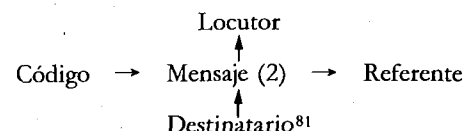
⁷⁸ Jakobson, «La nouvelle poésie russe», en *Questions de poétique*.

Dejando de lado la última afirmación, que nada significa hasta que no se defina el concepto de *función estética* —nada autotético y aún más complejo que el de poeticidad—, no podemos estar de acuerdo con la formulación exclusivista que hace Jakobson de la función poética: la poesía puede ser eso que él dice, pero no puede ser reducida a eso, entre otras cosas porque *las leyes immanentes al lenguaje no existen* —son lógicas, psicológicas, sociales, etc.; entre otras cosas porque *la poesía, como hemos visto, no es indiferente respecto del objeto del enunciado*, sino que es causa evidente, aunque problemática, de éste, en su formulación de una referencialidad que se quiere aprehender, y finalmente porque, a pesar del sueño de ciertos escritores, que quisieran usarla en su inocencia fónica, *la palabra está tan cargada de pregnancia histórica* —individual y colectiva, existencial y social, material y espiritual— que en ningún momento puede ser percibida por el lector como palabra autónoma: la palabra autónoma, a pesar de *las comas gratuitas* de Mallarmé, a pesar de los *ideogramas* de Pound, a pesar de los *grafismos* de Max Ernest, de Paul Klee, no existe; siempre tiene como referencia mínima mi *performance* lingüística y el diccionario.

Si no nos satisfacía la reducción de la poeticidad al tema de la recurrencia, si no podíamos admitir que la versificación es *el procedimiento poético más eficaz*, junto a «cualquier retorno susceptible de atraer la atención de un mismo concepto gramatical»⁷⁹, aunque sí puede ser un procedimiento eficaz (pero habrá que verlo en cada caso), menos aún podemos estar de acuerdo ahora en la reducción de la poeticidad a una clausura autotética. Pienso con A. M. Pelletier que «la lengua poética no puede ser considerada *sin referencia*, puesto que se abre a una interioridad del objeto que no está al alcance del lenguaje de denominación»⁸⁰. Extraordinaria aprehensión del problema: esa interioridad *del objeto*, capaz, si la descubrimos, de alumbrar *el ser*.

Frente al esquema jakobsoniano de las funciones lingüísticas, que ahora sí transcribo, para mejor comparación, propongo el modelo que sigue a continuación.

Jakobson asentaba sus definiciones sobre el modelo ya clásico:

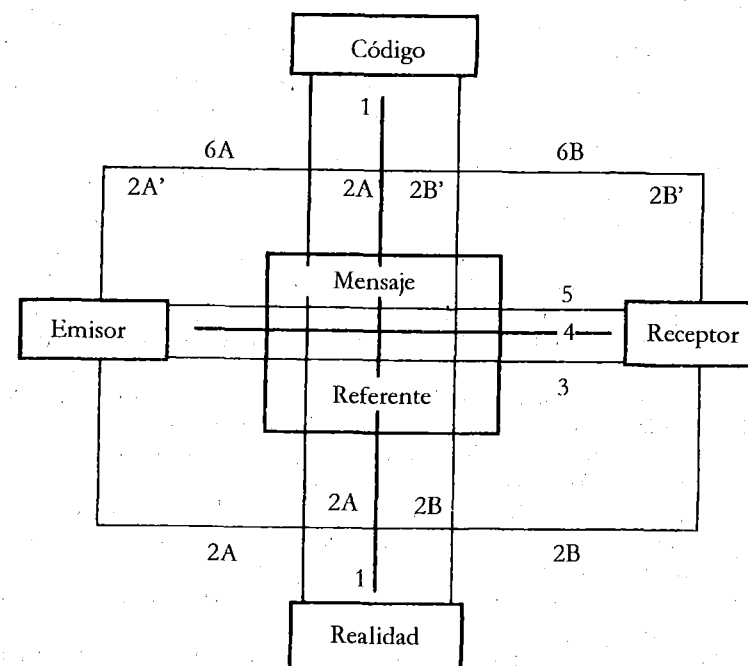


⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Anne-Marie Pelletier, *Les fonctions poétiques*, pág. 52.

⁸¹ Recordemos la definición que hace de la función poética: el mensaje vuela sobre

Como vemos, éste hace recaer la función poética (2) sobre el propio mensaje, excluyendo en su naturaleza cualquier relación con el código, con el locutor, con el destinatario y, sobre todo, con el referente. Propongo, a modo de formulación hipotética que deberá ser debidamente estudiada en su momento, el esquema siguiente:



Esta propuesta, más compleja —pero la realidad, como dice Proust, no es nada simple—, tiene las ventajas siguientes sobre el esquema de Jakobson, perfeccionamiento del ya anterior de Bühler.

Por un lado, establece dos ejes completos en el acto de comunicación. Primero, uno sintagmático que nos lleva del *emisor al receptor*, pasando por el mensaje: *formulación lingüística de un referente o acerca de un referente*, objeto real o mental. Y un eje paradigmático que nos lleva de la realidad al código que la significa de manera *general* establecida, pasando a su vez por el mismo espacio referencial y por su misma estructuración *particular* en mensaje. (En su día sacaré todas las conclusiones que la articulación de estos dos ejes, paradigmático y sintagmático, hace posibles.)

Por otro lado, mi formulación ofrece una distinción y una relación necesaria e insoslayable entre realidad y referente, perteneciendo la primera a un más allá de la conciencia y pudiendo pertenecer el segundo a un más acá, con los posibles desplazamientos de un espacio a otro que el acto referencial permite en su aprehensión de nuevas realidades, pero a su vez establece una relación, igualmente necesaria e insoslayable, entre el referente y el mensaje, pues —si la conciencia es siempre conciencia de algo— el mensaje, como conciencia hablada, también es siempre mensaje *de algo*.

Finalmente, desdoblar el espacio asignado por Jakobson al mensaje en mensaje y referente permite darle a este espacio una doble articulación, orientada hacia abajo, en el problema de la referencia versus la realidad, existente en todo acto de lenguaje, y hacia arriba versus el código, referencialidad también transcendente al texto pero que nadie pone en entredicho. Para algunos críticos ha sido, por el contrario, la única admitida en el acto poético, como si éste no fuera por naturaleza un acto completo de lenguaje —y en su voluntad referencial más que cualquier otra.

En definitiva, mi formulación, y es lo que más me interesa, construye un eje paradigmático que de la realidad me lleva, a través de una operación mental, formulada lingüísticamente, hacia la inserción de dicha realidad en un código o viceversa, hacia la inserción de un código a través de una formulación lingüística, *que es una formulación referencial*, en la realidad. Lo que evita cualquier intento de hacer caer en una perspectiva autotélica toda manifestación del acto de lenguaje⁸². Lo que recupera, por otro lado, para la poética, la perspectiva lingüística del *sentido* común, frente al autotelismo abstracto e intelectual.

Esta operación, este tránsito a lo largo del eje paradigmático se resuelve, como es lógico, en el eje sintagmático de todo acto de palabra y de escritura: si tengo que designar un nuevo referente —o un nuevo

sí mismo y es, por consiguiente, intransitivo. Y recordemos el contexto en el que se afirma cómo dicha definición se aplica a un texto que puede ser leído en sí «al considerarlo como un valor intrínseco».

⁸² 1.º.—La *función referencial* (1) atraviesa el campo comunicativo en la misma dirección que la *función poética final* (2a, 2b). 2.º.—La *función poética* se desdobra en *función final* (2a, 2b, que comunica al emisor con el receptor por el campo imaginario y conceptual que trazan mensaje → referente → realidad. 2a pertenece al espacio de la escritura, 2b pertenece al espacio de la lectura), y en *función instrumental* (2a', 2b', que comunican emisor y receptor por el campo textual y genérico —lenguaje y retórica), que trenzan referente → mensaje → código. 3.º.—Las funciones *expresiva* (3), *conativa* (4) y *fáctica* (5) relacionan emisor y receptor a través del campo textual: mensaje → referente. 4.º.—La *función metalingüística* (6) nos lleva del emisor al receptor a través del campo creado por la relación entre mensaje y código: 6a pertenece al campo de la escritura, y 6b al campo de la lectura. 5.º.—El eje vertical pertenece a la conciencia paradigmática acumulativa de niveles. El eje horizontal, a la conciencia sintagmática, resolutive en el lenguaje de la carga de sentidos que tiene el eje paradigmático.

espacio de un referente ya conocido—, y, a través de su formulación, hacer vislumbrar al lector la existencia de una nueva realidad, sólo podré hacerlo en esa operación de retórica semántica de la que hablábamos cuando analicé —a propósito del Romanticismo alemán— la proyección, hacia un significado, del símbolo en la Historia: con múltiples palabras comunes, gracias a la alianza peculiar que establezco entre ellas, construyo una palabra nueva, única, como dice Mallarmé⁸³; de un conjunto de palabras arbitrarias (que eso son en algunos casos, perdida la etimología, las palabras del diccionario), con las alianzas secretas de mi poética construyo una palabra que deja de ser arbitraria y se convierte en *necesaria* para decir aquello que quiere decir y que sólo ella puede decir, como afirma Dámaso Alonso en sus extraordinarias páginas de *Poesía española*, tan olvidadas por la crítica española y tan desconocidas de ciertos lingüistas que han tardado años en volver sobre los presupuestos que ya Dámaso Alonso pone en entredicho⁸⁴.

Replanteamos con ello la naturaleza y la función de la metáfora, como operación de desplazamiento semántico, por consiguiente referencial, y no como simple ornato —desplazamiento formal— de la frase (cfr. Russell, Frege, Meinong, Linsky, Baldinger y otros).

Le Guern⁸⁵ afirma en su *Semántica de la metáfora y de la metonimia* que

⁸³ «El verso, que con varios vocablos construye una palabra total, nueva, extranjera en su lenguaje y como mágica, acaba con este aislamiento de la palabra: al negar con un gesto soberano, el azar que ha permanecido en los términos, a pesar del artificio de su refundición alternativa en el sentido y en la sonoridad, y nos causa la sorpresa que consiste en no haber oído jamás determinado fragmento común, *al mismo tiempo que la remiscencia del objeto nombrado queda inmersa en una atmósfera nueva*.» ¿Cómo puede uno apoyarse en Mallarmé para afirmar una autotelicidad de la poesía?

⁸⁴ La última diferencia con la teoría de Saussure es, aunque consecuencia de las anteriores, la del enunciado más radical; para Saussure, el signo, es decir la vinculación entre significante y significado, es arbitrario. Pues bien: para nosotros, en poesía, hay siempre una vinculación motivada entre significante y significado. Es éste precisamente nuestro axioma inicial. En él entendemos poesía en el sentido general del alemán *Dichtung*; pero podemos añadir que la motivación del vínculo entre significante y significado es aún mucho más patente en la poesía en verso», Dámaso Alonso, *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1952, págs. 31-32. Cfr. también el primer apéndice del libro: «Motivación y arbitrariedad del signo».

En esta afirmación ahondaba en 1968 el principio más fructífero de mi Tesis doctoral —sobre todo en su tercera parte: el estudio de la estructura psicosemántica del universo de Patrice de La Tour du Pin. Motivación frente a arbitrariedad, que torpemente intentaba significar mi prefijo *psico-*, precediendo a la palabra *semántica*, que ya lo decía todo. Dámaso, poeta y crítico, no puede admitir ciertos presupuestos —elucubraciones arbitrarias de lingüistas de laboratorio.

Cfr. también François Rigolot, «Rhétorique du nom poétique», en *Poétique* núm. 28, 1976: «lo que caracteriza el lenguaje poético es, se sabe, la motivación. Dadas sus propiedades finalistas, intenta sustituir la complementariedad arbitraria de significante y de significado por una solidez y una solidaridad necesarias».

⁸⁵ *Semantique de la métaphore et de la métonymie* (París, Larousse, 1973). Jakobson no está

«las motivaciones esenciales de la metáfora le vienen, pues, de la función *emotiva*, centrada sobre el destinador, o de la función conativa, que es la orientación hacia el destinatario. Se puede decir que, en cuanto a lo esencial, la metáfora sirve para expresar una emoción o un sentimiento que intentamos compartir».

No.

Creo que podemos distinguir en la metáfora dos funciones finales. Una, como dice Le Guern, *emotiva*, y estoy de acuerdo con él en la formulación parcial que de ella hace. La metáfora con *función emotiva* intenta crear *un más allá del sentimiento*, intenta crear en el lector un paroxismo emocional, y cubre entonces una función, ya sea eufemística o ya sea ponderativa, según tienda el paroxismo hacia lo mínimo o tienda hacia lo máximo. Puede ser que en muchas ocasiones, que en la mayoría de los casos, en el lenguaje común y en la poesía tradicional, la metáfora haya tenido de manera casi exclusiva esta función emocional en la expresión de lo inefable del sentimiento. Lo que ha llevado a la confusión que cree percibir Jakobson, pero la confusión es de éste, al mezclar *poeticidad como instrumento* y emotividad como finalidad.

Ahora bien, tenemos que admitir que en la poesía moderna, y en algunos casos en otros espacios de la escritura que nada tienen que ver con la poesía, tales como la escritura filosófica o científica, lo que la metáfora intenta decir no es un más allá del sentimiento del emisor, real o supuesto, sino *un más allá de la realidad conocida*: rellenar en metáfora una ausencia referencial. La función referencial de la metáfora creo que sustituye como dominante, después del Romanticismo, a la función emocional en la poesía de Occidente.

En el primero de los casos, la transgresión de la *metáfora* —que podemos llamar *romántica*— se lleva a cabo esencialmente sobre el adjetivo y sobre el adverbio, espacios en los que se aloja la subjetividad de la emoción: ¿cómo decir todo lo *blanca* que era? ¿cómo afirmar lo *mucho* que la quería? En el segundo caso, en la *metáfora* que llamaremos *simbolista* o *surrealista*, la operación metasémica se refiere al sustantivo y al verbo —en especial al sustantivo, como portador lingüístico oficial de la sustancia de la realidad.

muy lejos de Le Guern cuando afirma, en su capítulo sobre «La dominante», en *Questions de poétique*: «comparado al lenguaje referencial, el lenguaje emotivo, que cumple ante todo una función expresiva, está en general más cerca del lenguaje poético (que está orientado, precisamente, hacia el signo como tal). El lenguaje poético y el lenguaje emotivo cabalgan uno sobre otro frecuentemente, y el resultado es que estas dos variantes del lenguaje se identifican muy a menudo de manera totalmente errónea» (página 81).

3.2. *Poeticidad instrumental y poeticidad final*

Recogiendo a Jakobson de nuevo, cuando hablaba de procedimientos poéticos eficaces, podemos decir que estos procedimientos eficaces cubren lo que llamaré a partir de este momento *poeticidad instrumental*. Pero al referirme tanto a la función referencial de la metáfora como a la función emotiva, hablaré a partir de este momento de *poeticidad final*. A estos dos conceptos dedicaré un capítulo a continuación.

Entendemos por función poética instrumental el conjunto de estrategias lingüísticas, de juegos de sonoridades y de ritmos, de juegos de estructuras gráficas que contribuyen al desplazamiento del lenguaje hacia el espacio de lo inefable, sea cual sea la categoría de éste: una realidad material de procedimientos técnicos, lingüísticos o paralingüísticos; los paralingüísticos ligados en especial al espacio de la música, como adyuvante principal del acceso de la palabra a lo inefable y la grafía.

¿Por qué la música? Creo que es evidente. Lo gráfico pertenece al mundo de lo tangible, cualquier arte plástica no sólo se puede ver, sino que se puede tocar incluso, tiene una materialidad compacta, cromática y formal, tiene un espesor que no sólo la liga al lienzo o a la hoja, sino también al pigmento, al bloque de mármol, al granito de los que ha nacido y en los que se mantiene. La música, como muy bien dice Proust, y no vuelvo sobre ello puesto que lo he estudiado, y ampliamente, en mi libro sobre el autor, pertenece al mundo de lo intangible, y nada como ella es capaz de significar metafóricamente la dimensión espiritual de las cosas. La grafía pertenece *a priori* a la materialidad del texto; la música lo trasciende hacia lo inmaterial.

Existe, en plena elaboración, una semiótica de la alianza entre escritura y grafismo presente siempre en la historia de la poesía, en Occidente y en Oriente, pero que, tras su caída en decadencia después de la invención de la imprenta, sólo se recupera a lo largo del XIX (excepción hecha de Blake, grabador y poeta, que ya usa dicha alianza desde el XVIII en *textos-grabados* que no imprime, sino que, dada su profesión, *graba*).

Ahora bien, son las vanguardias de en torno a 1920 —las que recuperan y llevan a su máxima expresión esta alianza en la que, poco a poco, los dos espacios dejan de ser siervos uno del otro y se manifiestan en un estatus de igualdad.

El tema plantea de cara a la poeticidad dos problemas —tanto la hermandad con la música, como con el grafismo— que no hago sino enunciar; su estudio, como el de la música del verso nuevo, queda relegado a un *más tarde* que tal vez sea un *nunca*.

Primero, un conjunto de problemas históricos, ligados al lento caminar del

poema occidental en su alianza con la manifestación gráfica, considerada ésta no como adorno o ilustración del texto, sino como parte integrante de él. En esta dimensión histórica no podemos olvidar la relación que la poesía mantiene en ese momento con otros espacios artísticos que nunca la abandonaron en los mundos árabe, chino, japonés.

En segundo lugar, un conjunto de *problemas teóricos* que formularé en forma de preguntas.

1.º ¿Es el grafismo o la música redundante respecto de la letra del poema? (aun en el convencimiento de que en arte nada es puramente redundante).

2.º Si la letra significa, ¿por qué se le añade otra dimensión artística, por qué se apela a una superposición de códigos, a veces antitéticos (*temporal* el lingüístico, *espacial* el gráfico), que acrecienta o destruye dicha redundancia?

3.º Si la letra significa, ¿qué ocurre con cierta redundancia de códigos que la contradicen? En el primer caso, los dos códigos —semántico y fónico— van en la misma dirección; en el segundo, juegan a la contra.

4.º Si se considera que la letra significa, ¿es lícito añadirle algo para que acceda al significado? Pero, siendo lícito, ¿qué quiere decir dicho añadido?

a) ¿Que la letra (la palabra) por sí sola es incapaz de significar y atestigua el fracaso del verbo y en él consagra la afirmación de que la escritura es imposible?

b) ¿Que es el autor el que es incapaz de hacer significar con su trabajo a la palabra, por impotencia o por pereza, y en vez de condenarse al silencio (Mallarmé, Rimbaud...) añade elementos que la completan, le hacen decir lo que sola no puede decir, o la destruyen aún más, profanándola y rompiéndola —incluso materialmente?

Aspectos todos éstos sobre los que habrá que volver; pero atengámonos de momento sólo a la música.

En *Un amor de Swann*, la pintura le sirve al autor para crear en los juegos analógicos la emergencia de *la figura* de Odette —un cuerpo, una cara—, como también le sirve para crear su paulatina desaparición —recuerdo de una apariencia; pero cuando Swann trata de significar metafóricamente el espacio espiritual del nacimiento de su amor, las metáforas no pueden ser sino musicales, recordando con

ello la magnífica *Oda a Francisco de Salinas* de nuestro Fray Luis de León⁸⁶.

Redundancias, retornos, acumulaciones, desplazamientos paulatinos del ritmo: desmayo, *hipnosis de la conciencia lectora* en la que se abre un hueco por el que se puede acceder al desplazamiento referencial y al desplazamiento emocional que entraña *la poeticidad final*.

Esta sólo puede ser de naturaleza lingüística, es decir, estrictamente semántica, es decir, para mí —abandonando el *triángulo* de Ullman, Ogden y Richards y Baldinger, y adoptando la dinámica del *trapecio* de Heger—, estrictamente *referencial*⁸⁷.

No olvido, en este momento de mi especulación, el papel tan importante que la musicalidad desempeña en la poesía moderna, pero conviene poner de manifiesto un matiz de suma importancia: antes del Romanticismo alemán, la musicalidad del verso estaba regida por la preceptiva métrica, es decir, por un conjunto de reglas preestablecidas que, si se aplicaban, producían una música preestablecida y uniforme (nada más tedioso, a este respecto, que la lectura de los grandes poemas clásicos, cuando se atienen a una única formulación métrica). Con el Romanticismo alemán, se abandona el concepto de métrica y Schlegel nos habla ya de la *música*⁸⁸ de la poesía, atribuyéndole a ésta un poder arrebatador para llegar allí donde no llega la palabra. Yo le corregiría, pues la música no llega sola: aúpa a la palabra y la hace llegar a espacios a los que, sin la hipnosis musical, no accedería. La música ya no nace de las normas métricas, sino de la melodía interna que tienen las ideas⁸⁹.

⁸⁶ «(...) a cuyo son divino / el alma, que en olvido está sumida, / torna a cobrar el tino / y memoria perdida / de su origen primera esclarecida. / (...) / Aquí el alma navega / por un mar de dulzura, y finalmente, / en él así se anega / que ningún accidente / extraño y peregrino oye y siente. / Oh, desmayo dichoso, / oh muerte que das vida, oh dulce olvido (...)»

⁸⁷ Cfr. K. Heger, *Teoría semántica II*, Madrid, Eds. Romanía, 1974, págs. 7-31.

⁸⁸ «Con su música, en la que cantan todos los bellos sentimientos, la poesía mélica se junta principalmente a la poesía yámbica y a la poesía elegíaca: el arrebatado de la pasión en la primera, los movimientos del alma al albor de los juegos de la vida en la segunda, aparecen en ella de manera tan viva (...)»

Los poemas que Eros inspiró a Safo respiran música, y del mismo modo que la majestad de Píndaro fue atemperada por la alegre excitación de los juegos de los gimnastas, los dítirambos en su dejarse ir alcanzan las más audaces bellezas de la orquística», Schlegel, «Charlas sobre la poesía», en *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*.

⁸⁹ Recordemos el planteamiento totalmente mallarmeano de uno de los heterónimos de Fernando Pessoa:

«Ricardo Reis: dice Campos que la poesía es una prosa en la que el ritmo es artificial. Yo, sin embargo, diría más bien que la poesía es una música que se hace con ideas y por eso con palabras. Considerad qué será hacer música con ideas en vez de con emociones. Con emociones haréis sólo música. Con emociones que caminan hacia ideas, que se agregan ideas para definirse, haréis canto. Con ideas sólo, conteniendo solamente (?) lo

Pero es preciso hacer una nueva salvedad, apoyándonos en este caso en Mallarmé: el sabio poeta distingue entre una música *general*, que sirve para decir sentimientos *generales* propios de una colectividad que se rige por conceptos comunes y por una visión del mundo común (para Mallarmé, como es lógico, la sociedad dogmática y clásica), y una música *individual*, que sirve para decir sentimientos *individuales*, es decir, únicos, desde la perspectiva mallarmeana de la singularidad accidental de un hombre precario y fragmentado que se rige por las pulsiones de su propia conciencia y de su propia sensibilidad (el hombre de la sociedad moderna)⁹⁰. Tercera Revolución poética del siglo XIX, la mallarmeana, la que no sólo rompe las lindes entre prosa y verso, como Baudelaire, la que *anula* en literatura *el concepto de prosa*, al situar el verso —la poesía, su música— en el interior de cualquier masa lingüística *trabajada*.

La música general ya ha sido fijada y, al analizar el poema, encontramos sus normas, sus leyes y sus efectos que, en cierto modo, ya presentíamos. La música individual no tiene código preestablecido, surge en cada poema y no se puede estudiar sino en su inmanencia, con el único referente del componente semántico al que acompaña, duplica o trasciende.

Una poética de la musicalidad le da aquí la mano, en su singularidad imprevisible, a una retórica de la metáfora moderna, también imprevisible en su singularidad, pero con el agravante siguiente, de que en el caso de la retórica de la metáfora, en un poema de este estilo, sólo tenemos como punto de referencia el propio contexto del universo imaginario en el que nace, mientras que la música sigue expresando sola (más allá o más acá de la comprensión —Lorca—) y, en

que de emoción hay necesariamente en todas las ideas, haréis poesía. Y así el canto es la forma primitiva de la poesía porque es el camino hacia ella (...).», «Controversia entre Alvaro de Campo y Ricardo Reis», en *Sobre literatura y arte*, Madrid, Alianza 3, 1985, págs. 90-91. Traducción: Nicolás Estremera Tapia, y otros.

⁹⁰ «De manera más inmediata, las innovaciones más recientes se explican porque hemos comprendido que la forma antigua del verso no era la forma absoluta, única e inmutable, sino un simple medio de hacer sin grandes dificultades versos buenos (...) pero existe algo más ¿posible para hacer buena poesía situándose al margen de los preceptos sagrados? Hemos pensado que sí, y creo que hemos tenido razón. El verso anida en cualquier rincón de la lengua, allí donde haya ritmo, en todas partes —excepto en los anuncios y en la página 3 de los periódicos. En el género denominado prosa existen versos, a veces admirables y en todos los ritmos. Pero a decir verdad, la prosa no existe: existe un alfabeto primero, y luego versos, más o menos ajustados, más o menos imprecisos. Siempre que en un estilo existe trabajo, encontramos en él versificación (...).»

¡No le parece algo demasiado incómodo que al abrir cualquier libro de poesía uno encuentre con toda seguridad, de cabo a rabo, ritmos uniformes, allí donde el autor pretende interesarnos en la esencial variedad de los sentimientos humanos!», S. Mallarmé, «Acerca de la evolución literaria», *Enquête de Jules Huret*, 1891, en *Prosas de Mallarmé*. Cfr. también *La música y las letras*.

cuanto desvelamos el universo imaginario, se integra en él como adyuvante de su transcendencia.

3.3. La poeticidad final

No hay nada más tedioso que una definición al final de un razonamiento: lo cierra, lo estabiliza y, por consiguiente, lo mata; contrariamente, nada hay más fecundo que una definición al principio: obliga a formular una serie de conceptos de una manera aparentemente segura y dogmática que, luego, el discurrir de la razón, si es auténtico y por consiguiente libre, va desmenuzando, a veces contradiciendo, a veces matizando y a veces destruyendo. Una definición es una hipótesis de trabajo —un documento base—, y no su conclusión.

Definiré, pues, en este momento de mi estudio la poeticidad como *el conjunto de operaciones lingüísticas* —fónicas, prosódicas, sintácticas y semánticas— y paralingüísticas —musicales y gráficas— organizadas estratégicamente en un texto con el fin de conseguir la creación de un espacio referencial nuevo o el desplazamiento de un espacio referencial ya existente.

Es decir, la creación estratégica de una estructuración semántica capaz de significar (*fable*) un espacio aún innominado (*inefable*). De significar *sui generis*, en sugerencia velada o en epifanía brutal, y de fijarlo lo más perennemente posible: perennidad que a veces dura sólo un instante y que otras veces puede durar una «eternidad» (tal como definía y hermanaba Kierkegaard eternidad e instante), sirviendo para organizar en torno a ella toda una lectura del mundo y del hombre que, a veces, hace vivir una colectividad durante generaciones —es el caso de los oráculos o de las revelaciones religiosas—, y otras al individuo un instante de eternidad en la creación, en la lectura⁹¹.

En esta operación, tenemos un motor, *el catalizador psicosensorial*; una materia de la producción semántica, *la analogía*, y una forma que nos conduce a *la transgresión metasémica*.

A) El motor

Ya definí en su día —apoyándome en Jung, en Piaget y en Châteauneuf— el catalizador psicosensorial de la producción semántica como

⁹¹ *Oficio del poeta*: / «Contemplar las palabras / sobre el papel escritas, / medirlas, so-
pesar / su cuerpo en el conjunto / del poema y después, / igual que un artesano, / sepa-
rarse a mirar / cómo la luz emerge / de la sutil textura» (En *Algo sucede*, J. A. Goy-
tisolo).

un vector simbolizante, coherente y constante, de la producción semántica individual, actualizador gracias al incidente histórico de un arquetipo o de un conjunto de arquetipos y organizador de lo que hemos definido como el campo temático, al que tienden tanto el campo oracular, mítico y general, como el campo ontológico, individual e histórico.

Como vector individualizado (a pesar de su posible sustrato arquetípico), éste pertenece a la mitología personal o restringida, y está regido por las leyes de sensación, de percepción y de simbolización de una persona en la Historia (Ricoeur). (Veremos cómo en Victor Hugo el catalizador básico de su producción semántica y, por consiguiente, de toda su estructuración metafórica lo constituye una epifanía brutal del ser humano como *instinto*. Veremos cómo en Aleixandre toda la ensoñación de la bondad de la materia y del ser se lleva a cabo a través de la presencia constante de la *evanescencia*).

Como vector simbolizante, y siguiendo de nuevo al Romanticismo alemán, es *polivalente*, y se puede manifestar de múltiples maneras, con múltiples encarnaciones, en los diferentes niveles del texto y de los textos de un mismo autor. Pero como tensión hacia una creación de significado, el catalizador psicosensorial sólo encuentra su realización cuando se encarna en palabra, es decir, cuando se hace verificable en palabra. Lo que nos permitirá hacer de los estudios de poeticidad unos análisis constantes de *semántica en la transgresión*, en la adaptación, es decir, en la reinención continua de la metáfora.

B) La materia

La materia es esa realidad misteriosa que Baudelaire bautizó con el nombre de *correspondencias*, sin duda en su afán por ser correspondido, que Mallarmé bautizó con el magnífico nombre de *demonio de la analogía*⁹², porque muchas veces ignoramos de dónde procede y porque en la mayoría de los casos nos envuelve con los fuegos fatuos que, en noches de insomnio, nos pueden llevar hacia la locura, y que André Breton, como ya veremos, resumió en la afirmación aparentemente reaccionaria y grotesca: la palabra más importante y magnífica del diccionario es la palabra *como*.

⁹² «Palabras desconocidas cantaron por sus labios, jirones malditos de una absurda frase? Salí de mi apartamento, sintiendo, sobre mí como un ala que resbalara sobre las cuerdas de un instrumento, arrastrada y ligera —ala sustituida por una voz que pronunciaba estas palabras con un tono cada vez más bajo: "la penúltima ha muerto", de tal manera que *La penúltima* acababa el verso, y *ha muerto* se quedó separado de la suspensión fatídica, más inútilmente aún, en ausencia de todo significado», S. Mallarmé, «El demonio de la analogía», en *Prosas*, pág. 315. Cfr. también, en otra dirección, «La poétique et l'analogie», de François Rigolot, en *Poétique* núm. 35, 1978.

Pero de analogía ya hemos hablado, cuando hablábamos de la naturaleza de la metáfora, y hablaremos continuamente a lo largo de este libro.

Permítaseme, sin embargo, hacer la siguiente afirmación: toda la evolución y toda la comprensión de la *Poesía Siglo XX* depende de la naturaleza de la analogía en la que el poeta, en la que el poema, se instala, desde una analogía mitológica que me permite comprender inmediatamente, si estoy en posesión del código, la afirmación «este hombre parece un Minotauro», pero que me deja en la oscuridad total si no lo domino, hasta una analogía, como decíamos antes, que a veces encuentra su nido no sólo en los espacios metonímicos existenciales, sino en los puros juegos musicales del verso: expliquemos, por ejemplo:

El horizonte
comba el lomo de bisonte
y ciñe el piélagos en cinta (Gerardo Diego).

¿Y cómo establecer los juegos analógicos de muchos poemas del tan popular García Lorca? (y elijo uno pequeñito para que la cosa sea más fácil):

País

En el agua negra
árboles yacientes,
margaritas y amapolas.

Por el camino muerto
van tres bueyes.

Por el aire
el ruiseñor,
corazón del árbol (*Suite del agua*).

No podemos establecer ninguna analogía aparente; sólo echando mano del código bachelardiano y de la organización sintáctica podemos establecer un conjunto de parejas analógicas que nos llevan, sin embargo, hacia un punto final de interrogación.

Qué duda cabe que el *agua negra* se corresponde con el *camino muerto* y con *por el aire*. Encontramos, pues, para cada estrofa uno de los tres elementos básicos de la tipología bachelardiana de la ensoñación de la materia. Pero, ¿dónde ha quedado el fuego, cuarto elemento? Primera

interrogación. *Árboles yacentes* se corresponde con *tres bueyes* y con *el ruiseñor*, es decir, nos encontramos con un elemento vegetal, y dos elementos animales, uno terrestre y otro aéreo, para ocupar cada uno de los espacios anteriores. Pero ¿dónde ha quedado el animal acuático que correspondería a *agua negra*? En el poema queda sustituido por *árbol yacente*. ¿Quiere ello decir que existe analogía, secreta, entre *pez* (muerto) y *árbol yacente*? Segunda y tercera interrogaciones. ¿Es lo vegetal sustituto, en Lorca, de la animalidad acuática? ¿Es la animalidad acuática indicio siempre de muerte —tronco podrido en agua negra? ¿Y qué decir del *corazón del árbol* que, sin lugar a dudas, tenemos que poner en relación con *ruiseñor*? Es evidente que entramos en un juego de correspondencias y de contradicciones múltiples que el poema aislado no nos desvela y que sólo podremos desvelar creando una estructuración metafórica que englobe un corpus más amplio del poeta, en el que emerja una cosmogonía con cierta entidad.

El situar a la analogía en el centro mismo —como sustancia alquímica— de la poeticidad moderna nos obliga a no leer poemas aislados, so pena de no comprenderlos, aunque nos quedemos subyugados por la magia de sus juegos rítmicos y metafóricos. Nos obliga a leer microcosmos completos en cuyo interior, y de manera soterrada, a veces, la analogía secreta emerge, manifestada por la red de catalizadores psicosensoriales de la producción semántica. Pero cuando esto se lleva a cabo —según haremos en Victor Hugo y en Aleixandre, sobre todo—, el crítico se lleva inesperadas y maravillosas sorpresas.

C) La forma

¿Cómo consigue la palabra poética acceder a instancias referenciales hasta entonces no transitadas? Gracias a lo que Rimbaud llamó, con metáfora magnífica, *la alquimia del verbo*, y que nosotros llamaremos, de manera más pedestre, pero más tangible, pues es nuestra obligación de pedagogos, *la transgresión metasémica*.

La preceptiva clásica, para explicar esta palabra de dioses (o de locos y borrachos) que nos decían y que nos dicen cosas que no entendemos, cosas que teníamos que explicarnos gracias a una hermenéutica arcana y gracias a pitonisas que a veces daban la llamada por respuesta, se inventó el concepto de *inspiración*, dando a ésta un alcance casi metafísico: el poeta, o el profeta, la recibía en sueños, naturales o provocados, y desde este punto de vista el poeta estuvo siempre tan cerca del sacerdote como del loco.

Pero, en ausencia de una metafísica de la palabra, cuando la expresión «el Verbo se hizo carne» queda reducida a una afirmación a su vez metafórica del deseo, cuando la palabra de dioses se reduce a una

palabra de hombres en busca del ser y su palabra, a esta alquimia verbal le tenemos que dar también una palabra de hombre, es decir, una palabra producida en la fabricidad, en el artificio que tiene cualquier actividad humana considerada como *práctica*, en este caso, como *práctica ontológica significante*.

La operación metasémica —centro del campo metasémico— no es sino una transgresión del contenido en semas de una palabra, debida a un agente provocador: un desplazamiento, una anulación, una hipertrofia, un injerto de los semas contenidos en el interior de una palabra y, a veces, una transmutación del semema que los contenía en otro nuevo, *que no sólo significa de manera diferente acerca de la misma cosa, sino que intenta decir una cosa distinta*.

Alquimia verbal: la palabra es el material. El poema es un laboratorio, y el catalizador de la producción semántica, apoyado en la analogía secreta de los seres, las palabras y los sonidos, es la piedra filosofal que cambia la palabra *común* en palabra *única*, en *nombre propio*⁹³.

Redundancias (aparentes), *ambigüedades* (ruptura de una referencialidad unívoca), *sugerencias incompletas* (ocultaciones de una parte del referente), *fusión de contrarios* o de aparentes contrarios, nos llevan a la operación metasémica como sistema voluntario y necesario, consciente o inconsciente, permanente o accidental, orientado a la creación o al desplazamiento de un espacio referencial: la marca inevitable de la poeticidad *Siglo XX*, que recupera, allende retóricas de época, la marca permanente de la auténtica poeticidad, en la unicidad, en la singularidad, en el *arcano* de la palabra poética (Hölderlin, *Pan* y *Vino*).

Una actividad lingüística y paralingüística plural; una dinamicidad textual en la que habrá que estudiar las *bisagras metafóricas* construidas sobre la analogía que hacen *progresar* el poema, del mismo modo que las bisagras evenemenciales se construían sobre la aparición de elementos anecdóticos nuevos y las discursivas sobre los elementos del engarce lógico de la frase.

Dinamicidad textual que no se contenta con orientarse en profundidad o en ascensión en el eje paradigmático, sino que, sin perder aquél, exige el desplazamiento sintagmático propio de toda producción verbal.

Cojamos, por ejemplo, el poema *La chevelure* de Baudelaire. Sin anecdótica, sin discurso teórico, una lectura ligada a la redundancia semántica del poema nos llevaría a ver en el conjunto de los treinta y cinco versos que lo componen una acumulación, un amontonamiento

⁹³ «Si toda actividad poética necesita una operación metafórica del lenguaje gracias a la cual se consigue una aprehensión más viva de lo real, se puede decir que la nominación es para el escritor el medio a la vez más económico y más eficaz para practicar dicha aprehensión», Fr. Rigolot, «Rhétorique du nom poétique», en *Poétique* núm. 28, 1976.

to de múltiples metáforas y metonimias, empleadas para significar, como fuegos de artificio, en múltiples direcciones, el mismo espacio, *la chevelure*. Sin embargo, un análisis pormenorizado del engarzamiento de estas metáforas y metonimias —análisis que no llevamos a cabo aquí para no cansar al lector español—, nos permite ver un desplazamiento referencial en cada uno de los saltos aparentes que, de metáfora en metáfora y de metonimia en metonimia, el poema opera: la metáfora no dice siempre la misma *cabellera*, y... ¿se trata al final de una *cabellera*?

Si al principio «chevelure» es metonimia del amor, sexual, encarnado en el presente amoroso de la alcoba, en un segundo momento «chevelure» es signifiante de un amor que ya queda metonimizado en el tema (espiritual) del perfume, antes de convertirse en signifiante del amor vivido a través de la experiencia del viaje, del alejamiento y, por consiguiente, de la ausencia, lo que lleva a convertirla en metáfora de un amor *en ausencia*, recuerdo de un pasado.

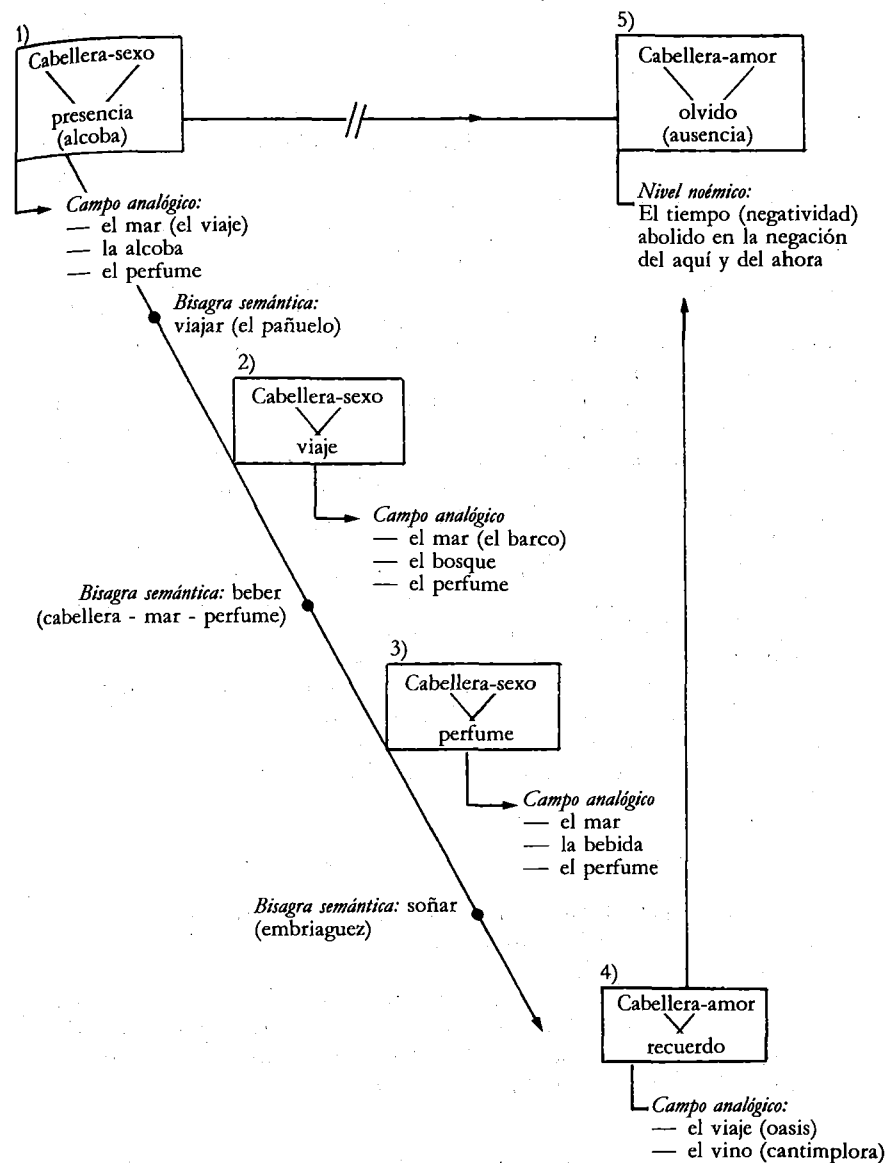
El motor del deslizamiento paulatino —verso a verso— se sitúa en los juegos analógicos del perfume y del vino: catalizadores psico-sensoriales de la percepción que dominan toda la estructuración metafórica de Baudelaire en el *tema de la embriaguez*. Pero el resultado de este deslizamiento, de esta falsa redundancia, ha sido el siguiente: al final del poema, «chevelure» no encarna metonímicamente el amor presente en la sexualidad de la alcoba, sino que encarna el amor en ausencia y en el recuerdo de un pasado. Lo que el deslizamiento ha operado es una abolición del tiempo y del espacio en la negación del presente y del aquí gracias a la embriaguez, en amor, *en perfume*. Y el poema ya no se construye sobre un juego de metáforas con referente en la cabellera. «*Chevelure*» se ha convertido en el espacio metafórico del olvido.

Un pequeño esquema nos servirá para poner de manifiesto dicha organización sintagmática, dicho tránsito, dicha deriva referencial; pero a lo largo de este libro tendremos ocasión de estudiar varios ejemplos en los cuales nuestro principal empeño estará no sólo en dar a luz el universo imaginario que emerge en la estructuración metafórica del poema, sino también, y a veces sobre todo, las bisagras semánticas —en la analogía— que organizan el poema como estructura sintagmática, por muy mínima que ésta sea.

Pero más adelante explicaré el cómo y el porqué de estos esquemas: organización ejemplar del nivel sintagmático del texto poético.

Queda por resolver, en este momento, el problema de la creación referencial o del desplazamiento referencial que la poeticidad lleva a cabo.

Es evidente que crear espacios nuevos —dioses nuevos, como dice Hegel en su *Estética*—, paraísos nuevos, es el sueño de todo poe-



ta. Pero, ¿los crea de verdad, o su práctica es sólo un espejismo que dura lo que dura el momento de la escritura —esos momentos deslumbrantes, totales—, y que a veces ni siquiera llega al acto de lectura?

Es éste un problema al que aún no puedo responder, y al que tendrá que responder una morfología del referente perfectamente estructurada desde presupuestos semánticos y filosóficos. De momento, mis análisis también participan de la veleidad del escritor que cree que, a pesar de todo, su acto lingüístico es un acto de *creación*, que imita, como dice Jean Wahl —«para el poeta, como para Dios, la palabra se hace mundo»—, el gesto del Creador que, con sólo decir, creaba.

Quiero que quede muy claro en este momento que, partiendo de los presupuestos de Heger, en su *Semántica*, distingo siempre entre *referente*, como objeto real o conceptual, y *referencia*⁹⁴, como intencionalidad de referirse a un objeto determinado con la posibilidad de hacerlo de diferentes maneras; si el referente es único, la referencia puede ser múltiple, pero nos preguntamos: ¿no entrañan las múltiples referencias, al referirse a un objeto, una necesaria deriva referencial? Dejamos de momento el problema como interrogación.

Queda claro que al menos en esta referencia, en esta voluntad referencial, se aloja la expresión de una singularidad, de una unicidad del ser referido: aprehendemos algo de él que sólo nosotros y sólo en ese gesto podemos aprehender. No sé si a esta operación se le puede llamar *creación referencial*. Sí, al menos, *desvelamiento referencial*.

Con este conjunto de preguntas, que son preguntas porque se refieren al problema central, pero insoslayable, de la *creación poética*, es decir, de la función básica de la poeticidad, cierro este apartado, que recibirá algunas luces, aunque no muchas, a lo largo de este libro.

4. POETICIDAD PURA Y POETICIDAD PERVERTIDA

¿Existe en la realidad textual este espacio de poeticidad al que nos estamos refiriendo? ¿Estos momentos de fulgurancia verbal a los que se refiere Moreno Villa?

Sí, sin lugar a dudas, en el *fragmento mallarmeano*, y sabemos que Mallarmé no pudo escribir nunca un gran poema, sólo fragmentos de poemas y dramas soñados y fichas del libro definitivo imposible.

Sí, en los momentos culminantes de la poesía pura de un Juan Ra-

⁹⁴ «El "referente" se convierte de esta manera en un elemento conceptual y deja de depender de una situación concreta presente en el acto de comunicación (...) *realidad construida y por consiguiente abstracta y no objeto concreto de una percepción individual*». A. M. Pelletier, *op. cit.*, pág. 13.

món, sin narración, sin descripción, sin discursividad, habiendo abolido de la égloga y de la elegía todo cuanto hacía de ellas pequeños poemas descriptivos y narrativos. Sí, a partir de 1914, en ciertos poemas de *Estío*, de *Eternidad*, de *Tierra y cielo*, de *Belleza*⁹⁵.

Sí, en el oráculo, pertenezca éste al mundo pagano o al mundo cristiano⁹⁶. Sí, en la copla y la canción popular, lorquiana y machadiana —salvo cuando en éste se convierte en aforismo de café, a lo Campoamor; sí, en la fulguración metafórica surrealista automática sin desarrollo posterior.

Pero observemos que estos *éxtasis* del verbo corresponden a momentos privilegiados de la palabra, y exigen una tensión que, en cuanto dura —de ahí la interjección, la interrogación permanente— hace que el poema se diluya, se rompa y desaparezca.

La poeticidad, como todo lo humano, para sobrevivir, tiene sus perversiones, y en muchos casos esta poeticidad pura que he intentado definir nos la encontraremos incluida en un desarrollo didáctico, emotivo, narrativo o descriptivo, arrastrando, como diría Jakobson⁹⁷, toda la estructura general del texto con la dinámica de su fulgor: el romance popular en Lorca, verdadera trampa para el lector, que bajo la apariencia de la narración más sencilla y cantarina —el *Martirio de Santa Olalla* es, a este respecto, ejemplar—, esconde en cada verso el destello de una metáfora inaprehensible; la elegía o el romance de Machado, que bajo una forma tradicional corta la narración con verdaderos oráculos, análogos de sus canciones, que, poco a poco, desvían la atención del lector, que ya no piensa en lo que se cuenta —¡ya lo conoces!—, sino en lo que el oráculo dice o no dice, como veremos en el capítulo posterior, al analizar *La tierra de Alvargonzález*; en la épica moderna, ya esté ligada ésta a la Revolución Rusa o ya esté representada por ese canto épico fragmentario, pero surrealista a trozos, que es la gran poesía política nerudiana⁹⁸.

⁹⁵ *Joya* / ¡Alma mía en dolor / —¡qué brillos misteriosos!—, / oro en la sombra! (J. R. J., *Eternidades*).

Pasión / ¡Cómo te vas borrando / reina infinita de un instante, / briosa aguda, ardiente de presencia; / cómo te vas quedando / —¡ay de ti, ay de mí, del reino nuestro!— / sólo en historia! (J. R. J., *Belleza*. El subrayado es mío).

⁹⁶ «Voz que grita en el desierto: / todo barranco será rellenado / todo monte y collado allanado, / los caminos tortuosos serán rectificadas / y los ásperos igualados; / y toda carne verá la salud de Dios» (Isaías, IV, 3-5).

⁹⁷ «En general [la poeticidad] no es sino un componente de una estructura compleja, pero un componente que transforma necesariamente los otros elementos y determina con ellos el comportamiento del conjunto», Jakobson, *Questions de poétique*, pág. 124.

⁹⁸ *Olegario Sepúlveda*. «Fue un gran silencio el terremoto, / el terror en los cerros / las lavanderas lloraban / una montaña de polvo / enterró las palabras (...) / Oh dolores del filo abierto, / de la miseria del mundo, / arrabal de muertos, gangrena / acusadora y venenosa (...)

Habéis levantado los ojos / de los escalones torcidos. / Habéis visto a la limosneta /

Pero tenemos también la prolongación de la fulguración en modulaciones metafóricas que consiguen dar al poema, a través de aparentes juegos metafóricos redundantes, una extensión más amplia, en la que se sospecha ese desplazamiento referencial al que antes nos referíamos, como en *La estación total* de Juan Ramón Jiménez, como en *Espacio*, ese magnífico fragmento, largo fragmento, que modula el tema de la temporalidad, y como en cada uno de los libros aleixandrianos, múltiples en la fragmentación de sus diferentes poemas, pero unitarios en su estructura profunda.

De todo esto voy a ir escribiendo a lo largo de las páginas que siguen, levantando, como perro de caza, la poeticidad de las madrigueras donde se esconde, en poemas cortos y en poemas largos, en textos en verso y en textos en prosa, en poemas aislados y en conjuntos metafóricos, en poemas en estado puro y en poemas donde la poeticidad se ha pervertido.

Analizaremos en primer lugar un texto en prosa que pretende ser teórico para ver cómo también se aloja en él el fermento de la poeticidad; se trata de la «Préface» de *Cromwell* de Víctor Hugo. Luego analizaremos un texto en verso esencialmente narrativo, *La Tierra de Alvar-gonzález* de Antonio Machado, con el fin de perseguir los fluidos secretos de la poeticidad por los intersticios que le deja libre la narración, hasta tomar posesión de ésta; todo ello antes de pasar al análisis de dos textos que nos presentan la poeticidad en estado puro: *Neiges* de Saint-John Perse y *Sombra del paraíso* de Aleixandre.

TERCERA PARTE

FUNCIÓN ADYUVANTE DE LA POETICIDAD

como un alambre en la basura / temblar, levantar las rodillas (...)» (Pablo Neruda, *Canto general*).

CAPÍTULO V

Estructura metafórica y discurso sobre la poesía en Victor Hugo y en Alfred de Vigny¹

1. ESTRUCTURA METAFÓRICA DEL METADISCURSO DE VIGNY

1.0. No me interesa la abundancia relativa del discurso metafórico de Vigny, sino su calidad y su homogeneidad, y sobre todo la posibilidad que nos ofrece de contraponer la estructura que extraiga de él a aquélla que vaya perfilando mi análisis de Hugo. En mi primer estudio, el texto de Hugo fue la pantalla sobre la que proyecté el análisis del metadiscurso de Vigny, que consideré más novedoso y más rico en teorías; ahora, mi práctica crítica va a invertir la perspectiva, pues sospecho que Hugo es más rico en su formulación metafórica.

Si, como apuntaba entonces, *la dinamicidad causal*, que se configura como una presencia obsesiva de la historicidad del hombre y de sus manifestaciones, en especial la literatura, era la fuerza estructurante del metadiscurso racional de Hugo, también ahora el metadiscurso en su nivel simbólico se va a generar, para este poeta, sobre ese mismo presupuesto. Contrariamente, esta dinámica resuelta en progresión,

¹ El presente estudio se limita al análisis de las siguientes obras: *Préface de Cromwell* en lo que respecta a Victor Hugo —Gallimard, edición de La Pléiade—, y *Réflexions sur la vérité dans l'Art y Journal d'un poète*, por lo que respecta a Alfred de Vigny —Gallimard, edición de La Pléiade. Todas las citas del capítulo hacen referencia a estos textos, que abreviamos de la siguiente manera: *Préface de Cromwell* (P); *Réflexions...* (R); *Journal d'un poète* (J). Los subrayados no están en el texto original. Este estudio completa el análisis del nivel racional de ambos textos publicado en el número 65 de *Filología Moderna* con el título de: «Realidad y verdad: hacia la escritura como estructuración significativa de la Historia».

sólo la vamos a encontrar en el texto de Vigny informando tres metáforas que, con signo negativo, significarán la Historia como diacronía. Ello se lleva a cabo a través de los catalizadores [cadena] y [río].

Frente a la escasa rentabilidad, en materia de producción semántica, de estos catalizadores:

- «des anneaux de cette vaste chaîne» (R)²,
- «l'on cherche la source de tous les fleuves» (R),
- «ces grands fleuves déroulés dans un cours bien distinct» (R),

los textos de *Réflexions...* y del *Journal d'un poète* nos van a ofrecer, en la parte consagrada al metadiscurso de la creación literaria, varias cadenas de catalizadores de la producción semántica de distinto signo que, sin embargo, se generan en direcciones convergentes, agrupadas, como punto de partida de nuestro análisis, en torno a las categorías siguientes:

- 1.º Catalizador «idée-mère» (idea-madre).
- 2.º Catalizadores de origen agrícola-fabril.
- 3.º Catalizadores de origen bioquímico.
- 4.º Catalizadores de origen artístico (plástico o musical).
- 5.º Catalizadores de origen geométrico.

1.1. El catalizador «idée-mère»

Si lo analizamos en primer lugar, es por considerar que la realidad que en él se significa está en la base de toda la estructuración del metadiscurso de Vigny. Las metáforas generadas por él no consideran a la mujer bajo el aspecto de su posible belleza o bondad, sino bajo su realidad biológica.

- «l'idée-mère qu'il a voulu y jeter» (J., 15 de enero de 1831).
- «chacune de mes idées-mère pour vous entrer dans l'esprit prend une forme séductrice» (J., 15 de octubre de 1856).

El tiempo que separa estas dos citas es significativo respecto a la continuidad de la metáfora en Vigny. Pero más importante aún que

² Dada la extensión de los textos analizados, con el fin de no repetir hasta la saciedad las mismas páginas, no hacemos mención de éstas después de las citas empleadas. «Los anillos de esta amplia cadena», «buscamos la fuente de todos los ríos», «esos grandes ríos que avanzan con un curso muy preciso».

esta continuidad es la estructura dual de la metáfora misma: en efecto, una de las puertas del díptico se abre sobre el discurso racional —«idée»; la otra lo hace sobre el discurso de la infraestructura psico-sensorial. No hemos encontrado más presencias de «idée-mère» en el texto; si existen, en cambio, una serie de metáforas semiocultas que pueden rastrearse siguiendo la pista de los verbos y de algunos sustantivos, y que configuran, a nuestro entender, una estructura metafórica que se genera sobre dos polos del máximo interés:

- *el alma* del poeta ensoñada como *madre*.
- *la Idea* ensoñada como *semilla*.

Ambos polos recuperan, en su unión, la lexía «idée-mère». Como toda creación metafórica con valor semántico, dicha lexía carece, al menos en apariencia, de referente conocido, puesto que, en un momento dado, tendremos un mismo referente para un doble significante perteneciente a campos semánticos distintos:

- «l'âme du poète est une mère...» (J., julio de 1841) («El alma del poeta es una madre»).
- «Lorsqu'une idée neuve (...) est tombée de je ne sais où dans mon âme (...) elle y germe» (J., mayo de 1842) («Cuando una idea nueva ha caído de no sé dónde en mi alma, germina»).

De esta doble cita cabe extraer dos cadenas metafóricas que ponen aún más de manifiesto lo que acabamos de decir:

- «âme du poète» → «champ» → «mère»
- «idée» → (semilla) → «mère» (también).

Todo el texto de Vigny está lleno de esta presencia femenina asociada a la idea de germinación, que también encontraremos en Hugo; pero aquí, la doble cadena metafórica —la madre como receptáculo y la madre como principio de vida— se asienta sobre un valor positivo inequívoco que no hallaremos en este último poeta. Esta feminización germinativa se construye en Vigny, semánticamente, en dos direcciones: como [semilla], a través de los verbos «jeter» y «tomber» y la metaforización geológica del alma, «terre labourée» (J., mayo de 1848), o como [cuerpo de mujer para el amor], «la poésie est une volupté, mais une volupté couvrant la pensée et la rendant lumineuse» (J., mayo de 1840), «chacune de mes idées prend une forme séductrice», «formes de la pensée (...) indécises et flottantes» (R). Nos encontra-

mos, pues, con cinco equivalencias que tienen un mismo referente en el nivel racional del metadiscurso:

mujer	alma	
mujer	campo	
mujer	germen	principio y ámbito de la creación
mujer	amante	
mujer	madre	

Estamos frente a un complejo metafórico de difícil estructuración coherente, en el que la *feminización* invade de manera ambivalente y, en cierto modo, equívoca, el campo de la creación literaria: «La poésie est une volupté couvrant la pensée...» Pero todo es posible, pues la creación artística se rige por las normas poderosas, creadoras y estructurantes —masculinas, en definitiva— de la «fée» (R) imaginación, del *hada* imaginación: la mujer, nuevamente, como madre. No podemos dejar de pensar en el «bois des mères» —el bosque de las madres— del que habla La Tour du Pin, para expresar el mismo principio creador.

Este catalizador femenino del discurso metafórico de Vigny lo encontramos en otros niveles del texto; pero no nos adentremos más, de momento, en el análisis. Antes de pasar a un nuevo aspecto, me interesa resaltar cómo el principio masculino que podríamos encontrar en «germen» y en «champ» —germen y campo—, y que podría haber generado un campo metafórico de gran interés, queda aquí anulado por un proceso de escritura construido en dos etapas:

- alma → (campo) «mère»
- pensamiento → (germen) → «idée-mère»,

de forma que, tanto el poeta como receptáculo de la creación, cuanto el principio dinámico de ésta quedan definitivamente feminizados.

1.2. Metáforas con catalizador de origen agrícola fabril

La estructura metafórica se va haciendo cada vez más precisa. El segundo paso en esta posible estructuración vamos a darlo analizando las metáforas con catalizador de origen agrícola —preciso, agrícola y no simplemente *floral* o *vegetal*, puesto que la agricultura es la dimensión cultural de la naturaleza. A este respecto, el discurso de los dos poetas se va a diferenciar de manera absoluta. Ya avanzamos en nuestro primer trabajo que las metáforas con catalizador [árbol] y [fruto]

eran significantes de poeta y de obra en el texto de Hugo. [Fruto] existirá también en Vigny, como catalizador de una serie de metáforas cuyo referente en el nivel racional es la obra literaria. Pero en Vigny el nacimiento del fruto es algo que se prepara, algo que se *trabaja*; no existe nacimiento espontáneo como en Hugo, sino *producción* —fabricación y elaboración de un producto cuyos dos movimientos, uno subconsciente y otro consciente, son perfectamente significados por la estructura metafórica que vamos a estudiar.

Existe, primero, una preparación del terreno —un vivir, empleando la expresión de La Tour du Pin, en *poesía*: «Le monde de la poésie et du travail de la pensée a été pour moi un champ d'asile que je labourais et où je m'endormais au milieu de mes fleurs et de mes fruits» (J., mayo de 1842). Esta *vida reclusa en poesía* está mucho más cerca de la poética existencial tal como la conciben, después de Mallarmé, un Rilke, un Juan Ramón y el propio La Tour du Pin, que de la figura tópica del escritor romántico, principalmente francés.

Se hace necesario, al considerar este *complejo metafórico*³, evitar la trampa consistente en sacar de su contexto cierta frase de Vigny con regusto hugoniano: «Je ne fais pas un livre, il se fait. Il mûrit et croît dans ma tête comme un fruit» (J., mayo de 1837). Las líneas siguientes, referidas al período en que escribió *Cinq Mars*, matizan muy bien en qué consiste el pasivo «Il se fait» —se hace—, y cómo se lleva a cabo esta maduración secreta. De la metáfora del *fruto*, que crece casi desde el inconsciente de la planta, pasamos al espacio de la imaginación, que, si bien implica meditación y silencio, exige también inquietud y trabajo: «il n'y a pas de livre que je n'aie plus longtemps et plus sérieusement médité. Je ne l'écrivais pas, mais partout je le composais et j'en resserrais le plan dans ma tête. Il est très bon à mon sens de laisser ainsi mûrir une conception nouvelle, comme un beau fruit qu'il ne faut pas se hâter de cueillir trop tôt» (J., mayo de 1837).

Frente al discurso de Hugo, en el que el poeta «porte» —lleva— su fruto como mero soporte o, a lo sumo, como natural receptáculo, los verbos del texto de Vigny —«médité», «composais», «resserrais», «laisser mûrir» y «concevoir»— significan, a través del referente último del complejo metafórico, la *procreación en su sentido más biológico*, el nacimiento de un ser nuevo; nacimiento que, sin embargo, es llevado a cabo en el trabajo, en la dedicación, en la absoluta entrega de la tierra creadora y nutricia.

La metáfora se va haciendo cada vez más amplia y más precisa; ya

³ Entendemos por *complejo metafórico* una microestructura semántica generada por un mismo catalizador en el interior de un mismo sintagma o en los sintagmas contiguos, sin que ésta alcance ni la extensión ni el grado de sistematización necesario para poder ser considerada como *estructuración metafórica*.

no es el fruto jugoso y fresco cuya espontaneidad puede ser consumida una vez arrancado del árbol. El fruto que pasará a ser significativo de la producción literaria será para Vigny *la espiga*. Pero la espiga no es algo acabado, sino *materia prima* sobre la cual el poeta llevará a cabo un nuevo trabajo, una manipulación fabril, que tendrá como fin el fruto definitivo: la sabrosa y bien moldeada *hogaza de pan*: «Lorsqu'une idée neuve, juste, poétique est tombée de je ne sais où dans mon âme, rien ne peut l'en arracher, elle y germe, comme le grain dans une terre labourée sans cesse par l'imagination. En vain je parle, j'agis, j'écris, je pense même sur d'autres choses, je la sens pousser en moi, l'épis mûrit et s'élève, et bientôt il faut que je moissonne ce froment et que j'en forme un pain salubre et quotidien pour la multitude» (J., mayo de 1848).

Encontramos en este complejo metafórico todo el espacio de la creación, sin soslayar esa dualidad incómoda, inspiración-manipulación, de la que ya hemos hablado; sin soslayar tampoco el posible problema que impone la existencia de cierta realidad que trasciende, «de je ne sais où» —de no sé dónde—, el acto de creación; pero tanto el espacio «inconsciente» de la imaginación creadora, cuanto el espacio consciente del trabajo poético considerado como «*facture*» —como hechura— y como esfuerzo artesanal, están ensoñados a través de una red de catalizadores cuyo común denominador podría ser el archisemema [Trabajo] y cuya diferencia se establecería sobre la oposición consciente-inconsciente.

Trabajo preparador de la tierra, trabajo de información y desarrollo de la semilla, trabajo de recolección —«le vrai poète seul (...) sépare (...) l'ivraie du bon grain» (J., octubre de 1843), y trabajo manual ejercido sobre la materia prima maleable e informe que tendrá como resultado la conformación del pan de la obra.

Conformación: «forme(r) un pain» —hacer una hogaza— remite, en el esfuerzo de las manos, a «il la pétrir» —la amasa— que encontraremos al estudiar las metáforas con catalizador de origen plástico —en francés, el verbo correspondiente a *amasar* (el pan) es también el verbo «*pétrir*». Los dos espacios metafóricos se generan, más allá de su referente primero —barro y harina—, en *un mismo catalizador de origen fabril*: el trabajo que, presionando sobre ella, convierte una materia sin forma, y por consiguiente sin sentido, en una sustancia informada, dura y consistente, es decir, significativa. Trabajo de conformación de lo animado sobre lo inerte, del hombre sobre la naturaleza, y trabajo que, llevado a cabo en el esfuerzo y en el placer, supone siempre la violentación de una materia.

1.3. Metáforas con catalizador de origen bioquímico

No sé si los catalizadores que vamos a estudiar ahora se incluirían, *motu proprio*, en el título que encabeza este apartado, pero, desde luego, sí obedecen al principio que vertebra toda la bioquímica: el cambio de estructura de una sustancia viva en otra.

En el discurso metafórico de Vigny, dicho cambio se efectúa en existencias que pertenecen a los distintos reinos de la naturaleza: el mineral, el animal y el vegetal, y es siempre significativo, en el nivel racional del discurso, de la creación de una «nueva realidad» producida en el acto literario.

Si el paso de germen a espiga y de espiga a hogaza procede de un cambio a la vez bioquímico y fabril, los ejemplos que vamos a analizar ahora tienen su origen en una transformación bioquímica que me arriesgo a calificar no sólo de *metamorfosis*, sino de *transustanciación*.

Nos encontramos en esta categoría tres de las cinco grandes metáforas del metadiscurso de la poesía en Vigny: la poesía, *perla*; la poesía, *diamante*, y la ficción, *mariposa*. «La poésie, c'est l'Enthousiasme cristallisé» (J., octubre de 1837); «C'est le cristal conservateur» (J., mayo de 1840). Es decir, es fuerza, pulsión constituida en forma estructurada —cristalización que implica un cambio de estructura en la sustancia, cristalización que no se lleva a cabo de una manera accidental, sino obedeciendo a un código riguroso, como nos enseña la gemología.

La ficción es mariposa porque antes ha existido el hecho histórico informe —oruga y crisálida. «La chrysalide du fait prend (...) par degrés les ailes de la fiction» (R). Ficción, pues, como grado superior y definitivo de existencia, ya que para Vigny el hecho histórico es una simple preexistencia que sólo adquiere su realidad definitiva mediante una metamorfosis.

Metamorfosis del grano de arena en perla, del líquido turbio en cristal, de un organismo informe y sin vida aparente en ser alado. No existe en todo el romanticismo ni metadiscurso racional, ni metadiscurso simbólico que mejor signifiquen la realidad creadora, alquímica, de la escritura. Aquí los mitos del realismo y de la transposición directa de la realidad en escritura quedan anulados: la creación literaria es metamorfosis, es transustanciación en algunos casos, que convierten la materia de realidad en Verdad.

Llegados a este punto del trabajo, la presencia de un nuevo elemento, *el fuego*, nos parece de vital importancia. El fuego, no como agente destructor —ésta será su función en el nivel metafórico del metadiscurso de Hugo—, sino como elemento que permite y que propicia ciertas conformaciones y ciertas metamorfosis: conversión de la piedra en lava, materia de la futura estatua: «Je conçois tout à

coup un plan, perfectionne longuement le moule de la statue (...) je ne laisse pas refroidir la lave un instant» (J., 1835); conversión del metal en signo tipográfico: «termes nouveaux, caractères neufs que j'ai fondus exprès pour cette imprimerie» (J., mayo de 1829) —observemos, de paso, la novedad de la metáfora de la imprenta, significante metonímico de la escritura. Todo es posible porque el arte, como principio agente, es fuego, y la creación es crisol de la posible alquimia verbal: «le foyer intérieur de l'art» (J., 1860).

La coherencia, a pesar de todo, devuelve la estructura metafórica a su punto de partida: el amor, la concepción y la mujer. Masculinidad y feminidad a un mismo tiempo, masculinidad y feminidad a una por «la flamme d'un amour extatique»; el acto de creación es acto de amor que el poeta lleva a cabo sobre sí mismo, sobre su pensamiento en femenino (*la pensée*): «plus clarifié par la retraite et plus épuré par la flamme d'un amour extatique de la pensée et l'ardeur d'un travail opiniâtre» (J., 1832). Acto de creación, en amor, difícil; ¿sexualidad difícil en el amor? De lo primero estamos seguros, el mismo Vigny lo dice; de lo segundo, quizá.

1.4. Metáforas con catalizador de origen artístico

Si hemos reservado esta categoría para tratarla en penúltimo lugar, ha sido por considerar que un ritmo ascendente nos lleva, en la estructuración del discurso metafórico, del principio femenino de la creación a la metáfora con catalizador artístico, clave de esta simbología —metáfora de la cual las otras no lo son sino en segundo grado.

Estamos de acuerdo con Saint-Gérand⁴ cuando sugiere el predominio del referente artístico, incluso pictórico, en el metalenguaje de la poesía en Vigny. Pero esta última parte, la relativa a la pintura, sólo es cierta si consideramos el nivel racional del discurso —alusiones a pintores, comparaciones y los deseos expresados por el poeta de ser pintor; no lo es si consideramos el nivel en el que se genera la escritura metafórica; en éste, son los catalizadores de origen arquitectónico y escultórico los que producen la casi totalidad de la estructura metafórica de la categoría que ahora analizamos. Y ello es importante, pues cabe la sospecha de que sea esta presencia plástica —materia, volumen y estructura— la que, en un nivel general, informe la mayor cantidad de escritura metafórica en los textos de Vigny. De confirmarse la hipótesis, pasaríamos de la estructuración simbólica de

⁴ «Introduction» a las *Oeuvres poétiques* de Alfred de Vigny, París, Eds. Garnier-Flammarion, 1978, págs. 43-47.

un metadiscurso parcial a la ensoñación global del cosmos y del hombre.

Si consideramos en primer lugar las metáforas con catalizador de origen arquitectónico, la idea de *construcción* o de *ruina* se repite constantemente, siendo el semema [ruine] el significante de todos aquellos intentos epistemológicos de leer la realidad que no participan de la experiencia del Arte, y que están condenados a un trabajo inútil, siempre por empezar; tal es el caso de la Historia y de la Filosofía en el pensamiento de Vigny:

- «élevant son frêle édifice» (R) (levantando su frágil edificio);
- «de voyant crouler» (R) (viendo cómo se derrumba) sobre
- «des ruines des autres» (R) (las ruinas de los demás).

Contrariamente, el resultado de la obra de arte será «un monument» construido en el trabajo de una meditación, con el material informe que suministra la historia: «Je fouille les temps et les débris de la société de ces âges (...) ces précieux restes» (J., marzo de 1866). Meditación y elección de un material —restos, escombros, aunque preciosos— que, como vimos, es la condición *sine qua non*, para Vigny, de la escritura: «La méditation seule bâtit pierre sur pierre et sur un plan médité» (J., agosto de 1844).

Parece como si, en el metadiscurso de Vigny, la metáfora arquitectónica estuviera destinada a significar, de forma habitual, *el proceso de composición de la fábula* —lo que en poética estructural llamaríamos la poética del texto como género—, mientras que la metáfora con catalizador plástico, procedente de modo más concreto de la escultura, estaría destinada a significar *la elaboración del texto como lenguaje*: el trabajo, la manipulación que la escritura ejerce sobre la lengua y cuyo nivel tendría asimismo su equivalente en el complejo metafórico de la categoría anteriormente estudiada. También en este último campo existen metáforas de signo negativo que, de manera lógica, sirven para designar el material informe de los hechos sobre los cuales el poeta tiene que trabajar:

- «bloc de marbre non dégrossi» (R) (bloque de mármol no desbastado),
- «déjà un peu arrondi» (R) (un poco redondeado ya), las manos
- «le polissent» (R) (lo pulen), para acabar
- «transformé en statue périssable» (R) (transformado en estatua perecedera).

Detengámonos en el verbo «transformé». En él encontramos nuevamente la idea de conformación, pero enriquecida con un elemento ya analizado también: la creación como metamorfosis significada aquí por el prefijo *trans-*. En esta misma dirección —esfuerzo transformador ejercido sobre una materia inerte— se construye el complejo metafórico contenido en el *Journal* (8 de enero de 1859): «Ici (*Servitudes et Grandeurs Militaires*) je me suis taillé dans le bloc informe de l'histoire une statue réelle et animée en même temps». La metáfora no descarta, por otro lado, en el empleo forzado del reflexivo «je me suis taillé» —me he esculpido—, el carácter individual, «particulier», de esta Verdad creada.

La lucha por la conformación de la Idea en escritura quedará significada, y de una manera más plástica, en la metáfora que genera el catalizador [escultura de barro]: «La perpétuelle lutte du poète est celle qu'il livre à son Idée. Si l'Idée triomphe du poète et le passionne trop, il est sa dupe et tombe dans la mise en action de cette idée et s'y perd. Si le poète est plus fort que l'idée:

- «il la pétrit» (la amasa),
- «la forme» (la forma),
- «et la met en oeuvre» (la ejecuta),
- «elle devient ce qu'il a voulu, un monument» (y se convierte en lo que ha deseado, un monumento) (J., 23 de agosto de 1837).

Estamos frente a una estructura metafórica perfecta: la escultura por *la talla de la piedra*, la escultura por *el modelado del barro*; nos faltaba la tercera técnica propia de este arte, y por fin la encontramos: la escultura por *el vaciado y la fundición del metal*: «Je conçois tout à coup un plan, je perfectionne longuement le moule de la statue (...) je ne laisse pas refroidir la lave un instant» (J., 1835)⁵.

Frente a esta continuidad y esta coherencia de la metáfora con catalizador de origen escultórico, la presencia pictórica se nos antoja, pese a lo que afirma Saint-Gérard, muy pobre. Tenemos dos metáforas; la primera casi insignificante —«Les romans *chargent* la vie de telle manière...» (J., mayo de 1832)—, y la segunda de gran rentabilidad semántica: «L'improvisation ne doit pas prétendre à la durée de la gloire. Elle ne peint pas, elle brosse, elle ne dessine pas, elle ébauche. La méditation seule bâtit pierre sur pierre...» (J., agosto de 1844)⁶.

⁵ «Concibo un plan de golpe, perfecciono despaciosamente el molde de la estatua (...) no dejo que la lava se enfrie un solo instante.»

⁶ «La improvisación no puede pretender alcanzar la duración de la gloria. No pinta, da brochazos, no dibuja, esboza. Sólo la meditación construye piedra sobre piedra.»

Observemos de pasada que, en el subconsciente de Vigny, la parte negativa de la comparación la asume, a pesar de su aparente signo positivo, *la pintura*; mientras que la parte positiva nos devuelve a la presencia contundente de la forma, el peso y el volumen: el bloque de piedra de la metáfora arquitectónica.

Dos metáforas con catalizador de origen musical completan la categoría artística. La estructura técnica de un texto será comparada a la infraestructura mecánica del arpa: «nous entendons les sons de la harpe, mais sa forme élégante nous cache les ressorts de fer»⁷ (R). Una oda de Horacio será vista, leída, como si se tratara de una partitura: «Noter ses odes syllabe à syllabe, comme un solphège ou une partition de Mozart»⁸ (J., 1828). No nos detenemos en estas dos metáforas porque ya las he tratado en mi primer trabajo, pero nos gustaría reincidir en esta misma dirección con un texto de *Souvenirs de Servitude Militaire*: «Dire mes idées fort clairement à tout l'univers avec mes sept notes»⁹. En su modernidad absoluta, ¿no estamos ya frente al sueño de Mallarmé?

1.5. Metáforas con catalizador de origen geométrico

Resulta curioso comprobar cómo el metadiscursio de Vigny nos ofrece tres metáforas muy significativas de la obra vista como objeto y catalizadas por una nueva percepción formal de la realidad, que, en esta ocasión, es geométrica, y más concretamente circular; todo lo cual introduce un nuevo aspecto en la ensoñación del objeto literario: la perfección como circularidad o como elemento esferoide. La obra es *rueda*: «Je m'impose cette loi que pas un mot ne sorte de ma plume qui n'aboutisse à un rayon de cette Roue dont le centre est la question posée»¹⁰ (J., enero de 1837). La obra es *globo*: «... mais la concevoir tout entière, tenir son oeuvre dans la main comme un globe, c'est là le tout»¹¹ (Carta a L. G., octubre de 1827). La creación es *movimiento circular* dentro de la circularidad del pensamiento (*pensée*): «Cent fois par jour je reviens à ma pensée dans le cercle toujours mouvant de mes pensées...»¹² (J., marzo de 1866). No es difícil encontrar, bajo esta

⁷ «Oímos los sonidos del arpa, pero su forma elegante nos esconde sus resortes de hierro.»

⁸ «Anotar sus odas sílaba a sílaba, como un solfeo o una partitura de Mozart.»

⁹ «Decir mis ideas con toda claridad al universo entero con mis siete notas.»

¹⁰ «Me impongo esta ley: no debe salir ninguna palabra de mi pluma que no vaya a colocarse en el radio de esa Rueda cuyo centro es el problema planteado.»

¹¹ «... pero concebirla como un todo, sostener en la mano la obra como si fuera un globo, en esto consiste la perfección.»

¹² «Vuelvo a mi pensamiento cien veces al día, en el círculo siempre moviente de mis pensamientos.»

metáfora de la circularidad, el referente *mundo* y, en él, el referente *Dios creador*: «Pour le poète comme pour Dieu la parole devient monde» que podemos coger con nuestras manos y dominar con nuestros ojos, como diminutos pero infinitos pantocrátor.

Si la ensoñación de la redondez nos obliga a pensar en la idea de perfección, también nos obliga a pensar en la idea de maternidad, ya desarrollada; no olvidemos que la «pensée» es madre —vientre y semilla— que lleva a cabo el acto de la creación. Obra perfecta, estructura soñada hasta la perfección, pero estructura orgánica del cuerpo creado en el trabajo y en el amor. Al fruto que va a nacer, ¿no le prepara el poeta una materia y un porvenir tan angustiosamente vivido como los desvelos de una primeriza?: «Puis-je travaille pour elle, je lui choisis une époque pour sa demeure, pour son vêtement une nation...»¹³. Lástima que la criaturita le salga a Vigny, en demasiadas ocasiones, tan fea.

1.6. La posible coherencia de la estructura metafórica

El círculo se ha cerrado. ¿Qué queda de nuestra rápida circunvalación? Un estudio sémico de los catalizadores nos llevaría a conclusiones muy precisas; no es éste, de momento, nuestro objetivo, sino configurar, con cierta objetividad, una pantalla que sirva de contraste para el análisis del discurso metafórico de Hugo. Ahora cabe sacar las conclusiones siguientes:

1.º La ensoñación del acto de creación, en su doble vertiente, activa y pasiva, es en Vigny de signo esencialmente *femenino*.

2.º La ensoñación se estructura en dos momentos sucesivos, *cósmico* en primera instancia y, posteriormente, *fabril*, siendo el segundo dominante y conclusión necesaria del primero.

3.º Esta dualidad cósmico-fabril se resuelve a través de una metamorfosis o transustanciación de la materia sobre la cual se fija la ensoñación.

4.º Salvado este proceso de metamorfosis, la obra es ensoñada como esencialmente *estática*; la creación puede ser movimiento o simple tensión o fuerza; la obra, como resultado, es siempre un objeto, una *estructura perfecta*, en el sentido más moderno de la palabra.

5.º La ensoñación de este objeto se lleva a cabo principalmente a través de:

- la forma, el volumen y la gravedad;
- la materia que ya es dura o tiende hacia el endurecimiento,
- con predominio de los objetos fabricados por el hombre,
- con predominio de los objetos con formas geométricas más o menos perfectas o de objetos pertenecientes al campo de la escultura y de la arquitectura.

6.º La ensoñación del objeto literario cristaliza, con gran desesperación por nuestra parte, porque impide la tan deseada coherencia absoluta de nuestra estructuración, en metáforas tanto de signo masculino como de signo femenino: «épi», «pain», «perle», «cris-tal», «statue», «roue», «globe», «papillon». Pensamos, por otra parte, que más importante que la feminización del acto creador son los catalizadores de la ensoñación de la escritura que la presentan como metamorfosis, y del objeto literario visto como estructura estática —forma, volumen y gravedad. Por eso, si, a través de un estudio sémico, tuviéramos que reducir la estructura metafórica analizada a algunos archisemas clave, intuimos que, por orden de importancia decreciente, éstos serían: [Estructuración], [Metamorfosis], [Estatismo], [Plasticidad], [Feminidad], lo que constituye un extraordinario telón de fondo sobre el que podemos proyectar nuestro análisis del discurso metafórico de Hugo.

2. ESTRUCTURA METAFÓRICA DEL METADISCURSO DE HUGO

2.0. Como en el texto de Vigny, el metadiscurso de Hugo genera su propio campo metafórico, en este caso, en función de un elemento catalizador de origen esencialmente *cósmico*; podremos, sin embargo, esbozar una estructuración de éste basándonos en tres categorías —floral, animal y geológica—, cuyas constantes son la *naturalidad*, la *espontaneidad* y la *continuidad* propias de la *conducta instintiva*. La producción artística está inscrita en el código genético y éste se inscribe a su vez en la acción natural y necesaria de la propia naturaleza.

Pero, como siempre —grandeza y miseria de la escritura metafórica—, la metáfora de Hugo estructura la ensoñación psicosensoorial del poeta relativa al Cosmos y a la Historia, y sólo accidentalmente sirve para significar la realidad objetiva de la obra literaria. Hugo llega en su metáfora a aberraciones científicas que es un placer poder consignar: las flores más bellas no son, como él pretende, para apoyar su ensoñación de la *singularidad autónoma* como positiva, ni las de las palmeras ni las de los cedros, sino las de las plantas epifitas, *parásitas* de los grandes árboles tropicales; los frutos más suculentos no los producen ni el cedro ni el roble, sino plantas sin porte, a veces rastreras;

¹³ «Luego me pongo a trabajar para ella, le escojo una época que le sirva de morada y como vestido le doy una nación»...

y como delicias de la gastronomía, la naturaleza nos ofrece toda la gama de hongos, sin olvidar a las informes, soterradas y enfermizas trufas —*excrecencias*, al igual que las escuelas imitadoras, en el XVIII y en el XIX, del antiguo clasicismo. Pero el «error» científico está propiciando un sector importante de la ensoñación.

Lo primero que nos atrae cuando analizamos el discurso metafórico de Hugo es su riqueza; no su riqueza en variedad, no, tal vez, su riqueza en calidad o en coherencia, como en el caso de Vigny, sino la abundancia de material que este discurso *acarrea*; material que inunda la casi totalidad del texto que analizamos, hasta el punto de que nos llegamos a preguntar: ¿existe en el metadiscurso del texto de Hugo un nivel racional? Aquí cabe una primera observación, cuyo matiz técnico no vamos a analizar: en Hugo, la metáfora casi siempre tiende hacia el símbolo, tal como lo define Le Guern, pero éste no llega a alcanzar su pleno desarrollo, pues, en el curso de su estructuración, irrumpe en el texto otro elemento catalizador de la producción semántica que la hace derivar hacia nuevos horizontes metafóricos. Esta *dinamicidad*, esta *pluralidad* y esta *incapacidad de fijación* en una estructura acabada son signos de la visión diacrónica que invade, en todos los niveles, el metadiscurso de Hugo, como río o torrente. Habitualmente no hablaremos, por tanto, ni de metáforas ni de símbolos; nos veremos obligados a hablar de *complejos metafóricos*.

Elementos catalizadores como [agua], [planta], [animal], podían haber generado una estructura metafórica coherente para significar el hecho literario; sin embargo, no es así: los diferentes catalizadores se precipitan en torrente verbal unos contra otros, y, en medio de la riqueza metafórica del texto de Hugo, soñamos, anegados, con la imposible coherencia que, en un texto más pobre, pero mejor construido, como es el de Vigny, casi llegamos a tocar con la punta de nuestro análisis.

En un texto de 44 páginas, unas 170 metáforas o complejos metafóricos, que tienen como referente el hecho literario, son un testimonio suficiente de esta riqueza en la que es posible naufragar.

2.1. Hacia la estructuración del discurso metafórico de Hugo

2.1.0. Si significativa es la abundancia metafórica del texto de la *Préface*, mucho más lo es la naturaleza de los catalizadores que la generan y aún más la estructuración hacia la cual, sin conseguirlo, tienden. Existen dos grandes categorías que imponen una primera clasificación: los *catalizadores de naturaleza cósmica* y los *catalizadores de naturaleza cultural*. Estos últimos no admiten, tal como veremos, ninguna clasificación interna y espontánea con valor significativo. Los primeros se

pueden dividir, *a priori*, en las tres subcategorías que nos ofrece la naturaleza: catalizador de *origen geológico*, de *origen floral* y de *origen animal*; categorías a las que nosotros añadiremos la de *origen climático*. Con frecuencias y funciones diferentes en cada caso, se genera en ellos una estructura signifiante de signo positivo, no absoluto, que se opone a determinada estructura de signo negativo, tampoco absoluto, propia de los catalizadores culturales.

A esta primera división espontánea, mi análisis me impone otra, interna a cada categoría y subcategoría, en función del concepto de dinamicidad, y ello es ya un principio de estructuración, es decir, de interpretación, por mi parte.

2.1.1. Metáforas con catalizador de origen geológico

No son muy abundantes, si se piensa que en lo geológico anidan tres de los elementos básicos de la ensoñación de la materia, según Bachelard: agua, tierra y fuego. Pero más que esta relativa pobreza —25 metáforas o complejos metafóricos¹⁴— nos llama la atención la ausencia o la escasez de algunos de estos elementos y la función no ortodoxa que en la ensoñación se les atribuye. Todos ellos son significantes, metafóricos, del acto de creación o de algunas de sus manifestaciones, por lo que nos limitaremos a consignar el semema o el sintagma en el que se informa la metáfora, sin citar, por economía de espacio, el sintagma completo y su lugar en el texto de Hugo.

A. Catalizadores con signo positivo -20-

1.º Elementos dinámicos en sí -17-

[agua] -14-: «source», «fleuve», «océan», «flot», «filtration», «couler», «émanation».

[fuego] -3-: «flamboyer», «flamme», «flambeau».

[sísmo] -1-: «tremblement de terre».

2.º Elementos con dinamicidad accidental, generada por una visión posicional de las cosas -3-

[altura-profundidad] -3-: «abîmes», «profonds précipices».

¹⁴ En el curso del análisis emplearemos los siguientes signos convencionales: semema y semema: [planta] —entre comillas si pertenece al texto analizado, y sin comillas si consideramos el semema como a un catalizador manifestado por nuestro análisis: [pie-dra] —[«écueil»]; archisemema manifestado por nuestro análisis [Dinamicidad].

B. Catalizadores con signo negativo -5-

1.º Elementos estáticos en sí -4-

[piedra] -2-: «écueil».

[llanura] -2-: «vallée», «plaine de Sablons».

2.º Elementos estáticos debido a una acción exterior -1-

[→ piedra] -1-: «pétrifier».

Observaciones relativas al corpus: las conclusiones que de manera espontánea surgen de la consideración de este corpus son las siguientes:

a) Existe un predominio de los catalizadores de signo *dinámico* sobre aquellos de signos *estático*. Predominio acentuado por el hecho de que casi siempre los catalizadores de signo dinámico generan un complejo metafórico —ej. «source», «fleuve», «océan»—, mientras que los estáticos producen metáforas aisladas —ej. «écueil».

b) El valor positivo o negativo de un catalizador en el texto no viene dado por su espectro sémico habitual, sino por su participación en la creación del archisemema [Dinamicidad]: tenemos un ejemplo en «vallée», ensoñada bajo el signo negativo, y en «abîme» o «tremblement de terre», ensoñados bajo el signo positivo.

c) Entre los catalizadores que generan el archisemema [Dinamicidad], el agua ocupa un lugar principal; esta presencia, altamente positiva, se acentúa en función de una dinamicidad real o supuesta, que genera la cadena sintagmática «source» → «lac» → «fleuve» → «océan». El semema [océan] ocupa, así, el vértice de lo positivo, pues a su dinamicidad propia se añade una de carácter posicional, actualizada por el sema [«abîme»] que, en parte, lo estructura. De esta forma el *agua turbulenta* pasa a ser el mejor significante metafórico del *drama* y, en él, del hombre moderno y de la *modernidad poética*. Observemos de pasada que el semema femenino [«mer»] está ausente de esta estructura.

d) Es interesante comprobar la pobreza del catalizador [fuego]; primero, en función del valor dinámico que este elemento tiene comúnmente, y segundo, por ser uno de los significantes metafóricos más habituales del metadiscurso de la poesía -fuego-verbo, fuego-espíritu, fuego-alquimia... Extraña también esta ausencia si pensamos que Hugo es el autor de *Les rayons et les ombres*, *Les chants du crépuscule* y de las puestas de sol fulgurantes; es éste un aspecto cuyo estudio habrá

que ampliar mediante la posible integración del catalizador [fuego] en la estructura generada por el catalizador [luz], como luego veremos.

e) Hay un predominio del *régimen acuático*; pero, en su interior, existe una pobreza casi absoluta del *régimen acuático del reposo*. En la estructura que se está prefigurando, ello es lógico.

f) Hay, igualmente, una ausencia llamativa del valor positivo del catalizador [tierra]. La «*rêverie du repos*» bachelardiana parece estar ausente en la ensoñación de Hugo. Este catalizador lo encontramos integrado, pero de manera peculiar, en la *categoría vegetal*. Aquí, la tierra siempre es ensoñada como dura o violenta, lo que hace imposible la oposición arquetípica *duro-blando*. La tierra en el texto sólo podrá albergar la ensoñación de la huida, la del obstáculo o la ensoñación de la voluntad.

g) Y por último, cabe observar que en un metadiscurso sobre el acto de la producción literaria, estético al fin y al cabo, ningún catalizador geológico genera una metáfora en función de los valores plásticos del cosmos, formales o cromáticos, excepción hecha del sema [reflejo], contenido en tres empleos metafóricos de «fleuve» y «océan», fácilmente integrables en la oposición [Dinamicidad-Estatismo].

2.1.2. Metáforas con catalizador de origen animal

Aparecen en número inferior a las geológicas -22. Pero su naturaleza y su función guardan una correlación directa con ellas, si bien el predominio de los elementos positivos y su pertenencia al archisemema [Dinamicidad] no se da de una manera absoluta. Nos encontramos con el inventario siguiente:

A. Catalizadores con signo positivo -14-

[animal volador] -9-: «oiseau», «ailes», «vol», «essor», «aigle», «abeille», «plane(r)».

[animal terrestre] -5-: aunque no aparecen nombres de animales terrestres, salvo *león*, las metáforas se llevan a cabo a través de un verbo cuya acción es la de un animal terrestre: «fouillant», «furetant», «se glisse», «se ruant»¹⁵.

¹⁵ «Rebuscando», «husmeando», «deslizarse», «lanzarse a galope»...

B. Catalizadores con signo negativo -8-

1.º Elementos dinámicos -6-

[insecto]: «fourmi», «mouchérons», «nuée de rhéteurs».

[reptil]: metaforización llevada a cabo en los verbos: «où siffle l'envie», «où rampent les cabales».

[arácido]: «fils d'araignée».

2.º Elementos dinámicos convertidos en estáticos -3-

Son siempre acciones que el hombre ejerce sobre los animales: «lion muselé», «sevrer le drame», «tenir en laisse la grammaire»¹⁶.

Observaciones sobre el inventario: Este esbozo de estructura nos permite afirmar lo siguiente:

a) La dinamicidad —la capacidad de movimiento y de penetración—, la libertad, en cierta medida, abarca todos los catalizadores de origen animal, y ello es lógico, aunque no necesario, si pensamos en Vigny —«perle», «chrysalide». Lo que ya no es normal es que ninguno de estos catalizadores genere, a través de los sememas presentes en el texto, algún archisemema del tipo [Fuerza] o [Belleza], precisamente cuando la categoría animal ofrecía esta posibilidad en múltiples direcciones; sí, en cambio, el de [Dinamicidad].

b) Existe un predominio del animal *volador* sobre el *terrestre* en los catalizadores de signo positivo —9 frente a 5. Pero no todo animal volador es de signo positivo. En la configuración de la oposición negativo-positivo, resulta más importante la pertenencia a una categoría de animal que realiza sus funciones *en solitario* o *de forma gregaria*: el pájaro se opone así al insecto. Curiosamente, la abeja, insecto gregario si los hay, al ser ensoñado como positivo por el poeta, es percibido como un ser individual, y empleado como tal en un complejo metafórico de gran rentabilidad que más tarde analizaremos. Se configuran, por tanto, dos archisememas, [Individualismo] y [Gregarismo], de gran alcance simbólico e ideológico.

c) Es significativa la oposición abeja-hormiga —positivo-negativo—, como símbolo del trabajo *del poeta*, la primera, y del trabajo *de los críticos*, la segunda. Ambos insectos son subvertidos en sus

¹⁶ «León amordazado», «destetar el drama», «tener bien sujeta a la gramática».

valores reales comúnmente admitidos, para hacerles significar aquello que exige la estructuración metafórica del texto. En el discurso de Hugo, a la abeja no sólo se le niega su poder de alquimia, sino que se la emplea como contraejemplo de la posible ensoñación del poeta alquimista —ensoñación que Hugo rechaza, como luego veremos: la abeja sólo *extrae* la miel, que ya existe, de las flores, y la *transformación* del polen en miel deja de ser tarea de una comunidad para ser la de un individuo solitario; la hormiga, a su vez, se convierte en significante del trabajo inútil. En ellas se da la doble oposición que configura de manera definitiva este sector de la estructura metafórica:

Positivo	Negativo
lo aéreo	lo terrestre
lo individual	lo gregario

d) Las tres veces que se da una presencia de lo humano en el interior de esta categoría, convirtiendo, en dos casos, aquello que es dinámico en estático, resulta, naturalmente, de signo negativo.

2.1.3. Metáforas con catalizador de origen vegetal -42-

Son las más abundantes en el corpus que analizamos; doblan en número a todas las demás categorías. A través de ellas se configura el espacio general del objeto poético y del poeta, y puede decirse que es el sector privilegiado del discurso metafórico de Hugo.

A. Catalizadores con signo positivo -36-

1.º Elementos dinámicos en su totalidad o mediante un sema virtual -33-

[árbol, especie] -6-: «chêne», «cèdre», «palmier»... «lierre».

[árbol, partes] -27-: «racine», «branche», «jet», «rejeton», «germe», «fruit», «sève».

2.º Elementos estáticos -3-

[tierra nutricia]: «le sol de l'art», «... nourrit les genres», «nourri de la même terre».

B. *Catalizadores con signo negativo* -6-

1.º *Elementos dinámicos, al menos en potencia* -5-

[planta, especie]: «excroissance», «polype», «fungus», «lichen», «guy».

2.º *Elementos estáticos por situación* -1-

[obstrucción]: «art obstrué par les ronces»¹⁷.

Consideraciones. De este inventario aparentemente reducido, pero sin embargo muy rico en lo que hace referencia a la rentabilidad respecto de la producción semántica, podemos sacar las conclusiones siguientes:

a) En términos generales, cabe afirmar el valor positivo de lo vegetal dentro de la ensoñación del acto poético en Hugo. El valor negativo vendrá dado, en los seis casos que encontramos, por la adyunción a la realidad vegetal de la idea de [Dependencia] —plantas parásitas o trepadoras—, lo que viene a apoyar un elemento positivo, [Individualidad], ya reseñado en la categoría animal.

b) Asistimos a la explotación sistemática, como en una perfecta ingeniería forestal, de todas las partes del [árbol] aprovechables en el discurso metafórico, cuyos semas específicos o virtuales puedan configurar el archisemema [Dinamicidad], desde un punto de vista actual o potencial. [Dinamicidad] que adquiere su manifestación perfecta en la ensoñación del árbol como [Fecundidad]: «germe», «fruit» y «sève» cubren la casi totalidad de esta microestructura metafórica.

c) La rentabilidad de lo vegetal arbóreo, en función de la creación del archisemema [Dinamicidad], agota todas las posibilidades de éste como catalizador de otros posibles aspectos del discurso. En efecto, sólo encontramos una vez, y con poca rentabilidad, la presencia del catalizador de naturaleza formal: Shakespeare «c'est le chêne qui jette son ombre immense avec des milliers de feuilles exiguës et découpées» (pág. 449)¹⁸. No existe ningún otro catalizador de naturaleza formal o cromática y, lo que resulta, si no más grave, si más sorprendente, es la total ausencia del posible catalizador [flor], como significante metafórico del objeto literario. Parece como si el mundo de los sentidos, incluida la vista, estuviera expulsado de la ensoñación que

¹⁷ «El arte obstruido por las zarzas».

¹⁸ «Es el roble que proyecta su sombra inmensa con millares de hojitas mínimas y recortadas.»

analizamos, para dejar paso a un *pandinamismo de signo genético*; no en vano «sève», «fruit» y «germe» son los sememas con mayor número de recurrencias positivas en el texto -20-.

Lo que acabamos de comprobar es, cuando menos, raro en un poeta que ha sido calificado de *visionario* y que, por consiguiente, debiera ser *visual*. Sospechamos que estas ausencias no estarían confirmadas por un estudio que abarcara un corpus más abierto y más extenso, ¿o quizá sí? Para justificar dicha ausencia podríamos avanzar las siguientes hipótesis: *estamos frente a la visión cíclica de cierta cosmogonía historicista, facilitada por el catalizador [fruto]* —culminación de un proceso y germen, a su vez, de uno nuevo—, y en la que el romántico Hugo se halla inmerso; *estamos frente al imperativo utilitarista que el subconsciente burgués impone al romántico burgués Hugo...* No hay datos suficientes para una afirmación absoluta; sólo una ligera sospecha mal intencionada.

d) Las especies de plantas o de árboles, ya sean de signo positivo o negativo, no aparecen en el texto por la calidad o tamaño de sus frutos, sino por la relación de *independencia* o de *dependencia* que mantienen con otros seres vegetales. Lo que significa, primero, que el catalizador [fruto] no está considerado en su valor relativo de pertenencia a una planta u otra, sino como significante absoluto de la fecundidad, y, segundo, que la *singularidad* o la *dependencia* son, nuevamente, signos de lo positivo o de lo negativo respectivamente. De los sememas presentes en el texto, podemos extraer un archisemema [Autosuficiencia], de signo positivo, y un archisemema de signo negativo [Dependencia], que se sobreponen a cualquier consideración de tipo estético o científico: como ya se dijo, las flores más bellas y los frutos más succulentos y jugosos son las flores y los frutos del mal, nacidos sobre la decrepitud y la descomposición de organismos independientes y fuertes. Sin embargo, la estructura metafórica, más allá de la realidad, se va configurando sobre una ensoñación del individualismo asociado al vigor, propio de cierto romanticismo. Un romanticismo —y perdónenme las feministas sin perspectiva histórica— *de la masculinidad*.

Conviene poner de manifiesto los errores *realistas* de Hugo; pero es mucho más interesante manifestar, a través del análisis de la andadura del texto hacia su autogeneración, cómo, por debajo de las apariencias y por debajo de la subversión de la realidad, el inventario de metáforas que manejamos se va estructurando en una posible coherencia. Es éste un tributo que el análisis literario debe rendir a un análisis sémico orientado hacia la comprensión, en profundidad, del texto. En definitiva, comprobamos una vez más que la realidad no es sino posible función de la escritura.

e) Estamos frente a una presencia bastante pobre del catalizador [tierra] para significar la idea de receptáculo nutricio del objeto de la creación. En ocasiones, [tierra] no será sino *sopORTE* que permite el ele-

varse del árbol. En otras, la savia que circula por el suelo (?) ocupará el lugar que debiera ocupar la [tierra-nutricia], violando una vez más la realidad científica. En otras, finalmente, elementos puramente vegetales —«couche», «tronc»— serán los que ejerzan la función de vientre nutritivo. La [tierra], como catalizador vegetal, tiene así una escasa rentabilidad, y esta escasez viene a corroborar la ya comprobada al estudiar la categoría geológica. Podemos afirmar, pues, que [tierra], al menos en este texto, no es un elemento básico en la configuración de la infraestructura psicosensorial de Hugo.

f) Un complejo metafórico llama en especial nuestra atención: el generado por el catalizador [«lierre»]. Resulta llamativa la exactitud de la observación que en este caso hace Hugo sobre la naturaleza de la hiedra como planta alimentada por sus propias raíces y sostenida, en su estructura formal, por el árbol al que con sus raicillas se sujeta. Metáfora que, de manera analógica y con una notable precisión, está significando la poesía neoclásica del XVII francés, en especial Racine respecto de los clásicos griegos, pero que, extraída del metadiscurso de Hugo, podría significar con la misma exactitud la realidad general del proceso de creación: la existencia de una infraestructura psicosensorial de signo único, que genera una estructura semántico-formal cuya conformación es posible gracias a la presencia de una cantidad infinita de posibles hipotextos sobre los cuales, o contra los cuales, el nuevo texto se construye. Toda creación es una estructura única; pero toda creación es un proceso dialéctico de intertextualidad.

g) Como conclusión al estudio de esta categoría, tres verbos catalizan de manera especial la estructuración del discurso metafórico de Hugo: «germer», «pousser» y «mûrir»; a los que les corresponden tres sustantivos de gran rentabilidad semántica: «germe», «jet» y «fruit» que, considerados como cadena metafórica, sintetizan bien el valor dinámico de la totalidad de la posible estructura: vamos de la potencialidad del *germen* a la realidad del *fruto*, pasando por la flecha veloz de «jet» —metáfora acuático-vegetal de difícil traducción al español: «chorro, surtidor, retoño»— y que nos permite una primera relación entre la microestructura generada por [agua] y la generada por [planta]:

«jet» → «jet de sève» → «jet d'eau»,

el río que de la fuente nos lleva al océano; el tronco, alzado, que de la raíz nos lleva al fruto. Esta estructura encuentra su equivalente en la categoría animal:

«oiseau» → «essor» → «vol»,
«abeille» → «vol» → «miel».

Se configura así un posible esquema:

«germe» → «jet» → «fruit»
«source» → «fleuve» → «océan»
«oiseau» → «essor» → «vol»
«abeille» → «vol» → «miel».

Su centro es el espacio del movimiento necesario que, partiendo de una virtualidad perfecta en su preexistencia, tiende hacia su actualización necesaria. El germen es ya el fruto y el fruto es ya el germen, de la misma manera que el agua y el pájaro y la abeja son ya océano, vuelo y miel. El árbol, el río y el remonte no tienen existencia propia; son tan sólo tensión que une los dos momentos necesarios de una misma realidad. *Sustancialmente* no se ha generado nada nuevo. La creación la hizo Dios; la creación poética también. El hombre no hace sino repetir en otro nivel: *la creación por el hombre no existe*.

2.1.4. Metáforas con catalizadores de origen climático -16-

La metáfora con catalizador climático en Hugo es abundante. Pero existe en ella una particularidad que hay que poner de manifiesto antes de iniciar su análisis: en una buena mitad de los casos, las metáforas aparecen por parejas, contraponiéndose unas a otras, siendo esta oposición, y no el valor de la metáfora aislada en sí, lo que es significativo de un dinamismo cuya rentabilidad resulta conveniente estudiar. La coherencia metodológica impone una estructuración del inventario de acuerdo con el criterio que hemos venido siguiendo hasta ahora, pero a las categorías positiva y negativa habrá que añadirles una tercera, de carácter sintético.

A. Catalizadores con signo positivo -10-

[luz] -5-: Cristo «c'est le jour», el genio es «lumière», el himno «le lever du soleil».

[astro] -3-: las lenguas son «soleil», el poeta «astre central», Homero «soleil».

[viento] -2-: lo grotesco en el drama es «souffle», el drama es «un même souffle».

B. Catalizadores con signo negativo -14-

[oscuridad] -5-: el genio tiene «son ombre», en el drama «*tout le jour et la nuit*», el paganismo camina «à tâtons dans la nuit».

[satélite] -2-: el poeta imitador es «satélite», Virgilio es «lune d'Homère».

[viento] -2-: los críticos son «souffle aride».

[tempestad] -5-: la crítica es «bourrasque», «tempête», «*atmosphère variable*», «orageuse»; la crítica «foudroie Corneille».

C. Catalizadores con carácter sintético

Operan, como su nombre indica, una posible síntesis entre elementos pertenecientes a los dos anteriores. Encontramos tres: Pitágoras y Epicuro son «*flambeaux*» entre el paganismo y Cristo; «*le coucher du soleil*», síntesis del día y la noche, es significativa del drama y conjunción de lo puramente lírico —«*lever du soleil*»— y de lo puramente dramático —«*la fin*»—, es decir, la noche.

Consideraciones

a) Nos llama la atención el relativo equilibrio que existe entre elementos positivos y negativos. Este nos viene dado por la oposición *luz-oscuridad*, *astro-satélite*, cuyos sememas significantes aparecen siempre por parejas. Esta dinamicidad estática, que también aparece en otros textos de Hugo, encuentra su síntesis perfecta en «*coucher du soleil*»: en esta metáfora está significado el principio de la modernidad, cuyo símbolo para Hugo es el drama, como síntesis y como tensión. De ello encontramos un equivalente metafórico en otras categorías, en especial a través de los sememas [océano] y [abismo], como ya hemos visto.

b) No nos debe extrañar, pues, que los elementos dinámicos en sí se encuentren a ambos lados del inventario. Ahora bien, cabe señalar que existen siete elementos dinámicos de signo negativo; pero es significativo que los sememas que los informan tengan, unos a [fuego] como componente sémico —lo que nos confirma la negatividad del fuego en la estructuración del espacio simbólico del texto de Hu-

go—, y otros están configurando el espacio de la crítica literaria, que necesariamente es negativo y que nos viene significado por el semema *femenino* [tempestad], que luego analizaremos.

c) Es interesante reseñar la ausencia del catalizador [lluvia], ausencia importante en una estructura metafórica cuyas fuerzas generadoras predominantes son el catalizador [agua] y el catalizador [planta]. Esta comprobación nos confirma en nuestra hipótesis: agua y planta no son ensoñados sino para configurar el espacio de la [Dinamicidad]. La ausencia de la oposición *blando-duro* se completa con la ausencia de la oposición *seco-húmedo* y *caliente-frío*: de manera definitiva, podemos concluir que la ensoñación de la *materia como tal* cede, en Hugo, la plaza a la ensoñación de la *materia como energía y movimiento*. La tierra de Hugo no es, efectivamente, ni nido, ni refugio, ni seno cálido y húmedo en el que hundir nuestras cabezas y descansar del cansancio provocado por la inmersión de nuestro ser en la turbulencia arrolladora de la Historia: frente a un posible romanticismo de la ensoñación y de la vida reclusa en poesía, Hugo afirma y propone un romanticismo de la energía.

d) Los astros no están considerados, salvo en un caso, como existencias en sí, sino en la relación de dependencia e independencia que tienen respecto de sus posibles satélites. Volvemos a encontrar el archisemema [Autosuficiencia] opuesto a [Dependencia], a costa, incluso, de un nuevo error científico que luego analizaremos: el individualismo suficiente, de *signo masculino*, se perfila, cada vez más, como un valor absoluto en la ensoñación de nuestro poeta.

2.1.5. Metáforas con catalizador de origen humano -65-

Podríamos dividir su campo en dos subcategorías; aquella centrada en torno al catalizador [lo corporal] y aquella que tiene como centro a alguna de las actividades del hombre; a los catalizadores pertenecientes a la segunda subcategoría los llamaremos *culturales*. Tendremos que observar, antes de entrar en detalles, la pobreza relativa de las metáforas con catalizador de origen humano; es lógico: toda la estructuración metafórica que estamos viendo tiende hacia la recreación de una epistemología analógica con referente cósmico; por eso es más significativa la oposición que poco a poco se va perfilando, frente al texto de Vigny.

2.1.5.1. Metáforas con catalizador [lo corporal]

Nos extraña su pobreza numérica -14-, y sobre todo su insignificancia. Debido a ello, sólo haré unas consideraciones sobre el catalizador [mujer], el único con cierta rentabilidad semántica. Es de signo positivo, cuando es empleado para significar la poesía lírica de los primeros tiempos: «Eblouissante, rêveuse (...) on voit à ses enfantements que cette muse s'est accouplée au drame»¹⁹ (pág. 424), y de signo negativo cuando significa la poesía retórica y fría del XVIII: «far-dée, mouchetée, poudrée, cette littérature à pompons et à farbelas»²⁰ (pág. 451). Resalta, pues, la pobreza del cuerpo de la mujer como catalizador en nivel general: en su totalidad o en sus partes, vestido o desnudo, real o convertido en estatua, el cuerpo no es nunca ensoñado desde una perspectiva plástica.

Esta pobreza se ve secundada por la casi ausencia como posible catalizador de la idea de fecundidad femenina. De signo positivo en la antigüedad, la [mujer] sólo alcanza en los tiempos modernos dicha dimensión si se une a lo masculino: «on voit à ses enfantements que cette muse s'est accouplée au drame». Se genera así una microestructura:

poesía lírica → mujer
«source» (fuente)

poesía dramática → hombre
«océan» (océano)

que, desde las perspectivas de la modernidad que obsesionan a Hugo, es de signo francamente masculino. Por otro lado, esta microestructura, a través del puente *drama-océano*, puede ser incorporada a la estructura general que se viene perfilando en el estudio de las categorías anteriores. *El romanticismo de la modernidad es, en su ensoñación de la energía, una empresa del hombre.*

2.1.5.2. Metáforas con catalizador cultural -51-

A. Catalizadores con signo positivo -21-

Son relativamente abundantes, si bien, en cantidad inferior a los de signo negativo. Pero no es su número el que nos interesa, sino su

¹⁹ «Resplandeciente, soñadora (...) vemos en sus partos que esta musa se acopló con el drama.»

²⁰ «Con afeites, repintada con lunares, empolvada, esta literatura de borlas y de cintajos.»

pertenencia referencial, en el nivel del discurso racional, a un sector muy concreto de la producción literaria —la versificación.

[tejido] -6-: el verso es en el discurso «le tissu», «le noeud qui arrête le fil», «la ceinture qui soutient le vêtement», «tissu homogène», «vêtement du drame».

[objeto de metal] -3-: el paso de la prosa al verso es visto como «l'idée trempée dans le vers», «l'idée qui devient acier», «forme de bronze».

[objeto de vidrio] -1-: el verso es «bouteille» para la idea.

[construcción] -5-: Dante y Milton son «les deux arcabouts de l'édifice», «les contreforts»; Shakespeare es «pilier central», «clef» y el arte moderno «voûte»; el verso es «digue».

[la Física] -3-: el drama es «miroir», «le génie ressemble au balancier», el teatro es «point d'optique».

[la Música] -2-: «l'auteur [fait] mouvoir les touches de ce grand clavecin», la poesía es «haute et profonde harmonie».

[la Magia] -1-: «la baguette magique de l'art».

[acción mecánica] -1-: el drama «broirait et mêlerait»²¹.

B. Catalizadores de signo negativo

Son muy abundantes -30-, si bien tres dominan la casi totalidad del inventario:

[guerra] -14-: la crítica es «feux-croisés», «milice de liliputs», «coup de massue», «torpille», «artillerie», etc.

[construcción] -9-: la poética pretende «murer les génies dans les dogmes», impone «les plâtrages des imitations»²²; el genio lleva sobre sus espaldas «les portes de leur prison», la escritura anterior no es sino «vienne mesure scholastique»²³, etc.

²¹ «trituraría y mezclaría».

²² «emparedar a los genios en los dogmas», «las escayolas de la imitación».

²³ «Las puertas de su cárcel», «la vieja casucha escolástica».

[la Química]: «les génies (...) non à la façon d'un chimiste qui allume son fourneau, souffle son feu...»²⁴.

Observaciones. Frente a este inventario y algunos ejemplos más que nos hemos dejado en las fichas, comprobamos:

a) Existe un predominio de los catalizadores de signo negativo sobre aquellos de signo positivo, lo que pone de manifiesto dos aspectos de suma importancia: primero, todos los catalizadores de aparente signo positivo tienen como referente en el discurso racional *el trabajo* poético, en especial *la versificación*; segundo, el catalizador [construcción] es, aunque no de un modo absoluto, de signo negativo. Frente a esta doble circunstancia, estamos incitados a pensar que o, como aparece a primera vista, el trabajo del verso es de signo positivo, o que, llevados por la macroestructura que ya se perfila en nuestro análisis, el trabajo del verso es, también, a pesar de todo, de signo que tiende hacia lo negativo —como todo trabajo que limita la espontaneidad dinámica de la naturaleza; a este respecto es significativa la presencia del catalizador «digue» —dique. Podemos afirmar, sin riesgo a equivocarnos, que el discurso racional admite el verso como única imposición cultural tolerada por la creación instintiva; pero el discurso simbólico en vez de elegir catalizadores de signo inequívocamente positivo, dinámicos, que se podrían haber hallado de modo fácil, habida cuenta de la presencia cósmica —agua, viento, follaje— que invade toda la estructura metafórica del discurso, elige dos catalizadores que destruyen, en este nivel, todo el valor positivo posible: frente a agua, viento, follaje, y latido —posibles significantes del ritmo y la sonoridad espontánea—, [tejido] no será sino vestimenta y límite, y [botella], continente ajeno al contenido; sólo el paso de [hierro] a [acero] podía haber llevado la organización metafórica en otra dirección; pero, dentro de una coherencia abrumadora, este paso sólo es explotado para significar la conversión de lo *débil* en *fuerte*.

Por otro lado, los dos sememas que sirven para significar la obra como construcción, «charpente» —armazón— y «échafaudage» —andamiaje—, no pueden ser considerados —el segundo más que el primero— como elementos intrínsecos del edificio. Pertenecen a su infraestructura o a su superestructura, al igual que el catalizador «squelette» de la subcategoría *corporal* anterior. La metaforización del verso, vestimenta o contención de la escritura, corrobora esta idea: al esqueleto de la obra se le superpone una carne y a ésta se la recubre o sostiene con un dique, recipiente, vestido o envoltorio. Sabemos cuál

²⁴ «Los genios (...) pero no como haría un químico que enciende su horno y alienta su fuego...»

es, en el nivel racional del discurso, el referente de «squelette» —las reglas; sabemos cuál es el de «tissu», «digue» y «bouteille» —la versificación—, pero ignoramos, tanto en el nivel racional del discurso cuanto en el metafórico, qué elementos constituyen *la carne misma* del texto, de no ser la representación mimética de la realidad. Estamos frente a una tripartición de la topografía de la obra, cuya realidad estanca difícilmente podremos aceptar desde una perspectiva moderna, en función del concepto de estructura orgánica.

b) Llegados a este nivel, podemos hablar de falsa inversión de los signos positivos y negativos en el interior de esta subcategoría del discurso metafórico: [lo Estático], a pesar de las apariencias, sigue siendo negativo. Ahora bien, en el inventario que hemos agrupado en torno a la idea de negatividad, el problema se complica: la mitad de los elementos que lo componen —14— son dinámicos —aquéllos generados por el catalizador [guerra]. El resto es también estático.

Si consideramos los sememas con valor dinámico de signo negativo, todos ellos se refieren, en el nivel racional del discurso, a *la crítica literaria* en sus diferentes modalidades. Se le atribuye a ésta una militancia y una agresividad que llaman la atención: acciones, objetos y agrupaciones bélicas de todo tipo sirven para significarla. Recordemos que en el interior de la categoría climática el catalizador [tormenta] ya cumplía esta función y, aunque con signo negativo, participaba del archisemema [Dinamicidad]. Esta coincidencia es significativa; ¿es posible pensar en la negatividad de un elemento dinámico inmerso en una estructura general dinámica de signo positivo? Para poder responder a esta contradicción nos parece imprescindible aludir a la negatividad intrínseca y no funcional que, en este caso, pudiera tener el catalizador [guerra], en la infraestructura de un hombre que, a pesar del ambiente familiar y social en que se mueve, es contrario a la guerra y a la pena de muerte. En cualquier caso, podemos afirmar sin miedo a equivocarnos:

1.º La coherencia casi total de la estructuración metafórica generada por los catalizadores de origen cósmico no encuentra equivalente en el caos que nos presentan los catalizadores culturales.

2.º En un autor cuya infancia y edad madura transcurren en un ambiente familiar y social bélico, *guerra*, como *océano*, *río* y *abismo*, podía haber sido un catalizador al servicio de la ensoñación positiva de la lucha del poeta contra la materia verbal y contra la crítica del *statu quo* social o literario —recuérdese la «bataille de *Hernani*». Ello no es así, y este valor negativo del catalizador [guerra] en la ensoñación de Hugo es, desde el punto de vista ideológico, muy significativo.

c) Observamos que la casi totalidad de los catalizadores de ori-

gen cultural, ya sean de signo menos negativo o claramente negativo, tienen su origen, excepción hecha de *guerra*, en elementos estáticos.

d) Ahora bien, lo que más llama nuestra atención —y en esto los niveles metafóricos de los discursos de Hugo y de Vigny son antagónicos— es la pobreza, por no decir la ausencia, en el corpus analizado, del catalizador de origen *artístico*. Dos metáforas sobre un total de 170 atestiguan una carencia alarmante: Hugo ignora en su universo metafórico la existencia del mundo del Arte. La rentabilidad de [música] para significar la armonía del verso es insignificante; y la presencia de la [pintura] es cuando menos risible: las tres unidades del drama clásico son comparadas a la presencia de «trois horizons dans un tableau».

La pobreza del referente artístico, tanto en el nivel racional cuanto en el nivel metafórico del discurso, corrobora nuestra primera impresión: la pobreza del mundo de los sentidos en la configuración de la infraestructura psicosensorial de Hugo. (Hipótesis de trabajo que habrá que verificar en la totalidad de la obra del poeta).

Por otro lado, la ausencia de las artes, cuya realización exige un esfuerzo manual y un cansancio físico, en el metadiscurso de la creación literaria de Hugo, nos confirma, una vez más, en la idea que teníamos respecto a este problema: mientras el pintor, el escultor y el músico *trabajan en esfuerzo* una materia *a priori* insignificante, el poeta *transcribe espontáneamente* los dictados de su inspiración.

e) Es conveniente y ejemplar, con el fin de precisar lo que acabamos de afirmar, detenerse un momento ante el único complejo metafórico de cierta entidad que el microcorpus nos ofrece —aquél generado por el catalizador [químico]: «Le génie *extraît* pour chaque ouvrage (...) non pas à la façon d'un chimiste qui allume son fourneau, souffle son feu, chauffe son creuset, analyse et détruit, mais à la manière de l'abeille qui vole sur ses ailes d'or, se pose sur chaque fleur et *en tire* son miel sans que le calice perde rien de son éclat (?), la corolle rien de son parfum²⁵ (pág. 434).

Ya hemos analizado la primera parte de ese complejo metafórico, lo que nos había puesto de manifiesto cómo Hugo falla la gran ocasión que le ofrece su discurso para generar la gran metáfora cósmica significativa de la alquimia verbal del poeta. El *error* se completa aquí, si pensamos que, en la primera parte de la cita, el semema [«chimis-

²⁵ «El genio *extrae* para cada una de sus obras (...) pero no como hace el químico, que enciende su horno, alienta su fuego, calienta su crisol, analiza y destruye, sino como hace la abeja, que vuela sobre sus alas de oro, se posa en cada flor y *saca* su miel, sin que su cáliz pierda nada de su esplendor (?) ni la corola nada de su perfume.»

tes] le ofrecía en bandeja de oro el elemento siempre soñado y nunca conseguido: el «creuset» que hubiera transformado su mala comparación en metáfora deslumbrante: el poeta no sólo es químico, sino alquimista, la poesía no sólo es química, sino alquimia que crea en la palabra una nueva realidad; y que no se contenta con extraerla —«extrae», «saca»— de las cosas. Pero, toda química ¿no es ya una alquimia que en el fuego crea sustancias y formas nuevas? El texto de Hugo recoge, en negativo, la gran ensoñación de la creación literaria que vimos en Vigny, desde el horno —crisol— a la presencia, positiva o negativa, según el caso, del fuego.

La coherencia del discurso naturalista burgués sobre la escritura y la crítica —no olvidemos que si el poeta es la abeja, el crítico está significado por la presencia repulsiva e inadmisibile del [químico] que *analiza y destruye*— es cada vez más flagrante; Hugo ignora las ciencias naturales y su poética es una mistificación: *la miel*, como *la perla*, *el diamante*, *la mariposa* y *la hogaza de pan*, es fruto también de una alquimia y en ella, como en el poema, no existe simple préstamo, ni reflejo, sino transformación, creación.

2.2. Hacia la imposible coherencia metafórica

2.2.0. Es imposible reducir este inventario a una estructura coherente absoluta; la obra, como realidad orgánica que es, puede llegar a ser disforme; todo texto tiende hacia la imposible coherencia y es su principio organizador, siempre en fracaso en el último instante, lo que la crítica tiene que manifestar.

2.2.1. Estructuración metafórica del archisemema [Dinamicidad]

2.2.1.0. Antes de iniciar el proceso reductor con el que concluye todo análisis sémico, conviene señalar que el proceso de escritura de Hugo, proyectado en diacronía, como ya vimos, no facilita una visión estructural ni del nivel racional ni del nivel metafórico del discurso: de la misma manera que el texto abandona ideas, sectores de la actividad humana y momentos históricos, para pasar a aquellos que en su propia progresión va generando, también abandona metáforas y complejos metafóricos, de suerte que, si primero desarrolla el complejo generado por [agua], pasa luego al generado por [árbol], por [animal], por [clima], etc., cuyos referentes racionales son siempre el mismo —el acto literario. Aparentemente existe, pues, una progresión; ahora bien, un análisis detallado de la estructura sémica puesta de manifiesto por los distintos complejos metafóricos nos muestra que esta progresión es sólo aparente, que existe redundancia en los di-

ferentes complejos, aunque estén situados en diferentes niveles de la catálisis del texto; y que, a pesar de su apariencia, el texto de Hugo, en su dinamicidad, es cíclico; no podía ser de otro modo en una conciencia mimética.

Dejando de lado, en un primer momento, los catalizadores [cuerpo] y [clima], cuya reducción a una estructura general sería más problemática, vamos a fijarnos en aquellos que de manera inequívoca están significando el hecho literario, [agua], [planta], [animal volador-abeja].

2.2.1.1. Estructura metafórica y ensoñación de la masculinidad

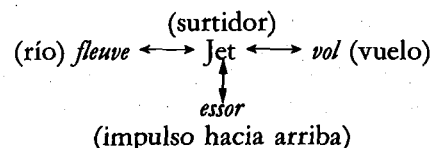
Estos tres complejos metafóricos pueden reducirse, a través de un ritmo ternario presente en el texto, a las siguientes cadenas esbozadas ya en nuestro análisis:

«source» → «fleuve» → «océan»
 (tierra) → (tierra-cielo) → (cielo)
 «germe» → «jet» → «fruit»
 (tierra) → (tierra-cielo) → (cielo)
 «oiseau» → «essor» → «vol»
 (tierra) → (tierra-cielo) → (cielo).

(La localización de «océan» en el cielo no es gratuita; un sema virtual actualizado en el texto ofrece esa posibilidad: «comme le lac, le drame (océan) réfléchit le ciel», pág. 424).

La estructuración que presentamos puede ser leída en sentido horizontal, sintagmático —y es la lectura horizontal la que genera, en sus tres niveles, el archisemema [Dinamicidad]; pero también cabe leerla en sentido vertical, paradigmático, lo que nos ofrece dos lecturas igualmente rentables:

1.º Esta estructuración gráfica sitúa el eje de todo el esquema en la cadena central leída en sentido vertical, y como punto que permite una lectura en todas las direcciones —vertical, horizontal e incluso diagonal— el semema «jet», en el que, desde la perspectiva de un análisis sémico, pueden quedar englobados «fleuve», «vol» y «essor», como constituyentes del archisemema [Dinamicidad].



2.º Por otra parte, la primera cadena vertical articula, a través del sema [localización], un archisemema [Tierra], de claro signo femenino; la tierra, espacio de la residencia primera, punto de partida, pero de necesaria transitoriedad. De forma análoga, la tercera cadena articula un archisemema [Cielo], que se opone a [Tierra] y que configura el espacio definitivo, hacia el cual tienden todos los elementos que componen la segunda cadena vertical: la unión de tierra y cielo se lleva a cabo mediante el archisemema [Dinamicidad], generado por esta segunda cadena, que se enriquece así con la idea de [Ascensión]. (Hay que recordar que «fleuve», «jet» y «vol» o «essor», actos dinámicos, lo son en la espontaneidad del instinto, sin que en ellos, a través de la actualización de dichos sememas en el texto, pueda leerse, en ningún momento, el sema [esfuerzo]. Idea que recogeremos más tarde).

Nos llama la atención el hecho de que las tres cadenas metafóricas se construyan mediante una oposición altamente significativa:

femenino → femenino-masculino → masculino.

El punto de partida es femenino: el soporte [tierra]. La tierra es exclusivamente un soporte que hace posible el apoyo necesario para el punto de partida de la dinámica del acto creador: «fleuve», «jet» y «essor» parten de ella, pero, en su dinamismo, de ella se separan para realizar, en metáfora, el objeto literario: «océan», «fruit» y «miel». Acto creador y objeto de la creación están ensoñados a través de seis catalizadores, todos de signo masculino. ¿Metadiscurso simbólico de la energía creadora, en masculino? Fuera cual fuera la respuesta, llama la atención el predominio unidireccional de este signo, sobre todo si tenemos presente la ensoñación que tiende hacia la feminización casi total en el metadiscurso de Alfred de Vigny.

Esta realidad se hace más patente, por acumulación de elementos, si incorporamos a la serie los conjuntos metafóricos que habíamos abandonado transitoriamente —aquel que tiene como referente racional la transformación de la poesía lírica antigua en la poesía lírica moderna, bajo la influencia del drama:

«muse éblouissante» → «accouplée au drame» → «enfante-ment»,

y aquél de complicada lectura, dada la pluralidad de sememas que lo estructuran:

[aurora] → [día] → [puesta del sol],

y cuyo referente racional es el paso de la lírica antigua al drama moderno a través de la épica.

Esta masculinización, que se estructura sobre las columnas dos y tres en sentido vertical, encuentra otras apoyaturas en el texto, cuya enumeración podríamos prolongar hasta los límites mismos del trabajo, sin pretender por ello aspirar a la coherencia absoluta: la oposición «astre-jour» — «satellite», que también aparece en la oposición «soleil» — «lune», es significativa a este respecto, pues para que la oposición masculino-femenino sea posible, ha sido necesario violentar, una vez más, la relación real de la tierra con su satélite la luna, y adjudicarle ésta al sol.

Baste una última observación, pero con gran carga simbólica e ideológica —no la consignamos a su debido tiempo por no pertenecer al metadiscurso de la poesía. Se trata de la oposición *tierra-madre*, *padre-cielo*, que significa, en el nivel racional del discurso, la oposición paganismo-cristianismo. El paganismo, «*toujours courbé vers la terre, sa mère*»; el cristianismo, «*sans cesse élané vers le ciel, sa patrie*» (pág. 425). Reduciendo el complejo metafórico a esquema, nos da el resultado siguiente:

paganismo: «*courbé*» → «*terre*» = «*mère*»

cristianismo: «*élané*» → «*ciel*» = «*père*»,

pues a nadie se le escapa la masculinidad profunda, en su etimología, de *patria*.

Interesa resaltar el doble valor de esta oposición. La *feminidad* pertenece a la *tierra*; y la *feminidad* es también *estática*: liga el hombre al espacio de la *maternidad*, al origen. La *masculinidad* pertenece al *cielo*; y la masculinidad es dinámica: «*élané*» se integra en el archisemema [Dinamicidad] como «*jet*», «*fleuve*», «*essor*»... Pero la paternidad proyecta al individuo fuera de su espacio natural, si quiere llevar a cabo la actualización de sus posibilidades: de la *matria* a la *patria*, como exilio y como necesaria imposición. La presencia del cristianismo tiene en el nivel racional del discurso implicaciones históricas de significado positivo, sobre todo, si pensamos en este momento del siglo XIX —1826. Desde el punto de vista simbólico, el paso a una posible interpretación de la ensoñación del instinto y de su represión no sería difícil: ¿es la escritura un ejercicio represor en lugar de una práctica liberadora? En cualquier caso, una vez llegados a este nivel de nuestra lectura, nos interesa resaltar que la ensoñación del acto creador, en el vigor de la masculinidad, podría cobrar una dimensión ética patentizada por la oposición tierra (madre) — cielo (padre), y por un dinamismo necesario que nos proyecta *del abajo hacia el arriba*, en un impulso purificador. Para que en Hugo esta dimensión ética cobrase su valor

absoluto, haría falta la ensoñación del acto creador como esfuerzo, como ascesis, pero este aspecto, que encontramos en Vigny, se halla ausente del metadiscurso de Hugo.

Dos presencias, pues, se resuelven en una sola: el dinamismo creador es de signo masculino. La poesía es hombre. Tal vez, porque la poesía en Hugo es drama, tensión, lucha... Pero, ironías aparte, no confundamos drama con guerra: la guerra es de signo inequívocamente femenino, y, en el nivel racional del discurso, el referente del catalizador [guerra] es siempre la Crítica y los críticos.

2.2.1.3. Ensoñación y estructuración metafórica del noema [Dinamicidad]

Damos a la palabra *noema* el valor que tiene en la semántica de He-ger, por lo que, basándonos en nuestro esbozo de análisis sémico, su configuración se efectúa, como la de los archisememas ya estudiados, a partir de los semas virtuales de los distintos complejos metafóricos.

Hasta ahora hemos hablado de [Dinamicidad] como de un archisemema, pues así se estructuraba desde la perspectiva que era la nuestra en ese momento del análisis; creemos que su situación en el centro de la estructura metafórica del texto de Hugo nos permite operar ahora una reducción de los archisememas manifestados en nuestro estudio en un noema, [Dinamicidad], que los engloba a todos.

a) Lo natural, [Naturalidad], es prácticamente siempre de signo positivo en función de su dinamicidad potencial o actualizada; sólo escapan a ese signo positivo los elementos naturales estáticos —«*écueil*» (escollo), «*rochers*» (rocas), «*digue*» (dique). Lo cultural es de signo negativo o de signo menos positivo, en función de su [Estatismo]. Lo dinámico pertenece, pues, al espacio de la naturaleza, es decir, de Dios y del instinto; el estatismo es el espacio del hombre, es decir, de la cultura. Estamos muy cerca de la estructura semántica de la oda de Lamartine *Les Révolutions*.

b) Lo natural tiende hacia la dinamicidad en función del instinto que impele, necesariamente, fatalmente, una cosa —animal, planta, mineral y poeta— hacia su objeto último: el pájaro hacia el vuelo, la abeja hacia la miel, el germen hacia el fruto, la fuente hacia el océano, la noche hacia el día y el poeta hacia el poema. Podemos considerar a [Instinto] como un archisemema más que se integra en [Dinamicidad]. Es su constante presencia en el metadiscurso de Hugo lo que nos impide considerar como ascesis el paso de la tierra al cielo, de la maternidad a la paternidad —el hecho poético, en definitiva. Frente

a [Instinto], el espacio del hombre, que construye en el trabajo consciente un objeto, podrá delimitarse como el espacio de la [Fabricidad], que, en buena medida, se opone y tiende a dominar las leyes del instinto.

c) El instinto en Hugo es de signo masculino, como fuerza que tiende hacia la creación. No hacia una creación compartida, lo que supondría la intervención de una fuerza segunda. La creación en Hugo es la manifestación actualizada de una potencia virtual: el fruto ya es futuro germen, el océano ya es fuente y el pájaro vuelo. [Masculinidad] dinámica, pero masculinidad, salvo un ejemplo ya mencionado, solitaria. La [Feminidad] es sólo soporte, positivo si permanece apegada a su condición estática —la abeja es una excepción; pero si la feminidad se vuelve dinámica, pasa a ser de signo negativo y se convierte en el espacio de la *esterilidad*: la guerra, la tormenta y la actividad febril de las hormigas, como significantes de la Crítica y de los críticos.

d) Podemos, partiendo de estas correlaciones, estructurar un esquema cuyo centro sería [Dinamicidad], dando a este término su valor más fisiológico; los vértices del esquema serían [Naturalidad], opuesta a [Artificio], [Instinto], opuesto a [Fabricidad], [Fecundidad], opuesto a [Esterilidad] y [Autosuficiencia], opuesto a [Dependencia]



Esta estructuración gráfica justificada por el texto, no sólo manifiesta la configuración del noema [Dinamicidad], sino también la interrelación que existe entre los diferentes vértices, cada uno semántico, a su vez, de los tres restantes. Manifiesta igualmente la relación, en negativo, que se establece entre estos cuatro vértices y sus sememas antagónicos, constituyentes a su vez del noema [Estatismo]. No sería difícil probar cómo los archisememas de lo negativo en Hugo son los mismos que en el metadiscurso de Vigny constituyen el noema [Estructuración]. Bastaría con cambiar la dirección *masculina* del archisemema [Fecundidad] para forzar la desaparición de su antó-

nimo [Esterilidad]. [Fabricidad] seguiría ocupando su lugar, mientras que [Artificio] quedaría sustituido por [Arte] y [Dependencia] vendría matizado por [Pertenencia a un Sistema].



3. CONCLUSIONES

1.º Nos encontramos frente a dos ensoñaciones del acto de la escritura totalmente opuestas y, por consiguiente, frente a dos posibles conceptos de literatura y de poeticidad, que, necesariamente, deben vertebrar dos nociones diferentes, tal vez opuestas, de *romanticismo*. El romanticismo de Hugo de signo positivo, optimista, vitalista, agresivo, integrado, a pesar de las apariencias, en la Historia y en el Cosmos —integrado en el liberalismo burgués triunfante de signo (¿por qué no adornarnos con un gesto mitopoético?) *prometeico*. El de Vigny, consciente de la distancia que existe entre el yo, el yo-artista y el cosmos, y más consciente aún de esta distancia y esta diferencia respecto de la Historia, pero que exige el derecho a reformar Historia y Cosmos.

2.º Por debajo del discurso teórico, la poeticidad adyuvante —didáctica a primera vista— ha ido generando otro discurso en un nivel hiponagógico, en el que analogías secretas y constantes alumbran la epifanía de un paisaje interior: un más allá imaginario del discurso racional que configura una aprehensión simbólica de la realidad histórica y de la materia. El artifice de esta manifestación es la función poética, capaz de acceder allí donde la razón discursiva no llega.

CAPÍTULO VI

Narratividad, poeticidad y discursividad en *La Tierra de Alvargonzález*

0. INTRODUCCIÓN

¿Por qué haber escogido un texto de estas características para llevar a cabo un análisis en el que se vean plasmadas las perspectivas de la poeticidad tal como las hemos venido estudiando en la parte anterior? *A priori*, puede parecer un contrasentido. Hasta ahora he venido defendiendo un concepto de poeticidad ligado a la manifestación más intangible y menos contaminada de la poesía; el texto de Antonio Machado, sin embargo, se nos presenta como uno de esos ejemplos a los que he calificado de textos en los que la poeticidad se pervierte, poniéndose al servicio de una estructura esencialmente narrativa.

Sospecho, sin embargo, que la cosa no es tan fácil. Sospecho incluso que la dedicatoria de Machado a Juan Ramón Jiménez, justo en el umbral de la entrada de éste en su etapa de poesía pura en plenitud, esconde algún guiño secreto entre los dos grandes autores, padres de toda la poesía moderna española. Un guiño entre el poeta de la existencia y de la Historia y el poeta de la esencia, un guiño entre el poeta de la temporalidad y el poeta de la Eternidad: entre el poeta, por consiguiente, de la poesía «corrompida», es decir, comprometida con un espacio social e histórico del que toma su sustancia, y el de la poesía «pura», aparentemente liberada de dicho compromiso, que tiende a la expresión de las verdades esenciales, ónticas y estéticas, del hombre.

El campo de trabajo no puede ser más interesante. Estamos ante una estructura evidentemente narrativa: una sucesión de romances en el sentido más clásico del término, tanto en lo formal como en lo

temático; y así, como sucesión de romances, como un gran romance fragmentado, leemos la primera, la segunda e incluso la tercera vez el poema. Ahora bien, nuestra lectura, poco a poco, va descubriendo espacios en los que la estructura narrativa deriva, se injerta en otras dimensiones de la escritura o sufre rupturas de las que emerge una discursividad y una poeticidad, en un primer momento nada aparente —una poeticidad, en ese más allá de la palabra que no se limita a la musicalidad del verso, aspecto éste que desde la primera lectura, incluso en su sencillez, nos subyuga.

La tentación era grande: ver cómo en una dinámica general de *dominante estrictamente narrativa*, según la terminología jakobsoniana, iban surgiendo espacios discursivos, espacios «poéticos», hasta que el texto se convierte en un trenzado que nos sugiere la duda más fecunda: esa poeticidad puntual, ¿es un mero adorno de la estructura narrativa, o su alcance va mucho más allá?

Además, el texto de *La tierra de Alvargonzález* nos ofrece una oportunidad de estudio, de cara a mis intenciones, que encontramos raramente, en los poemas de Baudelaire, por ejemplo, cuando un mismo espacio anecdótico es tratado por el gran poeta francés en verso, en sus *Flores del Mal*, y en prosa, en sus *Pequeños poemas en prosa*. En efecto, como todo el mundo sabe, en la mayoría de las ediciones el gran poema de *La tierra de Alvargonzález* va precedido del texto en prosa que nos cuenta la misma anécdota y que Machado publicara como apunte de viaje, con el subtítulo de *Cuento-leyenda*, en la revista *Mundial* de París, núm. 9, enero de 1912.

La anécdota que se nos cuenta es la misma, pero el texto en verso suprimen las circunstancias (viaje del poeta) de las que nace la narración. Los diálogos entre viajeros son, pues, suprimidos, y el alcance didáctico de éstos será recuperado por las intromisiones discursivas del narrador del poema.

Ya de entrada, observamos entre el texto en prosa y el texto en verso una diferencia esencial de cara a la poeticidad machadiana: la adjetivación es muy inferior en cantidad y en calidad analógica en el texto en prosa, en el que, sin desaparecer, no encontramos ese tinte emocional que tiene siempre, gracias a su adjetivo (sobre él volveremos), la poesía de Machado. Tampoco encontramos en el texto en prosa lo que podemos llamar la descripción gratuita: momentos de deriva descriptiva en los que el poema se aleja de lo puramente funcional, de lo estrictamente necesario para la narración que se nos hace.

Por otra parte, la historia en prosa se nos presenta como un *ejemplo clásico de viaje*: la anécdota local se convierte en lección que ejemplifica las realidades sociales de la zona que se atraviesa.

Y, por fin, llegamos a lo que podríamos llamar la gran diferencia:

una presencia que cada vez se hará más obsesiva en el poema, la del agua, cuya función tendremos que estudiar, sólo tiene en el texto en prosa un valor contextual. En el texto en prosa, en efecto, el agua está presente, y el agua también cantará, como siempre canta el agua machadiana, pero este canto sólo servirá para acompañar, de manera reiterativa, la narración, y nunca cobrará el carácter oracular que, como veremos, tiene en el poema en verso. Esta presencia del agua es caracterizada en el texto en prosa de una manera titubeante: el agua *parece* que canta, *parece* que dice, pero no hay progresión, ahondamiento, en los diferentes gestos verbales en que se manifiesta.

1. EL TEXTO COMO ESTRUCTURA NARRATIVA

Podemos enfrentarnos con el texto de Machado siguiendo al pie de la letra, y de la manera más escolar, las pautas que ya establecí en mi libro *Cómo se analiza una novela*.

Desde este punto de vista, encontramos en él una estructuración narrativa perfecta, con su segmentación, con las bisagras que engarzan y hacen progresar dichos segmentos y con una estructuración atencional que, partiendo de lo anecdótico e histórico, se hace cada vez más secreta y, en algún modo, transcendente. Si a continuación me voy a permitir presentar la organización de dicha estructura narrativa, que el lector podrá seguir en el texto, lo hago, en primer lugar, para poner de manifiesto hasta qué punto ésta obedece a dicha naturaleza en sus elementos más mínimos, pero también para ir resaltando cómo, poco a poco, dicha estructuración narrativa nos va presentando fallas por las que emerge la poeticidad y la discursividad del texto.

Partiendo de que el poema se presenta como una estructura mimética, es decir, que nos refleja un espacio de la Historia que ha sido o que podría haber sido —incluso en el alejamiento que le impone su origen legendario—, cabe preguntarse si su dinámica no nos lleva hacia un espacio diegético en el que dicha Historia da paso a la emergencia del espacio mítico del padre, primero con minúscula y después con mayúscula, y del espacio de la palabra, con el nacimiento de lo que vamos a llamar el *tema del oráculo del agua*.

Como es lógico, en este análisis la emergencia de lo discursivo quedará consignada, pero sin embargo no llamará en exceso mi atención, puesto que no se trata de ver las relaciones que existen entre narratividad y discursividad, sino, como decía al final del capítulo anterior, los modos en que se lleva a cabo la perversión de la poeticidad cuando ésta se injerta en un discurso narrativo.

1.1. *El texto como estructura narrativa*

1.1.1. *Segmento 1* (vv. 1-44)

1.a. *Subs. Narrativo puro*¹ (vv. 1-16).

// Ruptura narrativa.

1.b. *Subs. Narrativo puro* (vv. 17-24).

1.c. *Subs. Reflexivo (Bisagra)* (vv. 25 y 26).

1.d. *Subs. Narrativo* (vv. 29-32)

1.e. *Subs. Reflexivo (Bisagra)* (vv. 33-36).

1.f. *Subs. Narrativo* (vv. 37-44).

Corte temporal, marcado por el paso del pretérito al presente, resaltando el salto anecdótico que da la narración.

1.1.2. *Segmento 2* (vv. 45-104)

2.a. *Subs. Descriptivo* (vv. 45-48).

2.b. *Subs. Narrativo* (vv. 49-60).

2.c. *Subs. Narrativo (1º sueño)* (vv. 61-104).

1.1.3. *Segmento 3* (vv. 105-164)

3.a. *Subs. Descriptivo (Bisagra)* (vv. 105-108).

3.b. *Subs. Narrativo* (vv. 109-111).

3.c. *Subs. Narrativo-Descriptivo* (vv. 113-138).

- *Subs. 3.c.1. (Descrip. y 2º sueño)* (vv. 113-120).

- *Subs. 3.c.2. (Narrat.)* (vv. 121-138)

→ aparición del agua.

3.d. *Subs. Narrativo* (vv. 139-159).

3.e. *Subs. Narrativo* (vv. 151-164).

→ Epílogo de la tercera parte,

y de la 1.ª, 2.ª y 3.ª partes como globalidad.

¹ Cuando denomino un segmento narrativo o descriptivo, lo hago en función de la dominante.

1.1.4. *Segmento 4* (vv. 165-280)

4.a. *Subs. Descriptivo* (vv. 165-190).

- *Subs. 4.a.1. (Descrip.)* (165-187).

→ nacimiento del *espacio oracular*.

- *Subs. 4.a.2. (Descrip.)* (vv. 183-190).

→ intromisión afuncional del eje paradigmático: *España*.

4.b. *Subs. Narrativo* (vv. 191-232).

- *Subs. 4.b.1. (Narrat.)* (vv. 191-214).

→ función poética - redundancia y cambio de registro: de la narración a la voz del agua.

- *Subs. 4.b.2. (Narrat.)* (vv. 215-232).

4.c. *Subs. Descriptivo-Narrativo* (vv. 233-280).

1.1.5. *Segmento 5* (vv. 281-406)

5.a. *Subs. Reflexivo* (vv. 281-300).

Ruptura narrativa.

5.b. *Subs. Narrativo* (vv. 301-406).

- *Subs. 5.b.1. (Narrat.)* (vv. 301-330).

- *Subs. 5.b.2. (Narrat.)* (vv. 331-362).

- *Subs. 5.b.3. (Descript.-Narrat.)* (vv. 363-390).

→ abunda descripción que se orienta hacia el paradigma del tema de España.

- *Subs. 5.b.4. (Narrat.)* (vv. 391-406).

1.1.6. *Segmento 6* (vv. 407-575)

6.a. *Subs. Narrativo* (vv. 407-436).

→ segmento narrativo que se orienta hacia lo oracular: cuarta variante del oráculo.

6.b. *Subs. Narrativo* (vv. 427-448).

→ quinta variante del oráculo.

6.c. *Subs. Descriptivo - Narrativo - Lírico* (vv. 449-575).

- *Subs. 6.c.1. (Descrip.)* → Narrat. → Lírico (vv. 449-522).

→ descripción abierta siempre al paradigma del tema de España.

- sexta variante oracular.
- Subs. 6.c.2. (*Descript.* - *Lírico*) (vv. 522-575).
 - los Alvargonzález y su tierra se convierten en metonimia de España.
 - el espacio lírico nos lleva al yo autobiográfico del narrador, que se convierte en eje del poema.

1.1.7. Segmento 7 (vv. 577-712)

7.a. Subsegmento mixto (vv. 577-622).

- Subs. 7.a.1. (*Narrat.* - *Lírico*) (vv. 577-602).
 - se inicia como narración y acaba en diégético puro: afirmación de una verdad absoluta.
- Subs. 7.a.2. (*Narrat.*) (vv. 603-614).
- Subs. 7.a.3. (*Narrat.*) (vv. 615-622).

7.b. Subsegmento mixto (vv. 623-665).

- Subs. 7.b.1. (*Lírico*) (vv. 623-648).
 - oráculo que aparece sin comillas: el narrador afirma directamente la oposición entre agua y vida. Será preciso interpretar cuál es el referente del agua.
- Subs. 7.b.2. (*Narrat.*) (vv. 649-664).
- Subs. 7.c.3. (*Narrat.* → *Descript.* → *Narrat.*) (vv. 665-712).
 - la narración es cortada, y se cierra, por un apóstrofe lírico al agua, definida de manera definitiva.

1.1.8. Consideraciones generales sobre la estructura narrativa del texto

1.1.8.1. Un texto narrativo

1.º Lo primero que podemos afirmar tras la lectura del largo poema (y esta dimensión, 712 versos, nos indica ya que nos encontramos frente a una poeticidad que exige la narratividad o la discursividad para poder sostenerse) es que estamos ante una narración más ágil, incluso como tal, que el texto en prosa aparecido en el diario parisino —sin la pesadez de algunos diálogos de éste y sin algunas repeticiones

que, por carentes de poeticidad, pueden resultar inútiles; texto narrativo por excelencia, pero con peculiaridades muy interesantes.

2.º Siguiendo a Jakobson, podemos afirmar que la dominante que organiza el texto en torno a ella, arrastrando a las demás funciones literarias, es, al menos *a priori*, la dominante narrativa: se nos cuenta con módulos sintagmáticos y actanciales muy similares a los de cualquier aventura familiar la historia de un crimen y su posterior castigo. Incluso las bisagras, en la mayoría de los casos —no en todos— obedecen a esa dimensión anecdótica o evenemenencial.

Así, en las tres primeras partes, hasta el momento del crimen, la dominante narrativa es reina, con ligeras intromisiones y algunas pinceladas descriptivas que apenas cortan el ritmo ascendente de la narración hacia su clímax: el crimen.

3.º Es curioso observar —y volveré luego sobre ello— cómo hasta ese momento, el de la mimesis del pecado por avaricia y cainismo, la narración podría ser traducida en un cuento en prosa, sin perder elementos esenciales de su conformación textual.

4.º A partir de la cuarta parte, la que inicia el tema del castigo, la diégesis (porque, ¿qué otro adjetivo le podemos dar al espacio del castigo, sino el de *diégético*, por estar tan alejado de la realidad histórica?), la diégesis va cobrando cada vez más importancia, hasta «hacerse con el texto», gracias a la función oracular, como si el castigo perteneciera al mundo de lo profético: un más allá hipotético que nada tiene que ver con la Historia (tanto en mayúscula como en minúscula).

Así, ya desde la cuarta parte, la narración mimética resbala hacia la diégesis (con el sentido que doy a este término en mi libro sobre la novela, y no con el que tiene en la obra de Genette —alejamiento ficcional de la representación mimética), y con la aparición de *la voz del agua* hacia el espacio puramente poético, en su función oracular.

5.º La quinta parte recupera la narración pura con la llegada del hermano menor; y en la sexta y séptima el texto pasa de la mimesis más estricta a la diégesis más fantástica, o al lirismo más personal del autor, sin mediar tránsito alguno, hasta alcanzar unos momentos en que los espacios más realistas se aúnan a los más fantasmáticos para alumbrar la definitiva epifanía del oráculo en la voz del agua.

6.º Existe, sin embargo, una progresión continua en la anecdótica que nos lleva de una primera situación a una definitiva, regida en la primera parte por una estructuración actancial totalmente mimética (la catálisis temática de los actantes es la avaricia, el deseo de posesión material), pasando la segunda a ser regida por fuerzas actanciales que sólo nos atrevemos a denominar, de momento, *trans-históricas* —pues no sabemos muy bien cómo puede llevarse a cabo sin intervención social e histórica alguna la muerte de los dos hermanos pables.

7.º El texto progresa en la mayoría de las ocasiones, como ya he dicho, mediante la presencia de bisagras evenemenciales, en la terminología de Genette: actos, gestos, palabras y personas nuevas. El paso de una situación a otra se hace, sin embargo, de manera espontánea: no existe subordinación narratológica, lógica o sintáctica, que explique el paso de unos acontecimientos a otros: la narración está regida por la yuxtaposición de los acontecimientos.

8.º Incluso en algunos casos esta yuxtaposición sobresalta al lector, pues el tránsito de un segmento o de un subsegmento a otro impone una ruptura total —tanto en la anecdótica como en el régimen temporal y de cara a la dominante narrativa, descriptiva, discursiva o poética de los segmentos implicados.

1.1.8.2. Un texto narrativo atípico

Ahora bien, esta narratividad está contaminada en todo momento por la emergencia imprevista, y sorprendente a veces, de las otras funciones que componen el texto.

1.º Así, asistimos con demasiada frecuencia a rupturas temporales no funcionales desde el punto de vista narrativo: pasamos del pretérito al presente y del presente al pretérito sin mediación, siendo las rupturas más significativas aquéllas que instalan en el presente la narración de un hecho a todas luces transcurrido hace ya tiempo. Pero ésta es una forma narrativa a la que ya nos tienen acostumbrados los romances tradicionales.

2.º En un segundo lugar, asistimos a una invasión de la descripción que, si bien en momentos determinados sigue siendo sierva funcional de la narración —presentación de decorados, descripción de personajes—, a veces se incrementa hasta tal punto que llega a ser gratuita, afuncional desde el punto de vista narratológico; sobre todo cuando cae bajo el régimen paradigmático del tema de España y del paisaje castellano. La descripción, en vez de introducir un nuevo elemento narrativo, pasa entonces a ser preámbulo de un lirismo, abstracto a veces y otras individual, formulado incluso desde las instancias líricas de la primera persona.

3.º Narración y descripción abren muy a menudo las puertas a las intromisiones del narrador, que califica, juzga e interpreta palabras, gestos, rasgos de los personajes e incluso hasta los elementos del paisaje. Estas intromisiones discursivas nos remiten de nuevo al espacio paradigmático del tema de España: el carácter y las costumbres del hombre del campo castellano («abunda el hombre malo del campo y de la aldea capaz de infames vicios...»): otro tema redundante de la

poesía machadiana. El eje sintagmático tiene claros por los que la palabra huye de manera continua —lírica o didáctica— hacia el mundo del paradigma.

4.º La narración se va cargando, en definitiva, de subjetividad —y el yo del narrador llega incluso a emerger, evidente y sin máscaras, para nombrar: *mi patria*. Esta degradación, esta perversión de la narratividad, nos sitúa por un lado ante el espacio del ensayo: el Machado discursivo, filósofo del tiempo y del espacio de la patria, y por otro ante el espacio del lirismo: el Machado de ese tardo romanticismo que representan algunos elementos de la generación del 98 —después de haber sido, plenamente, en *Soledades*, un poeta simbolista—, elementos que permiten hacer de él, aún hoy, un poeta popular, de mayorías y de fácil explotación política.

5.º Nos encontramos, en definitiva, y valga la paradoja respecto del título de este epígrafe, frente a una *narración clásica española*; y me explico. La literatura española ha dado a la literatura occidental dos modelos básicos de narración (si ponemos entre paréntesis la oferta no correspondida en Europa que España hace de la novela epistolar, ya desde finales del siglo xv):

- a) *la novela picaresca*, madre de todo el realismo europeo en primera persona, desde el siglo xvi al siglo xix;
- b) *el romancero*, muestra y matriz de la narración épica fragmentaria moderna, teñida de lirismo (dado su modo de comunicación) y cuya influencia fuera de España podemos encontrar aún en textos tan diferentes y elaborados como *La leyenda de los siglos*, de Victor Hugo.

La tierra de Alvargonzález pertenece a este segundo modo narrativo: tiene una ubicación hipotéticamente fronteriza; entabla un diálogo y una comunicación directa con el auditorio, lo que permite cambios bruscos de temporalidad para hacer más evidente la cercanía y la inmediatez intensa del hecho acaecido; la presencia física del narrador, intuida en los procesos enunciativos —deícticos, prosodia—, abre las puertas al lirismo personal y al enjuiciamiento de lo que se cuenta, como es habitual en los cuentistas populares, y da como resultado este trenzado de narratividad, discursividad y poeticidad que el texto nos ofrece —sin olvidar el elemento teatral que, con sus cuerpos presentes y sus diálogos, a veces se desliza por el texto.

Un ejemplo perfecto de texto mixto que llama la atención, en los umbrales de la poesía pura que va a empezar —que ya ha empezado— a regir los destinos de la poesía española, en Juan Ramón y en las canciones y coplas del mismo Machado.

1.2. Narratividad y poeticidad funcional

No es mi intención estudiar la estructura métrica —musical— del poema, pero sí es necesario hacer algunas consideraciones a este respecto sobre algún momento del texto, con el fin de ver en qué medida el verso aleja al texto de la prosa y permite la emergencia de la poeticidad.

Voy a coger, para llevar a cabo la prueba, un episodio surgido según el capricho de la memoria y que, por otra parte, ofrece la circunstancia de empezar igual, tanto en el texto en verso como en el texto en prosa; se puede decir, incluso, que en el texto en prosa encontramos ya los dos primeros versos, que también inician el fragmento en el poema. Por otro lado, el episodio elegido aparece temprano en las dos narraciones, dentro de lo que hemos llamado el campo mimético, lo que permite analizar el texto poético, lejos aún de los espacios de la diégesis hacia la que luego el devenir del poema lo lleva. Transcribo el fragmento en prosa:

Una mañana de otoño salió solo de su casa, no iba como otras veces entre sus finos galgos, terciada a la espalda la escopeta. No llevaba arreo de cazador ni pensaba en cazar. Largo camino anduvo bajo los álamos amarillos de la ribera, cruzó el encinar y junto a una fuente que un olmo gigantesco sombreaba detúvose fatigado. Enjugó el sudor de su frente, bebió algunos sorbos de agua y acostóse en la tierra.

Veamos ahora el fragmento que corresponde a dicho momento en el poema en verso:

Una mañana de otoño
salió solo de su casa;
no llevaba sus lebreles,
agudos canes de caza;
iba triste y pensativo
por la alameda dorada;
anduvo largo camino
y llegó a una fuente clara.
Echóse en la tierra; puso
sobre una piedra la manta,
y a la vera de la fuente
durmió al arrullo del agua» (vv. 49 y ss.).

1. Si comparamos los dos fragmentos, encontramos en primer lugar una diferencia bastante significativa de masa lingüística. El fragmento en verso contiene 56 palabras; el fragmento en prosa, 74. Asistimos a lo que Mallarmé ya definió como la condensación lin-

güística en el verso. Ello se debe a elementos anecdóticos que desaparecen; por ejemplo, todo lo relativo a la caza, salvo la alusión a los lebreles; la presencia de los álamos amarillos del camino, que se transformarán en alameda dorada, y la desaparición, también, de ese olmo gigante que da sombra a la fuente; todo su largo caminar, mientras cruza el encinar, queda resumido en ese «anduvo largo camino», más abstracto, y sólo un elemento anecdótico nuevo aparece en el texto en verso: la presencia de la manta que pone sobre la piedra para dormir, añadido debido posiblemente a la necesidad de una rima asonantada en -a, -a, que ni la tierra ni la piedra le ofrecían.

La prosa divaga, discurre, se pierde en meandros; el verso, flecha, va directo hacia su meta, en palabras de Mallarmé, cuando comenta en sus notas marginales la conferencia pronunciada en Oxford en 1894 sobre *La música y las Letras*.

2. Aparece en el texto en verso un elemento nuevo de máxima importancia: si el agua está presente en el texto en prosa, su función es la habitual y natural de aplacar la sed del caminante; este elemento desaparece del texto en verso, y queda sustituido por un detalle con función estrictamente estética y simbólica: el agua es arrullo, el agua es cántico, es ritmo que acoge el sueño y, por consiguiente, abre las puertas del posible mundo imaginario.

3. A pesar de que hay menos materia anecdótica que en el texto en prosa, nos encontramos, sin embargo, para satisfacción de Jakobson, con que el texto en verso redunda «inútilmente» en algunos elementos que el texto en prosa no hace sino enunciar. Cuando camina en prosa, el patriarca «no iba como otras veces entre sus finos galgos»; cuando se le ocurre hacerlo en verso, «no llevaba sus lebreles», que, por si no lo sabemos, son «agudos canes de caza». La redundancia, a veces llamada por el ripio, a veces, y esto es más importante, *llamada por la analogía*, sí es un indicador básico de la poeticidad instrumental.

4. Me llama poderosamente la atención que la fuente sombreada del texto en prosa —y al caminante le hace falta una fuente sombreada para descansar, tanto como el agua para beber— se convierta en el texto en verso en una fuente clara; con una claridad, valor estético, que aparentemente sólo sirve para alegrar los ojos del caminante, pero que, como ya veremos, es la superficie transparente que va a permitir que emerja, en cántico, el oráculo. Para darnos cuenta de ello de una manera rotunda, tendremos que esperar a la última estrofa del poema.

5. No es preciso hacer observar la diferencia métrica y rítmica de las frases de uno y otro texto; aunque el texto en prosa arranca en sus tres primeros versos como si de un romance se tratara, luego el ritmo se rompe, la métrica se pierde y la frase adquiere la irregularidad sinuosa y sorpresiva de la prosa, mientras que en la métrica regu-

lar un verso llama al siguiente y una rima prepara la que va a venir, evitando la sorpresa.

Concluyendo, podemos decir que hay en el texto en verso una concentración esencial frente a una anecdótica particular; una fijación de la palabra en los elementos que llamaremos estéticos, frente a los elementos considerados como prácticos; una redundancia métrica, rítmica, fónica y semántica que no encontramos, como es lógico, en el texto en prosa, pero que poco añaden a la poeticidad, y sobre todo la presencia de una fuente que ya no es fuente para beber, sino que es fuente para *otra cosa*, y aquí sí reside el germen de la poeticidad final.

1.3. Narratividad y poeticidad final

La música, en poesía, no es un fin en sí. Prueba de ello, el fracaso estrepitoso de la poesía fónica. Prueba de ello, las incongruencias que pueden surgir cuando el ritmo y la materia fónica del poema no acompañan el contenido semántico del mismo.

Se ha insistido mucho sobre el valor poético de la aliteración como elemento básico de la redundancia. Ahora bien, este valor sólo es efectivo si se convierte en redundante respecto del nivel semántico. No es lo mismo escuchar los versos de Zorrilla en el fragmento de *La carrera de Alhambra*:

«Lanzóse el fiero bruto con ímpetu salvaje,
ganando a saltos locos la tierra desigual,
salvando de los brezos el áspero ramaje
al riesgo de la vida de su jinete real,

en el que la alianza de *erres*, *jotas* y *zetas* duplica el valor rítmico de la frase e impone al que lo recita una dificultad que, en cierto modo, simula la dificultad —expresada semánticamente— que el caballo tiene que salvar, que escuchar en la noche una copla que intenta manifestarse en suavidad y en susurro semántico, pero que nos llega, como ruptura brutal, desde el centro de su cacofonía:

Noche azulada:
bajo la reja,
queja cantada.

La poeticidad final, como decíamos en el capítulo anterior, es didáctica, es emocional o es semántica. No nos interesa, en este momento del análisis del texto de Machado, hacer consideraciones acerca del alcance didáctico de su poema (alcance que tiene); sí me intere-

sa recalcar la finalidad plástica y emocional de su organización poética. Empleo adrede la palabra *emocional* con el fin de no emplear la palabra *estética*. No quiero hacer coincidir una poeticidad final emocional con lo que algunos llamarían una poeticidad final estética, porque la estética nos remite al mundo de la forma, al mundo de lo bello, y, desde el romanticismo, al mundo de lo pulsional romántico subjetivo. Creo que la estética, a pesar del valor sacrilego que puedan tener estas palabras, no es una finalidad del arte en sí, sólo es un instrumento de acceso a *lo bello* a través de la perfección formal, de acceso al *paroxismo emocional* a través del impulso verbal y rítmico de los sentidos y del deseo y del acceso a *lo placentero* gracias a la satisfacción imaginaria de éstos.

Dejando de lado la poeticidad semántica que, como es lógico, será el objeto final de mi estudio, vamos pues a ver a continuación cómo la narración de *La tierra de Alvargonzález* se convierte en el trampolín a partir del cual nace una poeticidad final con función plástica y con función emocional, siendo estas dos el trampolín de la poeticidad con función semántica.

1.3.1. El lirismo de la descripción

Machado es por excelencia el poeta del adjetivo, y el adjetivo es en él la base subjetiva, emotiva, de la descripción.

Nos encontramos, en *La tierra de Alvargonzález*, con la recreación gratuita, desde el punto de vista narratológico, de una belleza plástica del paisaje.

Si el paisaje suele ser, en los autores románticos, primero como metonimia y luego como metáfora, el espacio privilegiado del yo, en Machado el paisaje se convierte en el lugar sagrado y doloroso en el que nace, ante todo, el himno a la negatividad de la patria y del hombre.

Tenemos, a lo largo de este poema épico fragmentado, múltiples ejemplos que podrían ser extraídos del contexto y colocados como un poema más con valor exento en cualquier página de *Campos de Castilla*. Cojamos, por ejemplo, la página 124 de mi edición²:

Es una tarde de otoño.
En la alameda dorada
no quedan ya ruiseñores;
enmudeció la cigarra (...) (vv. 520 y ss.).

² Empleo la edición, tan querida por vieja y desfleada en manoseos, de la colección Austral (Madrid, Espasa-Calpe, 1963).

Como vemos, entre el micropoema descriptivo y la reanudación de la narración hay un corte total, lo que le concede al poema descriptivo ese valor exento al que antes aludía. ¿Qué nos encontramos en él? Simplemente, uno de los temas básicos de la visión que Machado tiene de Castilla, cuando la ve pobre, pero suave y acogedora: el tema del otoño, el tema del silencio, el tema de las golondrinas, de las cigüeñas y de las cigarras que desaparecen: una negatividad dulce y apacible que nos conduce por todos los atajos del verbo y de la adjetivación hacia el tema de la disolución y de la muerte, algo tan esencial en todo Machado.

Leamos, unos versos más abajo:

En laderas y en alcores,
en ribazos y en cañadas,
el verde nuevo y la hierba
aún del estío quemada
alternan; los serrijones (...) (vv. 545 y ss.).

Del mismo modo que en el fragmento anterior, la descripción, siempre en presente, aquí también se independiza, y es un nuevo paisaje de Castilla el que tenemos, pero ahora no es su suavidad, su melancolía preludio de muerte, la que llama la atención del escritor; la Castilla que se le presenta es la rota en serrijones y alcores, la dura y la pobreza en sus campos calvos y amarillentos, la Castilla sobre la que se asienta no sólo la pobreza material de una raza, sino también —coincidencia o consecuencia— su pobreza espiritual.

Y seguimos leyendo:

Oh, tierras de Alvargonzález
en el corazón de España,
tierras pobres, tierras tristes,
tan tristes que tienen alma (...)
Oh, pobres campos malditos,
pobres campos de mi patria (vv. 563 y ss.).

Si el crimen constituye el clímax narratológico del poema, este fragmento constituye, sin lugar a dudas, el clímax en el devenir interior de esa *función emocional* que antes definía. Pero este fragmento, en su adjetivación —pobres, tristes, baldíos, rodadas, solitarios, malditos—, encierra, en metonimia y en metáfora, toda la ética y la estética del 98.

Desde la dimensión ética y política (lo político y lo ético, en Machado, van unidos), Castilla es el corazón de España, pero la esencia de ese corazón castellano es la tristeza, una tristeza de muerte que queda perfectamente metaforizada en la presencia de la piedra sobre la

que nada crece, y en la presencia del hueso, del que hasta la misma carne ha desaparecido. Esencia espiritual de una raza, la castellana, que, de manera abusiva, el 98 extiende a toda España, y que tan magníficamente sintetiza el verso machadiano: la tristeza es el alma de España; contrariamente a lo que tópicos y folclores nos dicen. Novencentista, Machado sigue anclado, aquí, en la generación anterior.

Desde el punto de vista estético, también este fragmento es la síntesis del 98. Castilla se convierte en este momento en el espacio preferido por los pintores de toda una generación —incluso no castellanos— que, con los grises, los plomos, los azules, los platas, la luz violada, creen significar el alma española, y que, dándose o sin darse cuenta, no hacen sino recuperar (por algo será) los colores preferidos, por un lado, de Velázquez, y, por otro lado, del Greco.

Abunda en la tierra un gris
de plomo y azul de plata
con manchas de roja herrumbre,
todo envuelto en luz violada (vv. 559 y ss.).

Pero, al lado de estos colores grises y suaves que dominan los atardeceres castellanos, aparece la herrumbre roja y ocre, violenta de sonido y de color, que el impresionismo español pondrá de moda, contrastando con los impresionismos nórdicos, parisinos, pero dando la mano también a los provenzales franceses, en especial a Cézanne: en esta roja herrumbre teñida de ocre violentos mojan su pincel los Zabaleta, los Beruete, los Benjamín Palencia, los Ortega y, más recientemente, los Amparo Fernández y los Aguiar. Qué lejos estamos en este momento de la función narrativa que toda descripción debe tener en el interior de una historia.

Pero el fragmento estudiado funde también la dimensión estética y la ética en lo que, para Machado, es la esencia profunda, desgraciada e inevitablemente, de España: *la maldición de la patria*; España, tierra maldita, tierra de cainismo y, por consiguiente, de muchos odios fratricidas y de pocos frutos.

1.3.2. El lirismo adjetival

Decía en el apartado anterior que la manera más sencilla —y tal vez más eficaz— de alcanzar la función emocional de la poeticidad es apoyarse en el adjetivo, en el epíteto. La más difícil, como ya dije en el capítulo anterior, es obtener el *pathos*, ese más allá del sentimiento, gracias a la transgresión de la metáfora. Machado elige habitualmente la primera.

Poco se puede decir sobre el epíteto (y el adjetivo) en español, des-

pués del magnífico libro de Sobejano —*El epíteto en la lírica española* (Gredos)—, pero sí conviene recordar que, frente a la visión sustantiva, esencial, de las cosas, el adjetivo es la marca inequívoca de lo individual subjetivo, de lo accidental, de lo contingente de los seres, de lo existencial, de lo temporal, de lo histórico. El ser puro se manifiesta en esencia, y Juan Ramón lo persigue por sustantivos, apoyándose en su odio al adjetivo —«quien inventó el adjetivo no era digno de su alma». El ser impuro, es decir, el ser histórico, se manifiesta de manera primordial en lo adjetival, tanto o más que en el verbo.

Machado es un poeta del adjetivo, y eso lo convierte en un poeta fácil y accesible. Es, sobre todo, un poeta del adjetivo en *Soledades* y en *Campos de Castilla*, y se convierte en un poeta sustantivo en las canciones y en las coplas, cuando con tres versos pretende engastar, como piedra preciosa, una verdad eterna, una esencia:

Escribiré en tu abanico:
te quiero para olvidarte,
para quererte te olvido.

(Otras canciones a Guiomar).

Esta dimensión adjetival de su poesía, aplicada al tema ético y estético español al que antes aludíamos, al tema de la miseria, es la que ha favorecido el alcance político de su poesía y de su figura.

Cojamos, por ejemplo, un poema de *Campos de Castilla* como «El hospicio» —y cojo éste porque es el primero en el que accedí a este Machado adjetival. Nos encontramos en el poema con 28 sustantivos y 23 adjetivos: cada objeto viene acompañado con su calificación, que en la mayoría de los casos es de signo negativo y apunta hacia el arquetipo de la disgregación, de la caída y de la negrura —viejo, ruinoso, ennegrecidas, antigua, sórdida, agrietados, sucios, débil, etc. etc. Pero releamos este simple apunte descriptivo cogido al azar:

Dos *lentas* yuntas aran
mientras pasan las nubes *cenicientas*,
ensombreciendo el campo
las *pardas* sementeras,
los *grises* olivares. Por el fondo
del valle, el agua *turbia* lleva...

Poesía adjetival; poesía de la subjetividad proyectada sobre la naturaleza, *poesía plenamente romántica aún*: el paisaje es viva encarnación del yo extrovertido hacia lo general, pero el paisaje puede llegar incluso a convertirse, como ya se convertía en Rousseau, en lectura política.

Qué duda cabe de que el discurso didáctico encuentra en estos apuntes el mejor arranque para su desarrollo estético y ético.

Tengo poca fe en las estadísticas, pero a veces éstas son reveladoras, si no por el número en sí de los datos que nos proporcionan, por la proporción que se establece entre unos campos semánticos y otros y, sobre todo, por los espectros sémicos que desvelan en torno a unos núcleos principales.

No me he molestado en contar todos los adjetivos que hay en *La tierra de Alvargonzález* —algún sabio universitario ya lo habrá hecho—, pero sí me he molestado, era tarea bastante más fácil y cómoda, en hacerlo entre los versos 450 y 575 (*La casa*), sin ninguna otra pretensión que la de demostrarme a mí mismo lo que vengo afirmando. En estos 100 versos, encontramos 136 sustantivos, 46 verbos y 76 adjetivos. Estudiemos un poco las conclusiones que se pueden sacar de estos simples números.

En primer lugar, extraña la pobreza de verbos en un texto que es esencialmente, a pesar de los elementos descriptivos, una historia y, por consiguiente, un lugar de gestos y de acciones —aquí, mínimas, domésticas; pero, ahondando más en nuestra pobre estadística, observamos que de esos 46 verbos, sólo 26 se refieren a acciones propiamente dichas, 10 son formas de los verbos *ser*, *estar* y *haber* —verbos de esencia o de estancia, o de pertenencia, pero no verbos de acción—, y otros 10 pertenecen a verbos cuyo sema principal es *estar* —en alguna actitud.

26 acciones en 125 versos son pocas, si las comparamos con el alud de sustantivos que nos encontramos (136). Estamos frente a una enumeración de acciones, es evidente, pero estamos sobre todo ante un texto que nos presenta *objetos*, que nos presenta la materia. Ahora bien, esta materia viene calificada en 76 ocasiones, en función de una doble negatividad, la negatividad que tiene la materia en sí, la materia elegida, y la negatividad del hombre, que recae sobre la materia. Todo se reduce a la esencia misma de la historicidad: al paso del tiempo irreparable. Y así, los campos privilegiados de esta pseudo estructuración semántica que esbozo se agolpan en torno a los semas de lo *negro-oscuro*, de lo *agostado*, de lo *borrascoso* y *quebrado* frente a lo *sereno*, de lo *que habla* (gime, se queja) frente a lo que *calla*; pero también, no lo olvidemos, como ya veíamos antes, de lo *cromático variopinto* que constituye la esencia estética de Castilla, su plasticidad absoluta, positiva, frente a su pobreza en placeres, en moral y en economía: una ética del *derrubio* y una estética de la *llama*.

1.3.2. El lirismo en la narración-descripción: la analogía ornamental

1.º La analogía en la narración

No toda la adjetivación ni toda la descripción adjetival están, sin embargo, consagradas en el texto de Machado a crear esas salidas hacia el paradigma del *tema de España*. La adjetivación, e incluso la analogía, sirven en muchas ocasiones para expresar elementos estrictamente narrativos.

A veces sirven sólo para colorear, para matizar el hecho anecdótico, que pierde su vulgaridad cotidiana o habitual: ya se sabe que las nueras no son bien vistas por los padres, y las nueras «le trajeron *cizaña*» (v. 30) a la casa del patriarca, como es lógico. Los pensamientos a veces van hacia adelante, a veces se detienen en el presente, a veces van hacia el pasado, y entonces un «pensamiento *amarrado* tiene un recuerdo» (v. 305).

En otras ocasiones, la analogía se convierte en un elemento premonitor de la acción. En todos los campos crecen amapolas, y se sabe que las amapolas, al menos las comunes, son rojas; en el campo de Alvargonzález «crecieron (...) las amapolas *sangrientas*» (v. 290). Del mismo modo, se sabe que el lobo tiene mirada agresiva, pero los lobos que transitan los campos de Alvargonzález tienen ojos que «*lucían como dos ascuas*» (v. 687), de tal modo que en la selva «*cien ojos fieros ardían*» (v. 693). Aquí la poeticidad, en el sentido estricto que damos a este término, es sierva de la narración. Todo el espacio del crimen viene pre-significado, mucho antes de que ocurra, gracias a este tipo de metáforas, cuyo catalizador es el fuego o la sangre.

En otras ocasiones, sin embargo, como en cualquier narración, la analogía sirve únicamente para dar un «color local» al mundo campesino que se nos está describiendo. Todos sabemos del ruido que produce el tiro de las chimeneas, pero sólo en el campo la chimenea puede sonar con «un hueco y largo bramido» (v. 325).

En otras ocasiones, en esta analogía solamente podemos detectar un apunte plástico puro, escultural, cuando el padre

vio la figura risueña
del primer hijo, bruñida
de rubio sol la cabeza (vv. 506-508).

Pero ya, y con ello iniciamos un salto que aún no vamos a completar, la analogía anuncia el oráculo futuro, y el agua, desde un primer momento, *relata*:

Al pasar los dos hermanos,
relataba el agua limpia (vv. 645-646).

2.º La analogía en la descripción.

Es más normal que encontremos analogía descriptiva que analogía narrativa, pues, como ya he resaltado, la descripción pertenece más íntimamente al mundo de la subjetividad del que escribe o habla. Pero aun en este caso nos interesa contemplarla no desde un punto de vista estrictamente poético, sino como adyuvante de la descripción-narración.

La poeticidad sirve para matizar la cualidad o categoría de alguno de los personajes, y para iniciar también alguna premonición. Si el padre podrá convertirse en metáfora de alguna transcendencia, es lógico que el rasgo principal de su cuerpo sea «la sombra azul de la cara» (v. 48); y si los hijos se van a convertir en criminales, es lógico que en su rostro encontremos

un ceño que le aborrasca
el rostro, un tachón sombrío
como la huella de un hacha (vv. 113-115).

Y es lógico también que en los bosques de *La tierra de Alvargonzález* los pinos viejos —metonimia perfecta de estas tierras— estén «*acubiertos de blanca lepra*» (v. 245).

Pero en ocasiones la analogía descriptiva sólo sirve para aumentar el pintoresquismo paisajístico, recuperando con ello, de nuevo, el eje paradigmático. Si el tema de las cigüeñas es un tema clásico en Machado, es lógico que alguna metáfora le sugiera, y así vemos por el texto cómo «*asoman los garabatos / ganchudos de las cigüeñas*» (vv. 171-172). Si la esencia castellana es una esencia de montes rotos y de historia rota, estos montes, al mismo tiempo que son «*de violeta*», también son «*como yelmos crestados*» (vv. 189-190). Y si el paisaje es metáfora del hombre, del mismo modo que el ceño a éste se le aborrasca, también «*las rocas se aborrascan*» (v. 237).

La creación del espacio mítico también encuentra en la analogía su apoyatura, y si el destino físico del padre es el agua, es lógico que el río sea ya, metafóricamente, «*el padre río*» (v. 558), y que el Duero, el río por antonomasia de la poesía machadiana, sea «*el padre Duero*» (v. 176); analogía ésta que tendrá gran importancia para nosotros a la hora de configurar el espacio oracular del poema.

Pero donde más abunda la analogía descriptiva es en la creación del espacio negativo del escenario de la historia: bosque y montaña se configuran metafóricamente en torno al sema de la *fiereza*, y en el pai-

saje del bosque donde ocurrirá el crimen, están «las peñas *aborrascadas*», los valles son como «bocas que bostezan», y todo el campo se convierte en «monstruos de fiera garra», de «informe joroba», de «grotesca panza», de «hocicos de fiera», con «dentaduras melladas».

Como es lógico, y como vamos viendo a lo largo de este ligero análisis, la analogía descriptiva también sirve para crear el espacio oracular en torno al tema del agua. Ya hablamos de la metáfora del padre río; ahora nos encontramos con otra especie de agua, asimilada con relaciones hiponímicas al tema de la noche, del miedo, del crimen y del más allá: «en el hondón, la noche, el miedo y el agua», «agua transparente y muda (...) donde el eco duerme», «agua silenciosa que guarda (...) impasible las estrellas», «que copia cosas eternas». Pero no me extiendo sobre estos últimos ejemplos, porque sobre ellos construiré el último apartado de mi lectura.

3.º La analogía en las intromisiones del narrador.

Como sabemos, las intromisiones del narrador sirven para precisar un aspecto de la narración, para enjuiciar algún gesto de los personajes o para volver, en algunos casos, sobre el propio movimiento de la historia que se nos cuenta. Unos simples ejemplos bastan para ver cómo, incluso aquí, la analogía se convierte en sierva de ese espacio secundario —metalingüístico— de la narración.

La analogía nos sirve en primer lugar para ampliar el espectro negativo del campo español. Si hablábamos, a este respecto, de cainismo:

Mucha sangre de Caín
tiene la gente labriega (vv. 25-26).

Esta dimensión negativa del campesino, esta rapacidad proverbial de la gente del campo español, encuentra su mejor metaforización en el mundo del rebaño:

Aunque la codicia tiene
redil que encierre la oveja (...). (vv. 281 y ss.).

Pero tal vez el ejemplo que más llama mi atención, en su sencillez absoluta, característica de Machado, lo encuentro en esos versos que definen a la tierra española como

tierras pobres, tierras tristes,
tan tristes que tienen alma (vv. 563-564).

como si el alma, nuevo gesto en Machado de romanticismo impenitente y tardío, fuera una emanación directa de la tristeza.

En algunas ocasiones, la analogía sólo sirve para apuntar una nota pintoresca y casi ridícula en su formulación (que, sin embargo, algunas costumbres conventuales desmentirían): sabemos que el pequeño de los hermanos está destinado al sacerdocio, a ir al Seminario, y esta circunstancia se nos describe de la siguiente manera: «el menor (...) que no gustaba / de vestir por la cabeza...» (v. 40).

4.º La analogía y la creación de la diégesis semántica.

Aunque nos encontramos pocos ejemplos en los que la analogía esté propiciando la creación de la diégesis semántica de cara a la emergencia del espacio oracular (éste irá emergiendo impulsado por la propia fuerza del manantial que brota), también nos encontramos, sin embargo, unos pocos ejemplos que coadyuvan a dar ese salto, llevando en algunos momentos el texto hasta los límites del cuento fantástico, y así vemos cómo el destino ya está tejido por «las hadas hilanderas» (v. 65), con lo cual será un destino de muerte. También la emergencia del sueño, perfectamente materializado a través de la metáfora espacial, coadyuva en esta deriva, y los fantasmas «se alejan por los rincones del sueño» (v. 102). Pero es sobre todo, como decíamos anteriormente, el espacio del agua el que contribuye de manera definitiva a la creación de la diégesis en la que nace el oráculo.

5.º Conclusiones al estudio de la analogía ornamental.

Hemos conservado de nuestro análisis 48 metáforas que consideramos de cierta categoría plástica o transgresora del espacio semántico. Para 712 versos de un poema moderno, es francamente poco. Sobre todo si tenemos en cuenta que un poeta muy dado también a presentarnos su poesía bajo la forma del romance narrativo —me refiero a Lorca, y en especial a su *Romancero gitano*— nos ofrece una proporción infinitamente superior. Por ejemplo, en *El martirio de Santa Olalla*, tenemos 40 metáforas transgresoras de la semántica para 74 versos —a más de una por cada dos versos—, y sin embargo lo leemos como si nada ocurriera.

No caeré en el exclusivismo de Cohen, en su *Estructura del lenguaje poético*, al ligar la poeticidad al concepto de transgresión, cuando ésta es sólo un medio para alcanzar la creación semántica, pero qué duda cabe de que sin este medio no existe posible deriva referencial; y tenemos que tener en cuenta que la *transgresión sistematizada*, organizada en

universo semántico y metafórico con sus constantes, con sus vectores, tal como la he definido y la vengo soñando a lo largo de este libro, si es uno de los medios —el más eficaz— que tiene el poeta para poder acceder, en la expresión de lo inefable, a la creación de un paisaje interior.

Pues bien, de esas 48 metáforas, observamos que 35 se refieren al sustantivo —son metáforas sustantivas— y 13 se refieren al verbo —son metáforas verbales. De las primeras, 21 pertenecen a la descripción, 6 se refieren a intromisiones del narrador, 5 matizan por analogía la narración y 3 se constituyen en elementos básicos de la deriva diegética. De las segundas, 4 pertenecen al mundo de la narración, 4 al mundo de la descripción, 3 a las intromisiones y 2 al mundo de la diégesis. Con lo que observamos que pertenecen al eje paradigmático 34 (25 descriptivas y 9 de intromisión), y 14 al eje sintagmático (9 en la narración y 5 en la diégesis). Las conclusiones que podemos sacar de esto son claras.

a) Primero, la pobreza poética que afecta al espacio narrativo (9), es decir a la acción, al verbo, frente a la riqueza que afecta al espacio descriptivo (25), es decir, al objeto, a la materia. La relativa riqueza de la metáfora discursiva (9) frente a la gran pobreza (cuando debería ser la más rica) de la metáfora diegética (5 en total). Detengámonos sobre esta pobreza de la analogía en función de la diégesis, puesto que es aquella en la que la metáfora debe aparecer para romper el campo de la realidad (lo *fable*) y acceder a la irrealidad (lo *inefable*), aunque luego veremos lo significativo de estas presencias, sobre todo en lo que se refiere al tema del agua: lo cual nos demuestra una vez más que la estadística no lo es todo, y que más importante que el número es el lugar o la función que cubre una determinada presencia textual.

b) Observamos, desde otra perspectiva, que del conjunto de metáforas que hemos conservado para nuestro estudio, 34 pertenecen al eje paradigmático, es decir, a determinados espacios de la poeticidad machadiana que trascienden por todos los niveles, descriptivos o discursivos, el poema que analizamos: se establece así una comunicación paradigmática, en vertical, entre el poema *La tierra de Alvargonzález* y el conjunto de la obra machadiana, y en esta corriente vertical podemos esbozar los ejes principales que articulan el universo de la ensoñación machadiana —ideológicamente, el tema de España; en el campo de la ensoñación, la tierra, como elemento simbólico que sustenta el ideológico.

Catorce pertenecen al eje sintagmático, lo cual pone ante nuestros ojos, si nos atenemos únicamente a las estadísticas, una pobreza fun-

cional de la poeticidad que entraría en contradicción con la dimensión dinámica —sintagmática— que he intentado atribuirle en el capítulo anterior. Las metáforas engastadas en el texto lanzan al lector hacia los espacios del paradigma —el tema y sus modulaciones—, y contribuyen poco a organizar el eje sintagmático. ¿Podemos afirmar que son algo ajeno a la narración?

2. LA POETICIDAD: LA CONSTRUCCIÓN DEL ORÁCULO

En *La tierra de Alvargonzález* encontramos el agua en dos niveles, uno descriptivo y mimético y otro diegético. Sobre el primero se asienta la narración-descripción, sobre el segundo se asienta el oráculo: lo que hemos llamado la función oracular del poema.

Veamos su presencia mimética.

2.1. *El agua en el texto en prosa*

A pesar de que en el texto en prosa el agua sólo transcende de soslayo su nivel mimético, todo el texto, sin embargo, está invadido por la presencia del agua. Es como la atmósfera silente del poema en prosa.

Ya el viaje se inicia por motivos acuáticos: se viaja para ver agua; el origen del agua: «una mañana de los primeros días de octubre, decidí visitar la fuente del Duero...». Desde este inicio, el agua, como fuente, como río o como lago, acompañará siempre el relato.

La primera presencia del agua, ya en la historia, nos la encontramos en el fragmento que antes estudié comparándolo con su análogo en verso: «y junto a una fuente que un olmo gigantesco sombreaba, detúvose fatigado, enjugó el sudor de su frente, bebió algunos sorbos de agua y acostóse en la tierra». Ya hemos observado la función práctica que tiene este agua: sirve para ser bebida, en ningún momento se nos presenta bajo una dimensión estética, y aún menos aparece expresada como metáfora de la palabra o de la canción.

No ocurría así en la segunda vez en que el agua hace su aparición, cuando el padre, dormido, tiene un sueño —y es importante poner de manifiesto esta circunstancia, puesto que nos sitúa en el centro mismo de la diégesis: «se fue quedando dormido mientras así rezaba, porque la sombra de las ramas y el agua que brotaba la piedra parecía decirle: “duerme y descansa”». Observamos que la metáfora acuática aún no aparece: la analogía entre canción y agua está significada de manera rebajada en calidad poética por el verbo *parecer*; por otro lado, tanto la sombra de las ramas como el agua parecen hablar, con su ru-

mor, y lo que dicen —«duerme y descansa»— nada tiene que ver con el oráculo que más tarde aparecerá. Si debemos poner, sin embargo, de manifiesto cómo es el espacio del sueño el que en el texto en prosa, guardando con ello una dimensión racional, explicativa, de la palabra que el agua encarna, propicia la emergencia de la metáfora: los sueños son premonitores y el miedo encuentra en ellos palabras para explicarnos el pasado y para predecirnos el futuro.

La tercera vez que aparece el agua en el texto en prosa, el padre ya está muerto ¿en vigilia o en el sueño?: «junto a la fuente dormía Alvargonzález, cuando el primer lucero brillaba en el azul y una enorme luna teñida de púrpura se asomaba al campo ensombrecido. El agua que brotaba en la piedra parecía relatar una historia vieja y triste, la historia del crimen del campo». El contexto en el que aparece el agua está aquí, y ello es importante, marcado por la claridad y la luz, pero la premonición del crimen nos es formulada de una manera indirecta, diferida: «parecía relatar una historia vieja y triste». Al lado de este *parecer*, nos llama la atención, porque veremos cómo evoluciona luego en el texto en verso, el verbo *relatar*, que pertenece al campo de la historia, de la narración, y no al campo del oráculo.

La cuarta vez que aparece el agua, lo hace simplemente para acompañar el momento de la muerte real del padre: «vieron al padre junto a la fuente (...) mala muerte dieron al labrador los malos hijos a la vera de la fuente».

La quinta vez aparece, pero ya no es la fuente la que ocupa el espacio del texto, sino el río Duero y, luego, la Laguna Negra: «al padre muerto arrastran hacia un barranco, por donde corre un río que busca al Duero. Y lo llevan a la Laguna Negra, que no tiene fondo. La laguna está rodeada de una muralla gigantesca de rocas grises y verdosas. Las gentes de la sierra, en aquellos tiempos, no osaban acercarse a la laguna, ni aun en los días claros...». El agua aparece, pues, asimilada por un lado al espacio de la paternidad —no olvidemos que el Duero fue calificado de «padre Duero»— y por otro a la muerte, como sepulcro insondable, aspecto éste del agua que, como es lógico, nos remite a arquetipos míticos primitivos —fuente, río y laguna Estigia; veremos si el texto los conserva o los transgrede.

La sexta vez que aparece el agua, los hijos de Alvargonzález vuelven hacia su casa, pero, inmersos en la sordera del remordimiento, «no oían el agua que sonaba en el fondo del barranco». No sabemos si dice algo, sólo sabemos que sonaba.

Pero, en la séptima ocasión, la función del agua cambia, y emerge por primera vez, incluso en el relato en prosa, la transgresión semántica que es indicio claro de poeticidad: «pasaron otra vez junto a la fuente y la fuente, que cantaba su vieja historia, calló mientras pasaban y aguardó a que se alejasen para seguir contándola». Por primera

vez la fuente *cuenta* la vieja historia, ya sin matización apoyada en el verbo *parecer*, y, gesto diegético absoluto, cuando los criminales pasan, la fuente *se calla*, para seguir cantando cuando se alejan. Sin darnos cuenta, el texto en prosa nos ha introducido *ya* en el espacio del oráculo, un oráculo que es voz, pero que también es consciencia.

Pero, cuando aparece de nuevo, el agua ha perdido esta función, para recuperar sólo su valor de metonimia o metáfora de la muerte: «al otro día se encontró su manta cerca de la fuente, y un reguero de sangre camino del barranco (...) y nadie se atrevió a sondear la Laguna Negra, porque hubiera sido inútil. La Laguna jamás devuelve lo que se traga». El agua de la Laguna, como metáfora de la muerte, queda perfectamente asentada en esta última afirmación.

Curiosamente, en un deshilarse de la metáfora, el agua aparece por novena vez no ya para significar, ni metonímica ni metafóricamente, el espacio de la muerte, sino la maldad de los hombres: «la maldad de los hombres es como la Laguna Negra; no tiene fondo». Se observa que el espacio del agua es rentable, se dispara en diversas direcciones, directas o metafóricas, pero no se *concentra* de manera obsesiva en un punto, para ahondar de una manera más pertinente en un mismo significado, y provocar su explosión.

Vuelve el hijo pequeño de América, y el padre, en un gesto puramente diegético —sólo así pueden ocurrir esas cosas—, sale de la Laguna sin fondo «para labrar el huerto de Miguel». El castigo, o la recompensa, según se haya cometido crimen o se haya practicado la virtud, sólo encuentran respuestas en el espacio fantástico del milagro, en el espacio de la diégesis.

Miguel también morirá en el agua: «ahogáronle en la presa del molino, y una mañana apareció flotando en el agua». El agua sigue siendo un espacio de muerte, y en España lo es, traicionera, ya sea en pozos, en ríos, en lagos o en acequias.

La última vez que aparece el agua en el texto en prosa, sirve para significar de nuevo el espacio de la muerte, pero en esta ocasión el espacio de la muerte y de los criminales, que son arrebatados por ésta y que van a parar a su fondo, del que ya no se vuelve: «otro día, los hijos de Alvargonzález tomaron silenciosos el camino de la Laguna Negra (...) dos lobos se asomaron al verles y huyeron espantados (...) y cuando en los huecos de las rocas el eco repetía ¡Padre, padre, padre!, ya se los había tragado el agua de la laguna sin fondo».

Conclusiones a la presencia del agua en el texto en prosa

1. Encontramos que la presencia del agua se encuentra repartida entre el Duero (río), la fuente y la Laguna Negra. Cada uno desem-

peña su papel mimético en el texto, con alguna escapada diegética en el caso de las dos últimas.

2. Ahora bien, si no desde el punto de vista numérico, sí desde el punto de vista funcional, podemos afirmar el protagonismo absoluto de la Laguna Negra: la presencia acuática que mayor fuerza diegética impone al texto.

3. Encontramos ocho presencias de la fuente; esta presencia disminuye a medida que avanza el texto, para dejar paso al tema de la Laguna Negra, y al final del texto, olvidada aquélla, sólo queda ésta como absoluto metafórico de la muerte.

4. La fuente, cuando está presente, tiene de manera principal una función metonímica, ligada a la contigüidad, como significante del sueño o del crimen —a su lado se duerme, junto a ella se mata. Sólo en una ocasión la fuente es claramente voz, *que narra* la historia, voz clara y transparente, pero no nos dice su mensaje.

5. Contrariamente, la Laguna Negra va ahondando en su significado simbólico: primero es espacio del miedo, luego pasa a significar el olvido, la muerte y la eternidad, y finalmente asume metafóricamente el espacio de Dios y pasa a significar el remordimiento y el castigo: de la misma manera que un padre de vida vive en el cielo, un padre de muerte vive abismado en sus profundidades insondables.

6. La Laguna acaba la leyenda; ésta, que era iniciada con el pretexto de visitar las fuentes del Duero, nos conduce paso a paso hacia el espacio de la Laguna Negra, *siempre negra*, como significante, en su opacidad y negrura, del triángulo mortal del pecado, del remordimiento y del castigo.

7. La fuente deja de existir como presencia textual.

2.2. *El agua en el texto en verso*

Como veremos enseguida, la presencia del agua en el texto en verso es más abundante que en el texto en prosa, pero más que esta abundancia, pues se podría argumentar que también es más largo el texto en verso, lo que nos interesa es *la unidad del tema del agua*. En esta ocasión, frente a la dispersión que antes apuntábamos, el tema del agua ahonda su significancia camino de lo que hemos llamado la creación del enigma en el oráculo.

Aparece por primera vez el agua en el texto en verso cuando ya ha empezado la acción y el padre, después de su caminata, se sienta junto a la fuente:

Anduvo largo camino
y llegó a una fuente clara.

Echóse en la tierra; puso
sobre una piedra la manta,
y a la vera de la fuente
durmió al arrullo del agua (vv. 55 y ss.).

No encontramos, pues, como es lógico en un poema, alusión directa al motivo del viaje —la visita a las fuentes del Duero. El agua aparece ya en plena acción, y desde el primer momento aparece con un valor simbólico gracias al fenómeno de contigüidad —«a la vera de la fuente»— que hace del agua un espacio metonímico del sueño, siendo sus características dos elementos que ya nunca la abandonarán: *su claridad y su murmullo*: claridad y murmullo que se irán preñando de significado simbólico a medida que avanza el texto. Vemos también que el agua ha perdido su valor mimético —perdón, en el texto en verso nunca lo ha tenido, pues no ha servido para beber, como tampoco ha servido el árbol para dar sombra al caminante y al agua, como en el texto en prosa.

La segunda vez que aparece el agua, lo hace ya cercano el momento del crimen:

Los hijos de Alvargonzález
silenciosos caminaban,
y han visto al padre dormido
junto de la fuente clara (vv. 109 y ss.).

El texto, como vemos, reincide sobre dos de los elementos básicos a los que antes aludíamos: el sueño y la claridad de la fuente, pero no añade nada más en lo que respecta a la carga simbólica del tema.

No ocurre así la tercera vez, justo después de la muerte del padre, que pasa —elemento esencial— de una vida en sueño a una muerte en sueño sin enterarse:

A la vera de la fuente
quedó Alvargonzález muerto (vv. 121-122).

Cuenta la hazaña del campo
el agua clara corriendo... (vv. 127 y ss.).

La fuente se convierte, pues, en ese tránsito insensible al que antes aludíamos, en espacio metonímico de la muerte, pero se convierte ante todo en metáfora de la narración que se nos está contando: insistió en metáfora de la *narración*, pues el agua *cuenta* y *cuenta* en su discorrir, corriendo: dimensión narratológica, de momento, de la voz del agua, pues veremos que, por unas razones o por otras, el poeta no

mantendrá por mucho tiempo este valor del agua que cuenta la gesta, *la hazaña*.

De una manera obsesiva, y empezamos a preguntarnos por qué, el poeta sigue insistiendo en la categoría *clara* del agua, incluso en unos momentos en que lo que cuenta pertenece más bien al mundo de la muerte, por consiguiente, al espacio de la opacidad y de la oscuridad. En el texto en prosa era el agua de la Laguna, negra y sin fondo, la que pasaba a significar paulatinamente el tema de la muerte. Aquí, incluso en la muerte, la voz del agua es clara.

Esta laguna nos la encontramos en la cuarta aparición del agua, cuando los hijos le dan al padre un engañoso y profano entierro:

Hasta la Laguna Negra,
bajo las fuentes del Duero,
llevan al muerto, dejando
detrás un rastro sangriento;
y en la laguna sin fondo,
(...) tumba le dieron (vv. 131 y ss.).

Interesante estrofa que recupera, en la muerte, para el padre, la metáfora del padre Duero (y al mismo tiempo que el texto en verso recupera, de soslayo, el objetivo del viaje, claramente expresado en el poema en prosa). Por otro lado, la Laguna Negra aparece con la función de muerte que ya le conocemos: espacio insondable, espacio del miedo —¿quién sabe si de la eternidad?— al que nadie se acerca.

A continuación nos encontramos una presencia anecdótica del agua, cuando el pueblo echa en falta al padre y sabe o adivina de su muerte, o de su desaparición, por la manta que encuentran «junto a la fuente». Esta recurrencia de la presencia del agua es idéntica en el texto en verso y en el texto en prosa.

Una sexta aparición del agua nos la presenta lejos de la fuente y lejos de la Laguna Negra, pero es interesante reseñarla aquí porque trae de nuevo a la conciencia del lector la alianza que existe entre el espacio del padre y el espacio del río —del padre Duero: analogía constante que volveremos a encontrar en el análisis de Aleixandre. El padre ha muerto, el padre ha sido enterrado y el caminante, quién sabe si el poeta, se pasea:

Ya los olmos del camino
y chopos de la ribera
de los arroyos, que buscan
al padre Duero, verdean (vv. 173 y ss.).

El agua, incluso el agua insignificante de los arroyos, camina hacia el padre Duero, y en el rumor de los olmos y de los chopos el lec-

tor cree entrever el reflejo, en murmullos, del agua que a sus pies discurre.

Esta misma presencia, anunciada por el arrullo de la alameda, cristaliza de manera ya directa en la séptima presencia, cuando es el río, en el fondo del valle, el que suena, y suena por primera vez de una manera muy precisa:

(...) el río
al fondo del valle, suena,
y de las cabalgaduras
los cascos baten las piedras (vv. 205 y ss.).

Fijémonos en cómo el contexto dilata su carne analógica: ya no es solamente el río el que suena y con su música nos lleva hacia la formulación de una historia, de una leyenda; también entra en el juego musical, como un latido, como un ritmo acompasado que acompaña la melodía del río, el batir de los cascos en la piedra. Y así, ya no podemos sino oír lo que le falta al texto para que el tema del agua cobre todo su valor simbólico como metáfora de la narración o del canto:

A la otra orilla del Duero
canta una voz lastimera:
«la tierra de Alvargonzález
se colmará de riqueza,
y el que la tierra ha labrado
no duerme bajo la tierra» (vv. 209 y ss.).

¿De quién es la voz que escuchamos? El poeta no lo dice de momento: el texto crea primero el contexto musical, formula luego el enunciado de la historia o canto y le da su tono literario. Se trata de una elegía. Pero volvamos hacia atrás y recordemos el verso 179; en él, el poeta, con su propia voz y sin comillas, había dicho lo siguiente:

La tierra de Alvargonzález
se colmará de riqueza;
muerto está quien la ha labrado,
mas no lo cubre la tierra (vv. 179 y ss.).

Qué duda cabe que existe una identidad casi absoluta entre la voz del poeta expresada *sin comillas* y lo que dice ahora la voz lastimera al otro lado del Duero, pero en este momento *con comillas*. Redundancia poética con una ligera variante que nos obliga a preguntarnos acerca de la identidad de la voz que canta; por otro lado, y el lector ya lo habrá observado, la voz ya no *dice*, ya no *narra*, ya no *cuenta*; la voz, en

esta ocasión, *canta* —«canta una voz lastimera». Hemos pasado, sin apenas darnos cuenta, del espacio de la narración al espacio de la lírica.

La octava vez que el agua —o mejor, la voz— aparece, ya no lo hace de manera explícita bajo la forma del agua. Es de nuevo una voz anónima la que nos formula el enigma, cuyo contenido profundo aún no conocemos (bueno, sí, el lector sí lo conoce, quien no lo conoce es el personaje intradieético de la narración):

Allá en lo espeso del bosque
otra vez la copla suena:
«la tierra de Alvargonzález
se colmará de riqueza,
y el que la tierra ha labrado
no duerme bajo la tierra» (vv. 227 y ss.).

Juego de redundancias propio de la poeticidad instrumental, bien es verdad (y con ello satisfacemos todas las teorías poéticas de Jakobson), pero observemos que en cada repetición se opera un desplazamiento en la formulación del enunciado —y esto va más allá de la concepción jakobsoniana: primero teníamos una narración, después teníamos un cántico; ahora tenemos un cántico muy preciso: *la copla* —la canción popular por excelencia en Andalucía: concentración verbal y, en esa concentración, que no dice, que apenas sugiere, *principio básico del enigma y del oráculo*.

La novena vez, recuperamos el agua, y la recuperamos de una manera llamativa: los hijos van cerca del río:

Cerca del río cabalgan (...)
el agua que va saltando,
parece que canta o cuenta:
«la tierra de Alvargonzález
se colmará de riquezas,
y el que la tierra ha labrado
no duerme bajo la tierra» (vv. 269 y ss.).

El agua *salta*, añadiendo al texto un nuevo elemento perteneciente al mundo musical —ritmo y baile—, que viene a añadirse y a completar el canto del agua. Observemos, sin embargo, como simple curiosidad (o como algo que tiene un sentido más profundo), que el poeta, después de haber optado en la aparición anterior por el *canto* del agua, aquí recupera su *narración* —parece que canta o cuenta—. ¿Juegos fónicos entre las dos palabras? ¿Simple ripio en busca del asonante -e, -a? ¿Asimilación, en la copla popular, del canto y de la narración? Todo es posible. Lo que importa es que el enigma, mejor, que la voz que formula el enigma se va aclarando. Teníamos, en pri-

mer lugar, esa voz anónima del poeta que decía, sin usar las comillas, lo que luego va a decir con comillas la voz lastimera, la voz del bosque, y finalmente la voz del agua, con lo que se establece una ecuación que iguala los dos puntos extremos de la evolución: la voz del agua es la voz del poeta, el agua es ya metáfora del cántico —de un cántico muy peculiar, la copla; pero esto sería vulgar si el texto no ahondara aún más en el problema.

La vez siguiente, esta afirmación se modula así:

Y ya de aldea en aldea
se cuenta como un milagro
que los asesinos tienen
la maldición en sus campos.
Ya el pueblo canta una copla
que narra el crimen pasado:
«A la orilla de la fuente
lo asesinaron.
¡Qué mala muerte le dieron
los hijos malos!»
En la laguna sin fondo
al padre muerto arrojaron.
No duerme bajo la tierra
el que la tierra ha labrado (vv. 421 y ss.).

Dejemos de lado la laguna, que, de momento, no nos interesa, y veamos cómo estos versos avanzan en la construcción del enigma, de su origen y de su voz.

Se asienta, en primer lugar, el origen o destino del cantar —el pueblo canta una copla; pero la copla ya no pertenece al poeta o a una voz anónima, la copla es, ya, del pueblo: canción anónima colectiva, sin referente circunstancial individual, histórico o esencial. La consagración definitiva a la que aspira todo poeta andaluz: ser cantado en coplas por su pueblo.

Pero observamos en segundo lugar que esta copla es de un signo muy peculiar: no es una copla que pertenezca a la poeticidad en estado puro, tal como la definimos en el capítulo anterior; es una copla que *canta una historia*, y ello es muy verdad en sus realizaciones populares: la copla es una magnífica condensación narrativa que, en su condensación de toda una historia, puede llegar a ser —por elipsis o por ocultación, como diría Mallarmé— enigmática.

Como vamos viendo, la redundancia poética, esa estrofilla que de manera vulgar podríamos leer como un *ritornello* o una *cobla* (en el sentido etimológico de esta palabra) del texto, sufre mínimos pero significativos desplazamientos de significado: del poeta pasa a una voz, de una voz pasa al agua, del agua pasa al río (en el río se hace copla) y del río pasa al pueblo.

Por primera vez, en esa misma redundancia, con un gesto de desplazamiento narrativo imperceptible, el misterio del crimen se aclara: el padre ha sido asesinado por sus hijos, ya no cabe la menor duda (hasta ese momento, sólo la copla lo sospechaba), le han dejado sin entierro y lo han arrojado al fondo de la Laguna Negra.

Seguimos en nuestro caminar bajo los álamos de palabra y ritmo de las riberas del Duero machadiano:

Miguel, con sus dos lebreles (...)
caminaba entre los verdes
chopos de la carretera,
y oyó una voz que cantaba:
«no tiene tumba en la tierra,
entre los pinos del valle
del Revinuesa
al padre muerto llevaron
hasta la Laguna Negra» (vv. 437 y ss.).

Poco nuevo nos dice la estrofa respecto de lo que aquí nos importa, pero sí apunta un dato nuevo, una nueva localización respecto del enterramiento —el valle del Revinuesa. Por otro lado, la voz vuelve a ser anónima, o al menos no se precisa su origen. Desde otro punto de vista, interesa ver cómo la figura del hijo menor repite la figura del padre (en una anulación interesante del complejo de Edipo).

Cuando sí se precisa, de nuevo, el destino de la voz es en la duodécima aparición —y ya no podemos decir del tema del agua, porque si el canto tenía su origen en el agua, es decir, en la metáfora del agua como significante del poema, ahora ya se ha alejado definitivamente de su origen:

Hoy canta el pueblo una copla
que va de aldea en aldea:
«¡Oh, casa de Alvargonzález,
qué malos días te esperan;
casa de los asesinos,
que nadie llame a tu puerta!» (vv. 517 y ss.).

Y observamos lo siguiente: la copla, que se ha convertido en anónima por pertenecer al pueblo, ya no pertenece a un pueblo particular o abstracto, sino va de aldea en aldea, como cualquier canto popular que se precie: *las coplas narradas* (y estoy pensando en este momento en los cantares de ciego, que siempre narraban crímenes como éste) son coplas *itinerantes*, como le corresponde a toda historia, a toda narración originaria y primordial. Pero aparece en el oráculo un elemento nuevo, elemento que completa toda formulación enigmática: el

oráculo se vuelve profecía o, más bien, se vuelve *maldición*, como casi siempre en la voz de los profetas: de este modo, se abre para el lector un horizonte nuevo: el horizonte del futuro, cuyo referente desconocido va a estar presente en la conciencia del lector a partir de este momento, sustituyendo al referente pasado, cuyo secreto ya ha sido revelado. Observemos que la maldición, se cumpla o no se cumpla, no viene de Dios en este caso; viene del pueblo, ¿o tal vez también venga de Dios, si su origen primero era la fuente, espacio básico de la función oracular?

Curiosamente, en la progresión del texto la maldición que el oráculo lanza sobre los hijos de Alvargonzález revierte sobre toda España, y el poeta nos ofrece el fragmento lírico más imponente del texto, aquél que ya analicé cuando estudiábamos la dimensión discursiva y lírica de las intromisiones del poeta:

Oh, tierras de Alvargonzález,
en el corazón de España (...)
¡oh, pobres campos malditos,
pobres campos de mi patria! (vv. 563 y ss.).

El oráculo, recogido en primera persona por el poeta, primera persona formulada en este momento de manera explícita, como vimos, se generaliza, y del mismo modo que las tierras de Alvargonzález pueden ser leídas como metonimia narrativa de la historia de España, el oráculo, aquí, también se convierte en metonimia de una maldición generalizada.

Cualquier abertura de la tierra, es decir, cualquier boca metafórica que nos lleve de la superficie a las entrañas misteriosas de la tierra —el surco, la zanja, por ejemplo—, pueden convertirse como la fuente en portavoz oracular, y así, continuando con la maldición en la que el oráculo, de momento, ha quedado resuelto, el poeta nos dice que la zanja, al ser abierta por el labrador, habla, y dice:

Cuando el asesino labre,
será su labor pesada.
Antes que un surco en la tierra,
tendrá una arruga en la cara (vv. 599 y ss.).

Parecía como si el texto se hubiera olvidado del agua, pero en la decimoquinta aparición del espacio oracular, el agua reaparece para concluir el poema, y el poeta nos la presenta con versos que, de manera inevitable, nos remiten a otros poemas del autor, especialmente a esos poemas de *Soledades* en los que, en cualquier rincón del jardín o de la plaza, el agua canta, continua y siempre igual:

Se acercaban a la fuente.
 El agua clara corría
 sonando cual si cantara
 una vieja historia, dicha
 mil veces, y que tuviera
 mil veces que repetirla.
 Agua que corre en el campo
 dice en su monotonía:
 «yo sé el crimen, ¿no es un crimen
 cerca del agua la vida?»
 Al pasar los dos hermanos
 relataba el agua limpia:
 «A la vera de la fuente
 Alvargonzález dormía» (vv. 635 y ss.).

Recuperamos el agua; recuperamos, y de manera casi obsesiva, la redundancia: no hay mejor metáfora que el agua, siempre la misma canción, siempre el mismo soniquete, para significar la redundancia poética, sin lugar a dudas, pero también cierta dimensión de la atemporalidad que nos remite a una mínima eternidad de la palabra. Pero en esta recuperación nos encontramos con un nuevo enigma, *el enigma definitivo*, que no encontrará solución en el resto del poema. Enigma casi evangélico —o antievangélico—, en su alianza de muerte, de agua y de vida; el enigma que la voz monótona, que la voz eterna nos dice, canta así:

Yo sé el crimen, ¿no es un crimen
 cerca del agua la vida?

¿Qué quieren significar estos versos, a los que nos ha conducido el devenir paulatino pero constante de la función oracular del tema del agua?

El primer enigma sí había encontrado solución en el resto del poema: el enigma del crimen, que pertenece a la historia que se nos cuenta, pero este enigma de ahora, que establece una relación analógica entre *agua y muerte y vida y carencia de agua*, no encontrará solución; al menos, este lector no la encuentra, en el resto del poema. Tal vez tengamos que buscarla en el resto de la obra de Machado; en un estudio de estructuración metafórica general.

Aparece a continuación un pequeño apunte acuático que sirve únicamente para unir, en la metonimia, tres espacios que ya conocemos:

En el hondón del barranco
 la noche, el miedo y el agua.

Tendremos que ver lo que puede significar esta alianza.

La última vez que aparece el agua, ésta ya no aparece como portavoz originario del oráculo, sino que aparece como agua esencial, total, definitiva. Todo ello, en una fusión misteriosa que rompe el realismo en el que nos ha introducido el texto en prosa cuando la Laguna Negra, en su negritud, es significante de muerte y remordimiento, y el agua clara puede pasar a significar, en su transparencia, la voz que canta. En el último texto del poema, el texto que cierra la historia, curiosamente, es decir, el texto que abandona la historia, la Laguna, tumba del padre, asume las calidades de la fuente, y la fuente, boca del poeta, oráculo, asume las calidades de la Laguna:

Llegaron los asesinos
 hasta la Laguna Negra,
agua transparente y muda
 que enorme muro de piedra,
 donde los buitres anidan
 y el eco duerme, rodea;
agua clara donde beben (...)
agua pura y silenciosa
 que copia cosas eternas,
 agua impasible que guarda
 en su seno las estrellas (vv. 695 y ss.).

Como decíamos, el agua negra de la Laguna se ha vuelto agua clara de la fuente; el agua cantarina de la fuente se ha vuelto agua silenciosa de la Laguna; ya no canta, sino que copia, es decir, repite, refleja, el silencio de las cosas eternas, como la Laguna guarda y cobija al padre, metáfora a su vez de las cosas eternas.

2.3. Conclusiones a la creación del enigma

Después de esta presentación de los textos en los que aparece el agua en sí o el agua en sus modulaciones, es preciso concluir, aun a riesgo de repetirnos.

1. El tema del agua —la fuente en primer lugar— aparece en el texto en verso de manera metonímica, como espacio contiguo primero del descanso y del sueño, y luego como lugar del crimen.

2. La Laguna Negra aparece en segundo lugar, también de manera metonímica, como espacio del enterramiento. Ambos espacios conservan dicha función a lo largo del relato, como en el texto en prosa.

3. La Laguna Negra conserva también, como en el texto en pro-

sa, su valor simbólico durante gran parte del texto en verso: lugar del pecado, del remordimiento, modulados en el tema del miedo: «en el hondón del barranco / la noche, el miedo y el agua». (Observemos la relación hiponímica que desemboca, llevándonos de menor a mayor carga simbólica, en el agua.) Junto al tema del miedo, la Laguna Negra también sirve para significar, como en el texto en prosa, el tema del castigo. Ahora bien, veremos que dichos temas, que conservan su valor a lo largo de todo el poema, son totalmente modificados al final de éste de golpe, sin transición narrativa, cuando la Laguna sufre el injerto semántico de los semas que aporta el tema del agua de la fuente. Pero, salvo en este final, sobre el que luego volveremos, en todos los ejemplos en que aparece, la Laguna Negra está calificada, en nombre propio —la mejor manera de significar poéticamente—, con el tema de la negrura opaca e intransitable: la Laguna Negra.

4. La fuente, sin perder su carácter anecdótico, metonímico, como espacio contiguo al sueño y al crimen, cambia de manera radical su función a medida que avanza el texto en verso. Si su función oracular era anunciada de manera titubeante, y una sola vez, en el texto en prosa, y luego abandonada de manera definitiva, el texto en verso, respondiendo con ello a la esencia misma de la poeticidad instrumental —la redundancia—, modula el tema del sonido de la fuente como *cántico* que toma unas proporciones que lo convierten en estribillo obsesivo que obliga a la narración a volver sobre el tema —lo que dice su canto— una y otra vez, *hasta dificultar la progresión del relato* y llevar a éste, finalmente, a un estatismo narratológico singular al final del poema.

Veamos los pasos de lo que hemos llamado la construcción del enigma en la función oracular del agua. (No olvidemos que esta función tiene su origen en una arqueología mítica —múltiples oráculos de la Antigüedad tienen su manifestación en la boca de la fuente— cuya semiología aquí tendremos que desvelar, pues lo que dice la fuente se instala, como ya hemos visto, de lleno, y cada vez más a medida que avanzamos en el poema, en el *campo oracular*). Veamos.

- *Primer ejemplo*: la fuente ofrece el lugar de descanso, y ofrece su arrullo, sueño y ritmo: las dos circunstancias más propicias para la emergencia del mundo onírico propio del espacio oracular. Pero la fuente es aún sólo eso, arrullo, promesa de cántico; si bien es preciso que recalquemos que su cualidad material es la transparencia, la claridad, por oposición a la Laguna Negra.
- *Segundo ejemplo*: la fuente sigue cubriendo la misma función, si bien de manera menos explícita.

- *Tercer ejemplo*: el agua es ya voz que *cuenta*, en su *correr*: discurso narrativo de una gesta del mal.
- *Quinto ejemplo*: el agua aquí, por contigüidad, es sólo metonimia de la desaparición, de la muerte del padre.
- *Séptimo ejemplo*: a la orilla del Duero se oye *una voz lastimera que canta* (notemos el paso de *cuenta* a *canta*) el *primer enigma*: dice de una muerte; dice de una futura riqueza y dice del no enterramiento de un muerto, pero sin nombrar a éste, sino con el relativo, confuso, «y el que». (Veíamos que el poeta, sin comillas, había dicho algo similar versos antes.)
- *Octavo ejemplo*: vuelve a sonar la voz. Dice lo mismo que antes, pero la expresión *voz lastimera que canta* es sustituida por *la copla que suena*, en una concentración extraordinaria del proceso conformador del espacio oracular. Copla, en su origen (del provenzal *cobla*, latín *copula*), es estribillo que se repite y engarza —redundancia a la que estamos asistiendo; en su sentido actual español, es cántico doloroso, breve, que formula de forma más o menos enigmática (condición necesaria de su brevedad) un determinado acontecimiento o una determinada verdad: si es acontecimiento, narra incluso en su brevedad; si es verdad, formula una sentencia cuyo referente queda siempre más o menos oculto.
- *Noveno ejemplo*: ahora ya no es la fuente la que dice, sino el río. Es curioso observar cómo Machado, entonces, duda en el empleo del término para significar el sonido del agua: el agua parece que *canta* o *cuenta*. El río es cántico; pero el río, como tránsito, como curso, es sobre todo narratividad metafórica. Se introduce, pues, un elemento nuevo: el tránsito de la canción, que, veremos, es de gran importancia. Lo que el agua dice sigue siendo lo mismo, en su canción obsesiva.
- *Décimo ejemplo*: la voz inconfesada del poeta, que luego es voz lastimera en la orilla y más tarde es voz de fuente, y finalmente voz de fuente en dinamismo —río—, en su tránsito pasa de ser voz indefinida a ser forma literaria, *copla*. Ahora, la voz da un salto definitivo, es voz del pueblo: el pueblo andaluz canta, esencialmente, en copla. La voz es, pues, *canto general*. El enigma salido de la voz oracular (poeta y, metafóricamente, fuente) pasa al pueblo: el enigma se resuelve en su contenido: el pueblo sí sabe de historias. Por primera vez el oráculo canta líricamente el asesinato de manera completa, y se observa incluso un cambio en la forma del texto, que mezcla, con esa sabiduría popular tan peculiar, octosílabos, y pentasílabos. La redundancia resbala, pues, por todos los caminos, hacia espacios nuevos —anecdóticos, formales, simbólicos y metalingüísticos.

- *Undécimo ejemplo*: se recupera la voz anónima; el espacio contiguo es ahora la carretera —nueva metáfora del curso, del discurso sintagmático. El oráculo añade un elemento anecdótico nuevo de poca importancia: sitúa a la Laguna Negra cerca del Revinuesa —Vinuesa redundante, como todo río que avanza en meandro y retuerto.
- *Duodécimo ejemplo*: la voz vuelve al pueblo, pero ahora con un elemento nuevo que la eleva de manera definitiva a la categoría de cántico anónimo: pertenece a la totalidad del pueblo, y tiene su curso de aldea en aldea. Pero el enigma primero, ya resuelto —la muerte del padre—, se vuelve *profecía y maldición*. El espacio oracular se modula en la forma profética. Ya dije cómo asume el poeta en primera persona dicha formulación.
- *Decimocuarto ejemplo*: toda apertura de la tierra, todo acceso del más acá o del más allá de la tierra al ámbito del hombre —fuente, gruta, grieta, como en los antiguos mitos—, puede ser boca por la que se manifiesta el oráculo. En esta ocasión, el oráculo parece adoptar el tono y el contenido de la maldición de Dios a nuestros primeros padres: el trabajo en el dolor.
- *Decimosexto ejemplo*: recuperamos a la fuente, que sigue repitiendo lo que ya había desvelado. Pero la función oracular da un paso, y la metonimia del agua (esa metonimia tan machadiana, tan del romance y tan de toda poesía popular) formula ahora el auténtico oráculo, el oráculo, para mí, definitivo del texto. Hasta aquí, la función oracular estaba, por así decirlo, al servicio de la narratividad: *respunteaba, como «cobla», el romance, lo hacía progresar y retroceder, imponiéndole un «tempo» muy peculiar*. Ahora, el oráculo, cual pitonisa caprichosa, realiza una pirueta, una de esas piruetas a las que nos tiene acostumbrados la voz de los dioses, y se sitúa en otro nivel; un nivel al que el lector no tiene acceso. Y lo repito para que se vea con toda la claridad necesaria:

Agua que corre en el campo
dice en su monotonía:
«yo sé el crimen: ¿no es un crimen
cerca del agua la vida?»

¿Qué sabe el agua del crimen? No solamente lo que ya todos sabemos: la muerte sin enterramiento del padre. Si ello fuera sólo así, el verso sería inútil. ¿De qué crimen está hablando? ¿De este crimen particular, histórico, o de algún otro general, abstracto? La pregunta —el oráculo siempre nace en pregunta, explícita o implícita, en la

imposible aprehensión de los referentes— parece responder acerca de la categoría de ese crimen. Pero en el fondo no hace (al igual que la respuesta de Jesús a la Samaritana) sino embrollar, como todo enigma o acertijo, el problema. Si

la vida es crimen (al lado del agua),
¿es el agua muerte? (que no admite vida).

Las palabras de Cristo a la Samaritana: «el agua que yo os daré es un agua de vida eterna» (enigma que ya hemos analizado en el capítulo 1 de este libro) quedan en entredicho ante la existencia de un «agua de vida» (agua de fuente) que da muerte:

¿cómo es crimen la vida?
¿cómo es el agua muerte?
¿cómo es la muerte vida?

Un relumbrón al final del oráculo complica o soluciona el problema: el padre ya no está muerto a la vera de la fuente. «A la vera de la fuente / Alvargonzález dormía.» ¿Vuelve la historia a su principio, y *la historia no ha sido sino un sueño*? ¿El sueño del padre, que veíamos al principio del poema, y que no despertó? ¿Desemboca la historia donde creemos que desemboca, y no es la muerte sino un sueño? ¿Y la vida...?

El texto se ha instalado en plena función oracular, en pleno enigma, y el crítico aquí, de momento, no puede decir nada. El hermenéuta no traduce; esboza caminos, sugiere preguntas y respuestas que, como en el caso del oráculo de Delfos —y frente a cualquier palabra de Dios—, sólo puede contestar el interesado.

- *Decimoséptimo ejemplo*: cosa que no ocurría bajo ningún concepto en el texto en prosa (la fuente era olvidada a partir de un momento dado, y sólo quedaba la laguna con su función ética, metafísica, como espacio del castigo y de la eternidad), al final del poema la Laguna Negra y la fuente oracular mezclan sus elementos, sus cualidades, creando así un espacio totalmente diegético para el tema del agua *que nos sitúa totalmente fuera de la historia de Alvargonzález*, en un espacio esencial, en el que el agua ya no existe —mane, corra o cante la vieja historia—, sino que *es* como una esencialidad que tenemos que desvelar.

La Laguna conserva su *mudez*, su silencio, capaz de alojar sólo el eco en las paredes que la rodean; pero se hace clara. El agua de la fuente conserva su *claridad*, su pureza; pero se hace silenciosa, capaz

sólo de copiar (cualidad del eco) cosas *eternas*: es decir, el cielo y sus estrellas. Estamos ante un agua *total*, absoluta, ahistórica, que dice en ausencia de palabras y capaz, por consiguiente, de reflejar lo atemporal: el cielo. Pero, ¿qué se esconde bajo la metáfora del cielo y sus estrellas?

Por primera vez en nuestro análisis de la estructuración de la ensoñación metafórica de la poesía, nos encontramos con la formulación, con el deseo más bien de *una palabra silenciosa, en ausencia de palabras, que nos remite a espacios ahistóricos o anteriores a la Historia*: metaforizada en este agua por Machado, en la nieve, como veremos, por Saint-John Perse, y en la espuma, como estudiaré en el último capítulo de este libro, en Aleixandre. Una palabra absoluta, ajena a fonética, sintaxis y semántica; una palabra ajena al discurso: una palabra total, *entera*, como dirá el autor de *Sombra del Paraíso*.

Este es el verdadero enigma que nos formula el texto —y aquí acaba el poema, y no cuando nos enteramos del crimen y del castigo que sufren los criminales. Pero el crítico también tiene derecho a formular su propio enigma. En el fondo de la Laguna, quien yace, reflejo o no del cielo, es la voz silenciosa de la paternidad.

3. CONCLUSIONES

Muy breves, pues, de no serlo, iniciarían otro estudio que reservo para otro momento.

1.º En el texto de Machado, hemos asistido a una magnífica subversión. Si el texto era en un principio una narración clásica española: un romance, *casi un romance de viejo cantado de pueblo en pueblo*: la historia del crimen y del castigo ejemplar de los Alvargonzález (con base mítica en el espacio de Caín y del Hijo Pródigo), el texto acaba siendo —y sus últimos versos son testimonio inequívoco de ello— *un poema a la función oracular de la poesía*, metaforizada magistralmente en la evolución, redundante y progresiva a trompicones, del tema del agua.

Si en un principio la poeticidad era función instrumental de una narratividad clásica popular, al final vemos que la trampa ha sido perfectamente tejida: es la narratividad la que se convierte en *ancilla*, como pretexto, como sustento de la poeticidad; una poeticidad emergente de manera paulatina hacia la epifanía definitiva del oráculo: poesía pura, como la última formulación enigmática de la fuente.

La inteligencia de Machado dedica a Juan Ramón —la máxima expresión de la poeticidad pura del momento, no sólo en España, sino en el mundo occidental— un poema aparentemente narrativo y discursivo que es, en realidad, un poema a la función oracular, siem-

pre pura, de la poesía. Pero Machado crea así una poesía total, en la fusión de lo histórico y de lo oracular, de lo existencial y de lo esencial, que encuentra su perfecta organización en la proyección constante (actualización existencial y textual) del eje paradigmático —el tema del agua— sobre el eje sintagmático. ¿O tal vez es lo contrario, en magnífica subversión?

2.º El motor secreto, el catalizador secreto de toda esta estructuración subversiva (estructuración que podemos ir leyendo en dos niveles, pues el segundo no anula el primero) se encarna en la estructura metafórica del agua. *El agua*, en ella reside el secreto más profundo de la poesía machadiana como organización verbal. A ella le tendremos que dedicar un estudio completo, similar al del *tema del mar* en la poesía de Aleixandre, o al *tema del azul-río-mar-desierto* en la poesía juanramoniana.

De momento, hemos formulado el enigma. De momento, me contento con acabar, recordando entre tantos uno de los enigmas —copla fragmentaria y fragmento de canción— más extraordinarios del gran Machado, en el que cada relación semántica de sus pocas palabras constituye una enorme transgresión verbal, una magnífica alquimia:

La fuente de piedra
vertía su eterno
cristal de leyenda (*Soledad VIII*).

CUARTA PARTE
METÁFORA Y REFERENTE

CAPÍTULO VII

Metáfora mística y metáfora surrealista

0. INTRODUCCIÓN

0.1. *Ortodoxia, heterodoxia y precursores*¹

Hablar de marginados y de heterodoxos implica que aceptamos la existencia de marginados y de no marginados en Literatura, cuando la razón misma de la escritura es para mí la marginación; implica que existe una *doxa*, cuando la razón misma de la escritura es erigirse en *antidoxa*; implica, en definitiva, que existen una Iglesia y un Papa, cuando en literatura («et ailleurs») el Papa es el mal y el bien lo representan los herejes.

Hablar de precursores implica, en esta misma dirección, la aceptación de un principio historicista ligado abusivamente a la *dinámica de la causa y del efecto* (dinámica de aplicación problemática en la Historia de la Literatura) que ordena la producción literaria con vistas a la conquista de una meta o cumbre que asumen y justifican todo lo que ha precedido —precursores— y todo lo que sigue —imitadores—, pues lo elevan a la categoría de la realización *perfecta*, cuando cada autor y cada texto son un *en sí*, y su valor literario reside en dicho *en sí* —coherencia interna de la obra y capacidad para relacionarse epistemológica y estéticamente con su contexto genético y con los múltiples contextos generados por el acto de lectura.

¹ No existe nada más ejemplar para aprehender el espacio de la poeticidad que estudiar a los marginales de algún movimiento o dogma; nada, en la poesía del siglo xx, como estudiar los marginales del *surrealismo*, el espacio que mejor ha aprehendido lo posible/imposible de la poeticidad.

La elección de un autor para hablar de ortodoxia y heterodoxia implica, pues, cierto sarcasmo, cierta ironía. Puestos a buscar heterodoxos y marginales del surrealismo, se me antoja que el más adecuado puede serlo un ortodoxo de la Iglesia católica, un purasangre del catolicismo: Patrice de La Tour du Pin, un poeta religioso, un *paramístico*. Me situó, así, yo también, en plena paradoja. Por otra parte, lo que digo de La Tour du Pin es extrapolable y de posible aplicación a cualquier poeta religioso moderno.

Pero con ello me obligo a considerar y a explicar un espacio literario que se erige en cosmogonía total, en función de un concepto —el surrealismo— que el autor elegido nunca ha admitido, si no es despectivamente; La Tour du Pin habla, en efecto, de las personas que tienen «subconsciente en lugar de profundidad»²; y para hablar de él tenía que hacerlo, además, en función de una práctica literaria, el automatismo, que el proyecto y la realización de su obra, concebida desde la más pura racionalidad, aunque trabaje las profundidades de un yo al que se niega a llamar subconsciente, rechazan y desmienten. Pero con ello me obligo también a considerar que, al fin y al cabo, el ortodoxo absoluto de lo *suprarreal* por antonomasia, es decir, el ortodoxo absoluto del espacio de la divinidad —espacio que, como luego veremos, el papa del surrealismo —Breton— considera como antagónico de éste—, se sitúa a su vez en el centro del problema básico de la escritura poética, de la escritura del surrealismo: el problema estético y epistemológico de la naturaleza y de la función de la metáfora.

0.2. El enfrentamiento³ de La Tour du Pin —y el de la poesía religiosa— con el surrealismo no es ni circunstancial ni particular, y tiene una transcendencia histórica general (cuyo estudio ahora no nos concierne) no asumida aún por la historia de la poesía moderna.

Dicho enfrentamiento se sitúa en dos niveles de suma transcendencia. Primero, en un nivel epistemológico: el objeto y el objetivo de la llamada *actividad surrealista* es la aprehensión de aquello que se sitúa más allá de lo real⁴, del mismo modo que el objeto y el objetivo de la actividad literaria religiosa, y sobre todo mística, es la aprehensión de

² Patrice de La Tour du Pin, «Trois rêves», en *Le jeu de l'homme devant les autres*, París, Gallimard, 1982.

³ Empleo el término en su sentido más real, el etimológico, y más conciso. No olvidemos que Patrice de La Tour du Pin es el «primer poeta» de la generación post-surrealista que triunfa de manera clara cuando aparece su primer libro: *Quête de joie* (1938), que luego será quinto al aparecer integrado en la edición global de *Une somme de poésie* (Gallimard, 1946).

⁴ «Les créations poétiques sont-elles appelées à prendre bientôt ce caractère tangible, à déplacer si singulièrement les bornes du soi-disant réel (...)», Breton, *Point du jour*, París, Gallimard, ed. de 1970, págs. 25 y ss.

aquello que se sitúa más allá de lo natural. Pero veremos que términos analógicos en su origen referencial⁵ —*sobrenatural* y *surrealista*— se diferenciarán en función de la dirección impuesta a determinadas instancias epistemológicas cuya raíz es común, desde siempre y, en cualquier caso, desde Rimbaud. Mientras que el surrealismo, paradójicamente —y luego volveremos a hablar de ello—, apunta hacia los cimientos⁶, subterráneos o cloacas de lo real, lo que le convierte, en definitiva, en un *subrealismo* —poesía orientada hacia las instancias del subconsciente⁷—, el *sobrenaturalismo*, si se me permite el neologismo, apunta hacia la bóveda, real o imaginaria, del edificio del yo: poesía orientada hacia las instancias de la sublimación, de las pulsiones primarias, poesía que busca un más allá transcendente en el que se asienta la realidad histórica, poesía que, en La Tour du Pin, se convierte necesariamente, pues cree en la existencia de Dios, en una *teopoesía* —poesía que intenta designar ese espacio absoluto, conocido con el nombre de Dios, entre otros muchos.

Estas direcciones opuestas que cada movimiento intenta seguir no pueden, sin embargo, hacernos ignorar que ambas coinciden, y ello es esencial, en la *voluntad de aprehender un más allá de la realidad y un más allá del yo consciente que es, lógicamente, un más allá de la palabra*, en contraposición manifiesta con la realidad que impone a través de su lenguaje el *statu quo*.

Si el primer nivel de coincidencia y de enfrentamiento se refería al problema epistemológico, el segundo nivel atañe a las técnicas de la escritura; no por ello es menos importante, pues es preciso considerar éstas como la consecuencia —o la causa— del enfrentamiento epistemológico anterior.

La llegada, el acceso a lo pulsional subconsciente y a las teorías freudianas, impone o permite, en el surrealismo, el concepto de *escritura automática*, que escapa a la práctica racional de la escritura y que tiene como resultado evidente y deseado una producción fragmentaria, no elaborada, que sólo acoge en literatura los momentos álgidos, felices o desesperados, de la infraexistencia del yo⁸. En este sentido, el

⁵ Y problemáticos, como lo fueron ya sus matrices semánticas *real* y *natural* en el realismo y en el naturalismo.

⁶ «Si les profondeurs de notre esprit recèlent d'étranges forces capables d'augmenter celles de surface ou de lutter victorieusement contre elles, il y a tout intérêt à les capter (...)», *Premier manifeste*.

⁷ Y no tiene derecho, entonces, a reclamar cierta herencia, por ejemplo la de Nerval, que se sitúa en la aprehensión de cierto espacio *sobrenatural*, aunque partiendo de presupuestos oníricos y de la locura.

⁸ «Je veux qu'on se taise quand on cesse de ressentir. Et comprenez bien que je n'incrimine pas le manque d'originalité. Je dis que je ne fais pas état des moments nuls de ma vie, que de la part de tout homme il est peut-être indigne de cristalliser ceux qui lui paraissent tels» (*Premier manifeste*). «Corriger, se corriger, polir, reprendre, trouver à redi-

surrealismo no es una práctica significativa, con el sentido casi *laboral* que damos a este vocablo, sino un epifenómeno biológico de la actividad del yo.

La llegada o el acceso a lo sobrenatural, es decir, al espacio deseado por las instancias de la sublimación en el yo, que se sabe material, histórico, precario, impone un *trabajo* sobre la materia de lo real —una ascesis—, de la que se extraen las componentes necesarias y posibles para la *elaboración* de una arquitectura de vuelo y filigrana, en la cual y a través de la cual el yo accede, o cree acceder, al espacio superior y unitario de la divinidad, en el cual su historicidad y su existencia fragmentaria cobran sentido. El poeta, partiendo de sus criptas subconscientes, cree elaborar una catedral de palabras.

En esta ingeniería del yo hacia su superación, hacia su *religión* con Dios, ningún «moment de soi», ningún «mouvement d'âme» puede ser considerado *a priori* inútil: desde el punto de vista ontológico —que va más allá, evidentemente, del puramente literario o estético—, el resultado es la creación de un nuevo yo; desde un punto de vista literario, la creación del *Libro*. El *Libro* total, no la antología fragmentaria, la *Somme* —una Suma poética—, en su gramática minimal perfecta y en su triple arquitectura ascendente⁹.

El libro fragmentario no es sino la metonimia de una conciencia que comprueba, en impotencia, la realidad ontológica fragmentaria del yo. El *Libro* quiere ser, a su vez, la metonimia de una conciencia con voluntad de crear una realidad ontológica unitaria, la conciencia de un yo que se sabe trinitario —subconsciente, conciencia y *super-yo*—, como voluntad de superación del yo— en su tensión hacia lo uno.

Estos dos enfrentamientos no pueden, sin embargo, soslayar el problema que surge al existir cierta coincidencia, definitiva, desde determinados puntos de vista: me refiero a las funciones epistemológica y ontológica de la escritura, comunes aparentemente en ambas actitudes.

Todos sabemos que el surrealismo no surge en la conciencia de sus creadores —mejor sería hablar de descubridores, ya que existía

antes del movimiento denominado tal— como un problema literario o estético, sino como un problema *clínico* —diagnóstico y terapia relativos al funcionamiento del yo respecto de sí mismo y respecto del mundo¹⁰; aunque también nace, por esa misma razón, como un problema *político*: mejorar, curar el mundo.

Pocos saben (y si lo saben prefieren callarlo, por motivos de política también) que la dinámica creadora de La Tour du Pin sitúa en el centro de su práctica y de su intención de escritor al hombre: la poesía no es sino un instrumento, necesario e incluso imprescindible, para acceder a él; necesario, imprescindible, porque no existe otro, ya sea para llegar a la palabra del cuerpo, ya sea para aprehender —poesía ya, a su vez— la palabra de Dios¹¹.

La práctica estética existirá, ello es verdad, a pesar de todo. El surrealismo, abandonando sus premisas, tenderá hacia ella, y se hará una *literatura* como otra cualquiera, literatura en la que la práctica surrealista no es objetivo absoluto, sino técnica y función de la escritura.

La Tour du Pin, sin embargo, será fiel a la premisa ontológica y su texto, cada vez menos «literario», cada vez menos «estético» y cargado cada vez más de un valor epistemológico y hermenéutico, tenderá hacia la marginalidad literaria. Problemas de una autenticidad y de una fidelidad a un proyecto que alejará al lector habitual de literatura del ámbito *patricien*: y el joven poeta, celebrado por toda la Francia literaria desde 1938 como el nuevo Rimbaud¹², dada la categoría legendaria, mítica y simbólica de su escritura, se verá aislado, conscientemente, de manera paulatina, en medio del círculo reducido que trazan de manera imaginaria sus «cartas a mis confidentes» —aquellos que han admitido el cambio de una escritura impuesta por el principio ontológico: descubrir y construir el hombre que la había generado y la va generando.

0.3. Vemos que, desde la perspectiva que hemos adoptado, La Tour du Pin, príncipe y poeta, sí es un marginal, un heterodoxo.

re et non puiser aveuglément dans le trésor subjectif par la seule tentation de jeter de cide là sur le sable une poignée d'algues écumantes et d'éméraudes, tel est l'ordre (...)» (*Ibidem*).

⁹ «Il faut aller plus loin avec un peu de sagesse, pour que rien ne s'arrête à la fin du poème. Un mouvement s'inscrit dans un mouvement plus grand; comme il se raccorde aux précédents, il prépare les suivants. Il faut tendre plus loin vers une réunion de tous les chants qui viennent de l'homme et vont vers un plaisir différent, mais pour la construction d'un seul édifice dont chaque instant et chaque parole sont les plantes», *Une vie récluse en poésie*, en *Le jeu de l'homme devant lui-même* (Paris, Gallimard, ed. de 1982, págs. 195 a 206).

¹⁰ «Automatisme psychique (...) en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale (...) se propose d'exprimer le fonctionnement réel de la pensée» (*Premier manifeste*). Veremos luego cuáles son los límites reales de dicha epistemología; ya hemos anunciado sus límites ontológicos.

¹¹ «Notre base n'est pas la poésie, mais l'homme, et l'homme hybride de la terre et du ciel. Et si nous traduisons ce mystère d'alliance dans le mode du poétique, c'est que nous ne pouvons faire autrement, il nous est alloué...» (*Une vie récluse en poésie*).

¹² «J'avais pris soin de glisser dans ma valise votre petit livre, et depuis que j'ai quitté Paris c'est avec lui que j'ai vécu peut-être mes meilleurs instants... J'ai relu avec joie *Enfants de septembre*. Ouvrant au hasard, j'avais donné lecture de quelques poèmes à quelques amis sincères...» (André Gide). Cfr., a propósito de este tema, *Patrice de La Tour du Pin*, por Eva Kushner, Paris, Pierre Seghers éditeur, 1961.

Nace frente al surrealismo, asume consciente o inconscientemente su función ontológica y epistemológica profundas, pero *invierte* la dinámica de ambas. Esta inversión sitúa su poesía en el campo de las instancias de la sublimación del yo, que tiende hacia un referente sobrenatural, pero en dicha inversión llevará consigo, distinto en ello de otros poetas religiosos tradicionales, una teoría y una práctica del subconsciente que el poeta, para conocerse, tiene que analizar y, para superarse, tiene que redimir, y una práctica y una teoría de la metáfora —de naturaleza surrealista— que no sólo permiten nuestro título, sino que lo justifican e, incluso, lo exigen.

Esta justificación y esta exigencia tal vez pudieran ser la puerta que nos permita acceder a un campo más amplio de análisis y de especulación que tratara de manera más sistemática el auténtico problema, que aquí sólo esbozamos: la relación del surrealismo con la poesía mística: problemas del referente, problemas de la metáfora¹³. Me contento ahora con entrever, a través de la poesía de La Tour du Pin, contrapuesta al surrealismo, uno de los rincones más feraces del problema.

0.3.1. El surrealismo: un problema de metáforas

Para Breton, la esencia del surrealismo está ligada a la metáfora. Lo repite en múltiples ocasiones. Sitúa en ella el fiel que adjudica o no la modernidad poética a un texto. Centra en ella la evolución de toda la poesía occidental y la oposición entre la poesía y la prosa, y al religarla a la *ratio analogica* la eleva a la categoría de motor de la prospección del más allá y del cambio que hay que imponerle a la vida y a la Historia —funciones que el surrealismo considera principales.

Au terme actuel de recherches poétiques, il ne saurait être fait grand état de la distinction purement formelle qui a pu être établie entre la métaphore et la comparaison. Il reste que l'une ou l'autre

¹³ La corrección terminológica (La Tour du Pin no es un poeta místico, sino un poeta religioso) que me hizo, en una ocasión, Monsieur Y. A. Favre, me parece pertinente y necesaria. Existe una poesía mística, en la que se canta la fusión amorosa del alma con Dios, o al menos la tensión amorosa del alma hacia «Dios», y una poesía religiosa, en el sentido etimológico de la palabra, que quiere trazar la red de conexiones que religan lo natural a lo sobrenatural. La Tour du Pin es, sin lugar a dudas, un poeta religioso en el sentido estricto del término, y así se irá viendo a lo largo de mi exposición: la gran obsesión del poeta es religar el mundo del cuerpo y de lo subnatural al mundo de Dios y de lo sobrenatural. Pero creo que la instancia mística también está presente en sus versos a través de la experiencia real que informa toda su vida de hombre y de poeta en el misterio de la Encarnación y en el de la Eucaristía: no podemos olvidar que su obra se concluye con una Misa de Pascua.

constituent le véhicule interchangeable de la pensée analogique (...). Il est bien entendu qu'après celles-ci les autres «figures» que persiste à énumérer la rhétorique sont absolument dépourvues d'intérêt. Seul le déclic analogique nous passionne: c'est seulement par lui que nous pouvons agir sur le moteur du monde. Le mot le plus exaltant dont nous disposions est le mot *Comme*, que ce mot soit prononcé ou tu»¹⁴.

Ahora bien, la metáfora no es problema en el surrealismo debido a que éste la sitúa en el centro mismo de su actividad poética; es problema porque la define y la analiza a través de un concepto retórico que anula o que pone, al menos, entre paréntesis su capacidad transgresora de lo real: la sitúa en el campo de la *traducción* —«traduire dans un langage sensiblement direct»—, aspecto éste evidenciado por la analogía, esencial, establecida entre la metáfora y la comparación, lo que implica que los dos términos de la analogía, antes de ser expresados, están ya perfectamente aprehendidos y cerrados en su alcance epistemológico, algo que no nos sirve si pretendemos acceder a un más allá. Pero es problema sobre todo porque, como veremos, sitúa a la metáfora en el interior de una epistemología, materialista *a priori*, que instauro al objeto surrealista —objeto hacia el cual debería tender semánticamente la metáfora— en un espacio problemático, en un *no espacio*, tal vez, si excluimos «la représentation intérieure de l'image présente dans l'esprit», o, lo que es lo mismo, la relación que el objeto exterior, real, mantiene «avec le monde intérieur de la conscience»¹⁵, y de la inconsciencia, claro está.

Si exceptuamos este espacio psicológico —idealismo conceptual o idealismo psicoanalítico—, Breton le niega *a priori* al objeto surrealista su propio espacio, y entonces, sin posibilidad de ir más allá de lo real material y de lo real psíquico, no comprendemos muy bien cómo puede establecer el teórico surrealista (texto sobre Baudelaire en «Le merveilleux contre le mystère») la dicotomía, tan exacta sin embargo, entre un *referente que preexiste a la metáfora* y un *referente que nace en ella, le sobreviva o no*¹⁶. ¿Cuál puede ser para el surrealismo la naturaleza de esa

¹⁴ «Le signe ascendant», en *La clé des champs* (París, Eds. 10/18, pág. 176). Cfr. también «Situation surréaliste de l'objet», conferencia pronunciada en Praga en 1935, y «Le merveilleux contre le mystère», artículo incluido en el libro antes citado. (En la situación actual de las investigaciones poéticas, no valdría la pena hacer hincapié en la distinción puramente formal que se ha establecido entre la metáfora y la comparación. Una cosa está clara: tanto la primera como la segunda constituyen el vehículo intercambiable del pensamiento analógico. Está claro que después de ambas las demás «figuras» que la retórica persiste en enumerar carecen de interés. Sólo el arranque analógico nos interesa; sólo gracias a él podemos actuar sobre el mundo. La palabra más exaltante de la que disponemos es *Como*, lo pronunciemos o lo callemos.)

¹⁵ Conferencia de Praga aludida en la nota anterior.

¹⁶ Notemos, de paso, la justeza de la observación, sobre todo cuando sitúa a Baudelaire

nueva instancia referencial? ¿Un referente epistemológico u ontológico, o un simple referente psíquico escondido? En función de ello, ¿cuál puede ser la naturaleza de la metáfora surrealista? ¿Se limita a la función ornamental clásica? ¿Es didáctica? ¿Es un simple *ludema* que proponemos como acertijo al lector?¹⁷ o, contrariamente, su función semántica, obedeciendo en ello a la ensoñación de la escritura, como alquimia verbal, ¿pretende ser transgresora de lo real, hacia espacios situados en un más allá, auténtico, de la realidad y de la vida? Por decirlo llanamente: ¿es el surrealismo un semema provisto de realidad semántica, si no de cara a la creación de un nuevo referente perfectamente aprehendido, al menos como instancia, como voluntad hacia un nuevo espacio referencial, o es una simple metáfora ornamental en cuya explicación Breton niega, de hecho, la existencia del espacio que, como metáfora semántica, el *surrealismo* tenía la obligación de designar?

Desde esta perspectiva, el surrealismo sí es un problema de metáfora, empezando por su propio nombre, y un problema de metáforas.

0.3.2. La teopoesía *patricienne* también es un problema de metáforas¹⁸. La poesía de La Tour du Pin afirma —también *a priori*, todo hay que decirlo— la existencia de un más allá sobrenatural que transgrede los límites de la llamada realidad. El poeta, con las palabras que pertenecen a la estructura lingüística, que le sirven para designar el mundo natural, el de la *fisis* y el de la *psique*, pretende —es su obligación, aceptada voluntariamente— aprehender dicho espacio metafísico y metapsíquico; el único camino que tiene es, nuevamente, el de la alquimia verbal, que desplaza el eje referencial del semema hacia espacios que escapan a lo real y a lo natural que antes designaba; el poeta genera así auténticos *enigmas referenciales* —enigmas desde la perspectiva de una semántica comúnmente admitida.

Ahora bien, el espacio metafísico en el que cree el poeta, el cristianismo, ha generado a su vez, ya, un discurso ofrecido al creyente

laire en el fiel de la balanza entre la poesía tradicional y la poesía moderna, situación privilegiada que lo convierte en el poeta mejor *recibido* de todos aquéllos que inician la aventura hacia la nueva poesía con función referencial precaria: los poetas anteriores a él no interesan, al menos en Francia, puesto que no nos incitan en la búsqueda de lo indecible; en cambio, los poetas posteriores a él nos arrastran en esta búsqueda en toda su pureza semántica, y el lector pierde el asidero, sentimental o racional, romántico al fin y al cabo, que aún conservaba la poesía de Baudelaire.

¹⁷ Muchos de los ejemplos propuestos por Breton en los Manifiestos nos hacen pensar que la función lúdica es para él esencial, y, al leerlos, el surrealismo se me presenta a la mente como el *preciosismo* de la *sinrazón* del siglo xx, del mismo modo que el preciosismo del xvii lo fue de la razón social, de la «*bienséance*» de su siglo.

¹⁸ Cfr. el capítulo «Patrice de La Tour du Pin: una poética de la encarnación».

como «palabra de Dios», es decir, como palabra que nos llega, vía nuestra propia lengua, desde el espacio metafísico y metapsíquico de la divinidad. A nadie se le oculta que, desde la perspectiva del no creyente, la «palabra de Dios» se caracteriza por su naturaleza lingüística metafórica, es decir, por su constante deriva referencial en el interior del semema, al intentar aprehender y explicar realidades sobrenaturales con términos pertenecientes al mundo natural¹⁹. De este modo, todo el cristianismo se asienta sobre una gran metáfora (o una gran realidad) que justifica el trasvase lingüístico que transgrede en una dirección o en otra, de manera constante, los límites de lo natural y los límites de lo sobrenatural: «el Verbo se hizo carne», metáfora (o realidad) a la que el poeta, La Tour du Pin, se ve obligado a contestar con otra, que instaura la dinámica del acto religioso por excelencia y, en él, toda la práctica lingüística del poeta: la vida y la poesía existen para que la carne se haga Verbo. Conclusión, por otro lado, no tan alejada de las teorías de Flaubert y de Mallarmé cuando afirman que la única razón de ser del mundo y de la vida es su posible conversión en libro. Convertir la carne en Verbo, desde el punto de vista religioso, equivale a salvarla de su contingencia y de su materialidad histórica, proyectándola hacia la eternidad espiritual. En ausencia de perspectiva metafísica, convertir el mundo y la vida en libro equivale a salvarlos, introduciéndolos en el único espacio transgresor de la temporalidad, aunque precario, que de momento el hombre tiene: el pensamiento, el arte.

El poeta, que cree en lo sobrenatural, y en su voz, instala así su práctica en una triple dimensión hermenéutica cuyo centro es la metáfora: en primer lugar, como *traductor* de las metáforas de la palabra de Dios²⁰; en el fondo, en esta traducción el poeta adopta la función hermenéutica propia de toda la exégesis cristiana empeñada en develar los misterios de la Trinidad y de la Encarnación —función hermenéutica de la palabra divina.

En segundo lugar, el poeta se sitúa en el interior de esta hermenéutica como generador, a su vez, de metáforas cuya instancia referencial tiende, desde la propia estructura psicosensoresial del poeta, hacia la aprehensión directa de espacios ocultos de la divinidad: metáfora sobre la ausencia, a veces, pero metáfora sobre metáforas, también, en alguna ocasión.

¹⁹ Cfr. Javier del Prado, «La poétique patricienne: métaphore et/ou prise de chair», en *Cahiers Patrice de La Tour du Pin* núm. 1, 1982.

²⁰ Esta misión de traductor, La Tour du Pin la siente como la más profundamente suya, sobre todo a partir de su traducción de los *Salmos* bíblicos: *Psautier français* (París, Cerf-Desclée, 1973). El traductor es, en definitiva, el buscador constante de un *cómo* que signifique la estructura lingüística traducida.

Finalmente, el poeta adopta la actividad del *bricoleur* lingüístico; cuyo trabajo consiste en ajustar el mundo de metáforas generado por la palabra de Dios y el mundo de metáforas que va generando su propio cuerpo.

0.3.3. Vemos hasta qué punto la relación que la poesía religiosa o mística —ahora en el caso preciso de La Tour du Pin— mantiene con el surrealismo está ligada en profundidad al problema de la naturaleza y de la función de la metáfora y, por consiguiente, del referente.

Tenemos una misma pulsión referencial con voluntad transgresora del espacio de la realidad, pero aunque la razón existencial profunda de la pulsión sea la misma —«la vraie vie absente» (la verdadera vida ausente)—, el objeto de la pulsión no es el mismo: mientras que en un caso se encierra apriorísticamente en un *más acá* (contradicción) materialista e histórico, en el otro se abre, apriorísticamente también, si descartamos el problema de la fe, hacia un *más allá* que ya se dice a sí mismo y que ya impone su propia palabra, metafísico y metahistórico; lógicamente, como ya he dicho, la dirección de dicha pulsión no puede ser la misma y, al *subrealismo* del surrealismo se opone necesariamente el *supernaturalismo* de la instancia poética religiosa y mística.

La realización, o resultado, de ambas prácticas puede, no obstante, ofrecernos de nuevo ciertas analogías. La clausura materialista del surrealismo encierra a la práctica metafórica en la *autotelicidad de todo inmanentismo*²¹. La palabra de Dios, leída en acto de fe como revelación, puede encerrarla, a su vez, en la *autotelicidad de todo dogmatismo*. Queda, sin embargo, la ventaja, para la segunda práctica, de la posibilidad y de la necesidad de una hermenéutica de *bricoleur* que intente ajustar la estructura metafórica de la palabra de Dios a la estructura metafórica de la palabra de nuestro propio cuerpo, y éste es ya un trabajo de *religión* más que suficiente, y compensador, desde la perspectiva de la escritura, que es la que ahora nos interesa.

0.3.4. No puede extrañarnos que Breton viera en la poesía mística el auténtico rival —enemigo, por consiguiente, para un sectario— que era preciso destruir, es decir, expulsar del espacio surrealista del que dogmáticamente él se había apropiado.

En la historia literaria de Occidente, la poesía mística había ocupado desde siempre y por derecho propio el espacio de todo aquello que, por surrealista, trasciende la realidad, todo ello de manera absolutamente coherente y sobre la base de su propia fundamentación

²¹ Volveremos sobre la realidad redundante del surrealismo, que anula en cierto modo su categoría de práctica epistemológica.

epistemológica. Leída desde una perspectiva agnóstica, la poesía mística asume incluso la instancia surrealista ligada a la experiencia del subconsciente, en la búsqueda amorosa de un referente ligado a un necesario, posible-imposible, más allá; si bien lo trasciende. El análisis sistemático de la poesía mística o paramística puede convertirse, incluso para el agnóstico, en el campo privilegiado en el que poner de manifiesto las incoherencias internas del surrealismo, empezando por la incoherencia en el prefijo —supra— de su propio nombre.

Ya Santa Teresa es rechazada como poeta precursor por Breton, y ello por la razón esencial que analizamos: no por la existencia de una voluntad transgresora de la realidad natural, sino por la naturaleza de su fe en una realidad metafísica: «par le seul fait qu'elle voit sa croix de bois se transformer en Crucifix de pierre précieuse, et qu'elle tient tout à la fois cette vision pour imaginative et sensorielle, Thérèse d'Avila peut passer pour commander cette ligne sur laquelle se situent les médiums et les poètes. Malheureusement, ce n'est encore qu'une sainte»²².

En «Le signe ascendant», Breton nos expone la razón profunda de su rechazo. Antes de acabar con insultos dirigidos contra los poetas espiritualistas —«s'étant toujours comporté vis-à-vis d'elle [la métaphore] en parasites [qui] vicent ou paralysent son fonctionnement»²³—, Breton, en un texto definitivo para nuestras intenciones, opone la analogía poética —surrealista, se entiende, según él— a la analogía mística:

L'analogie poétique a ceci de commun avec l'analogie mystique, qu'elle transgresse les lois de la déduction pour faire appréhender à l'esprit l'interdépendance de deux objets de pensée situés sur des plans différents entre lesquels le fonctionnement logique de l'esprit n'est apte à jeter aucun pont et s'oppose à priori à ce que toute espèce de pont soit jetée. L'analogie poétique diffère foncièrement de l'analogie mystique en ce qu'elle ne présuppose aucun univers invisible qui tend à se manifester. Elle est toute empirique dans sa démarche, seul en effet l'empirisme pouvant lui assurer la totale liberté de mouvement nécessaire au bond qu'elle doit fournir. Considérée dans ses effets, il est vrai que l'analogie poétique semble comme

²² André Breton, «Le message automatique», en *Point du jour*. Notemos de paso la vulgaridad de la lectura de André Breton, atento sólo a la realidad física del cambio que se opera en la mirada mística, y desatento a una posible interpretación simbólica de éste. («Por el solo hecho de que ve cómo su cruz de madera se transforma en Crucifijo de piedras preciosas, y por considerar al mismo tiempo esta visión como imaginativa y sensorial, Teresa de Ávila puede ser considerada como cabecera de la fila en la que se sitúan los médiums y los poetas. Desgraciadamente, sólo es aún una santa.»)

²³ «Le signe ascendant», en *La clé des champs*, ed. cit., pág. 177. («Habiéndose portado respecto a ella como parásitos que vician y paralizan su comportamiento.»)

l'analogie mystique militer en faveur de la conception d'un monde ramifié à perte de vue et tout entier parcouru par la même sève, mais elle se maintient sans aucune contrainte dans le cadre sensible, voire sensuel, sans marquer aucune propension à verser dans le surnaturel. Elle tend à faire entrevoir et valoir la vraie vie «absente»; et, pas plus qu'elle n'épuise dans la rêverie métaphysique sa substance, elle ne songe un instant à faire tourner ses conquêtes à la gloire d'un quelconque «au-delà»²⁴.

Si dejamos de lado las coincidencias, sobre las que luego volveré, el texto de Breton pone de manifiesto:

1.º Un materialismo que liga la experiencia de la «vraie vie absente» a una transcendencia inmanente (*sic*) que se sitúa en una recuperación arcádica (?) del subconsciente, o en una creación histórica de un paraíso futuro social de la libertad y de la justicia²⁵ conseguido gracias a la libertad del sentimiento y de la imaginación, o que se pierde, y en los textos de Breton ello es lo más habitual cuando intenta aprehenderlo, en alusiones a una exterioridad parapsicológica del yo, jamás definida o descrita por el teórico. Definirlo le llevaría a un doble callejón sin salida: si el fenómeno parapsicológico transcende momentáneamente la realidad natural porque ignoramos su explicación científica, su transcendencia es sólo momentánea y se refiere al campo epistemológico, lo que indica que un día podrá ser transcendida; si el fenómeno parapsicológico transcende esta realidad de manera definitiva, porque es una auténtica transcendencia, de imposible explicación ahora y en el futuro, ello nos obligará a admitir la existencia de un más allá metafísico. En el primero de los casos, esa aparente «vraie vie absente» no es sino un espejismo momentáneo; en el segundo caso, la existencia de dicha realidad nos obliga a admitir, o a suponer al menos la posibilidad de un «más allá» auténtico.

²⁴ *Ibidem*, pág. 175. («La analogía poética tiene en común con la mística que transgrede las leyes de la deducción para hacer aprehender el espíritu de la interdependencia de dos objetos de pensamiento situados en planos diferentes entre los que el funcionamiento lógico del espíritu no es apto para tender ningún puente, pero se opone a priori a que cualquier puente sea tendido. La analogía poética difiere profundamente de la analogía mística en que aquélla no presupone ningún universo invisible que pretenda manifestarse. Es totalmente empírica en su andadura; sólo el empirismo puede asegurarle la completa libertad en el movimiento necesario al salto que nos debe facilitar. Considerada en sus efectos, bien es verdad que la analogía poética parece, como la analogía mística, militar a favor de una concepción del mundo ramificada a pérdida de vista y totalmente recorrido por la misma savia, pero permanece en un marco sensible, incluso sensual, sin ningún esfuerzo, sin sentir ninguna necesidad de ir hacia lo sobrenatural. Intenta hacer entrever y valorar la verdadera vida «ausente»; y del mismo modo que no agota en la ensoñación metafísica su sustancia, tampoco piensa ni un solo instante en poner sus conquistas al servicio de la gloria de cualquier «más allá».»)

²⁵ Cfr. ante todo las conferencias y entrevistas de carácter político.

En función de la voz de dicha exterioridad parapsicológica, el poeta se convierte en «eco», en «receptáculo opaco», en «aparato registrador»²⁶, y nosotros nos preguntamos: ¿de qué transcendencia? El espacio del «más allá» físico también podría ser aprehendido a través del concepto del azar, transcendencia materialista capaz de generar nuevos espacios de la palabra y de la mente.

2.º La frase que estamos analizando pone también de manifiesto un materialismo que quiere justificarse científicamente en función de una conciencia empirista; pero sin darse cuenta, cosa inadmisible en una actitud científica, incluso si ésta es empirista, este materialismo rechaza *a priori* la noción de un posible más allá metafísico —«l'univers invisible»—, posibilidad que nunca debería descartar: debe existir, al menos, la duda metódica.

¿De dónde les viene, pues, a los surrealistas «la voz surrealista», tan análoga de la voz de Dios? ¿Cómo pueden hacer, en estas condiciones, «acto de surrealismo absoluto» tan análogo al acto de fe absoluto?... Uno llega a creer, leyendo a Breton, que acceder a la «actividad que llamo surrealista» es el resultado de una gracia concedida ¿por quién? «Ils n'avaient pas entendu la voix surréaliste» («no habían oído la voz surrealista»), nos dice el poeta en el *Primer Manifiesto*, y vuelven a nosotros los ecos de la Biblia, cuando profetas y apóstoles han desoído la voz de Dios, y por ello son condenados.

Existe en el vocabulario y en la teoría surrealista de Breton un proceso de laicización del vocabulario religioso preexistente que no consigue acceder a la coherencia, de una manera muy similar al proceso de laicización de la materia evangélica existente en la *doctrina marxista*; ello se debe, a mi entender, a su propio origen epistemológico: la pretensión de ocupar en el materialismo el mismo espacio que ocupó la poesía mística en el espiritualismo: la pretensión de convertirse en un misticismo no sólo ateo, sino materialista.

Y así, si dejamos de lado la función introspectiva de la aprehensión automática del subconsciente y la función política en su deseo de cambiar la vida, el mundo (las más evidentes y las más fecundas del surrealismo, pero también las menos significativas del surrealismo, si las comparamos con otras corrientes o actitudes poéticas a la hora de intentar aprehender la «vraie vie absente»), Breton tiene grandes problemas cuando intenta definir la función surrealista, no sólo en su técnica, sino en la aprehensión de su propio espacio conceptual. Recurre, entonces, para ello, a descripciones analógicas de espacios conocidos que, a pesar de su evidente carga existencial y epistemológica,

²⁶ *Primer manifiesto*.

nada tienen que ver con una transgresión de lo real y, en ésta, con una deriva de la función referencial. Recurre a la *réverie*²⁷, en texto análogo al «démon de l'analogie» de Mallarmé, a las prácticas espiritualistas, o a determinadas prácticas ligadas tradicionalmente a la experiencia de un más allá e, incluso, de Dios, en movimientos muy similares a los del pobre Nerval, en especial en su texto de *Aurélia*²⁸.

Breton, en todos estos intentos de descripción analógica del *espacio surrealista*, no sabe muy bien cómo distanciar la escritura surrealista de una escritura *mediática*, incluso después de haberlas asimilado, salvo por una posible distinción ética —y todo planteamiento ético en literatura es sospechoso: «Sans perdre de vue que, contrairement à ce que propose le spiritisme (dissocier la personnalité psychologique du médium), le surréalisme ne se propose rien moins que d'unifier cette personnalité», ¿cómo?... Evidentemente, a través de la práctica de la hipnosis o de otros medios mecánicos y químicos de pérdida de la conciencia que permiten, en la liberación del subconsciente y, por consiguiente, en «l'exercice de ses dons latents»²⁹, el acceso a la *demencia*³⁰.

Espacio de la divinidad —realidad referencial o instancia referencial del deseo—, por un lado; espacio del subconsciente por otro, o espacio del azar (pero, ¿existe verdaderamente el azar?): el surrealismo se queda entonces sin espacio epistemológico que le sea propio; de ahí, pero no sólo, sus andanadas contra los movimientos literarios que ocupan espacios similares al que él pretende ocupar en exclusiva, en especial sus andanadas contra la poesía mística; de ahí su dificultad en definirse, si no lo hace a través de su analogía con la poesía mística; de ahí su empeño en presentarse, ante todo, como una técnica auténtica —el materialismo de toda técnica— capaz de acceder a espacios que los demás, sin esa técnica válida, a pesar de sus esfuerzos, no han transitado.

²⁷ *Ibidem*. Seguimos empleando el término francés *réverie*, acuñado a partir de los textos de Rousseau *Rêveries du promeneur solitaire*, por entender que, en la tradición literaria francesa, la *réverie* no sólo designa la errancia mental de la conciencia, sino también el texto que, en meandros temáticos y sintácticos, intenta fijar en palabra dicha errancia. La tradición crítica española no permite emplear, por lo menos de momento, términos como *ensueño* o *ensoñación*, de significado esencialmente psicológico.

²⁸ *Point du jour*, pág. 180.

²⁹ «Le message automatique», en *Point du jour*, pág. 183. («Sin perder de vista que, contrariamente a lo que propone el espiritismo (disociar la personalidad psicológica del médium), el surrealismo se propone nada menos que unificar esta personalidad (...) en el ejercicio de sus dones latentes.»)

³⁰ Dejemos de lado la enumeración de las técnicas que provocan la aparición de dichos espacios irracionales y la voluntad de racionalizarlos que demuestra Breton, creyendo así instalarla en un espacio científico, es decir, materialista: «on peut systématiquement à l'abri de tout délire travailler à ce que la distension du subjectif et de l'objectif perde de sa nécessité et de sa valeur» (*Ibidem*, pág. 188).

Esa técnica, como sabemos, es el automatismo: «si l'effort du surréalisme, avant tout, a tendu à remettre en faveur l'inspiration, et pour cela nous avons prôné de la manière la plus exclusive l'usage des formes automatiques de l'expression; si d'autre part la psychanalyse, au-delà de toute attente, est parvenue à charger de sens pénétrable ces sortes d'improvisations que jusqu'à elle on s'accommodait trop bien de tenir pour gratuites, et leur a conféré, en dehors de toute considération esthétique, une valeur de document humain trop suffisante, il faut avouer que la pleine lumière est loin d'avoir été faite sur les conditions dans lesquelles, pour être pleinement valable, un texte ou un dessin "automatique" devrait être obtenu»³¹.

Me detengo un momento sobre la cita. Curiosamente, el surrealismo recupera el concepto de inspiración, es decir, una práctica de la escritura que trasciende la actividad del escritor como conciencia epistemológica, a no ser que se limite a mi juego de palabras, cuando considero la inspiración como el primer momento de la respiración (artística). Pero la inspiración antaño nos venía de los dioses. ¿De dónde le viene al surrealismo? Evidentemente, de la memoria inconsciente y de la memoria sensorial (Proust), recuperado a pesar de Breton. Pero ambos espacios pertenecen a un más acá de la vida. El psicoanálisis, a pesar de todo, no es sino una técnica de lectura —descodificación y hermenéutica— de un mensaje ya escrito, ajeno, bien es verdad, a su categoría estética o simplemente clínica. Ahora bien, lo que sin lugar a dudas no podemos admitir es el dogmatismo ético que, incluso desde su formulación hipotética, invade la última frase: ¿quién es la persona capaz de fijar la validez plena, las condiciones mediante las cuales se adquiere la validez plena de un texto considerado automático?: la categoría de automático sólo la puede fijar, si es que puede fijarla alguien, aquél que ha ejercido dicho automatismo; el automatismo se convierte así en un problema de sinceridad; pero sabemos que la sinceridad no es un problema literario. En vez de un automatismo «pleinement valable», desde una dimensión genética de difícil verificación, sería más oportuno hablar de un efecto automático que el lector recibe o cree recibir como tal, del mismo modo que ya

³¹ «Le message automatique», en *Le point du jour*, pág. 169. («Si el esfuerzo del surrealismo ha tendido ante todo a poner de nuevo en un lugar privilegiado a la inspiración, y para ello hemos proclamado de la manera más exclusiva el empleo de las formas automáticas de expresión; si por otro lado el psicoanálisis, más allá de lo que se esperaba, ha conseguido llenar de sentido transitable esas improvisaciones que hasta entonces se consideraban con demasiada frivolidad gratuitas, y les ha otorgado, más allá de cualquier consideración estética, un valor de documento humano suficiente en demasía, es preciso confesar que la claridad total aún no ha sido arrojada sobre las condiciones gracias a las cuales, para ser plenamente válido, un texto o un dibujo "automático" podría ser conseguido.»)

no podemos hablar, en la novela del XIX, de realismo, sino de efecto realista.

1. LA TOUR DU PIN Y LOS ELEMENTOS COYUNTURALES DE SU PRÁCTICA «SURREALISTA»

De manera muy rápida, puede ser interesante aludir aquí, sólo aludir, pues un análisis serio sería interminable, y ya lo llevé a cabo en su día en mi Tesis, a los elementos coyunturales y contextuales que hubieran podido convertir a La Tour du Pin en poeta plenamente surrealista, si es que ello es posible en alguna circunstancia, y lo convierten, sin embargo, en un poeta religioso.

1.1. El contexto físico, social e ideológico de Patrice de La Tour du Pin

La aparente integración social e ideológica de La Tour du Pin no es, en realidad, sino una circunstancia más del posible extrañamiento absoluto, requerido para la práctica surrealista, dados la naturaleza peculiar y el grado de dicha integración.

Su contexto familiar histórico (heredero de príncipes y de reyes, príncipe él), su entorno físico geográfico (palacio-mansión en medio de bosques y de lagos en el valle del Loira), en cuyo ámbito se complacía en trabajo y en soledad, provocan en él una separación de la vida real (de lo cotidiano social y común) y lo instalan, sin esfuerzo externo y artificial, como existe en otros casos, en plena irrealidad anacrónica³², incapaz de asimilarse a la estructura sociopolítica de su tiempo³³, aunque asume, sin embargo, de manera absoluta su extrañamiento, es decir, su singularidad.

La vivencia íntegra —y la palabra es peligrosa, pero honrada— de su cristianismo lo separa también, en un siglo de laicismo generalizado o de cristianismo convencional, sin que dicha integridad lo lleve, a él a menos —no así a algunos de sus falsos seguidores—, a gestos de intransigencia político-religiosa que lo hubieran hecho caer en grupos o grupúsculos en medio de los cuales hubiera perdido su categoría de *ser único* —y su dignidad.

Una aparente ociosidad vivida en poesía —*Une vie récluse en poé-*

³² Esta descripción somera no puede ignorar que, desde dicho extrañamiento, La Tour du Pin conoce y sufre su siglo como ningún otro escritor de su generación.

³³ Recordemos la estructura profunda del segundo volumen de la *Somme*: la progresiva liberación del hijo respecto del padre, es decir, del yo social respecto del yo psicoanalítico, y la aventura frustrada del hijo a través de la Historia.

sie—, lejos de toda práctica literaria social, parisina, le permite ahondar en su experiencia poética de hombre sin tener que preocuparse por una comunicación inmediata y placentera ligada siempre a los horizontes de recepción del lector. Ahora bien, esta ausencia de preocupación, aunque le permite llevar a cabo en perfecta libertad su experiencia de hombre en la escritura, lo aísla, lo segrega y provoca, incluso, su caída en el olvido. La Tour du Pin reúne así todas las condiciones coyunturales para haber sido *el príncipe singular del extrañamiento total que soñara Breton, encerrado en su castillo*; para haber accedido al acto surrealista absoluto sólo le falta una condición, definitiva: haberse llamado André Breton... y haber asumido como tal los dogmas de su propio surrealismo.

1.2. El objetivo y el acto de escritura

El objetivo de la escritura de La Tour du Pin lo encontramos de una manera evidente en los tres movimientos que nos impone el ritmo ascendente de su *Somme de poésie*: la aprehensión constante y única de un más allá del yo de la conciencia. Primero, la aprehensión de un más allá material en el subconsciente, aunque, como hemos visto, niegue este término, a la búsqueda, en amor, de *la palabra de su propio cuerpo*; en segundo lugar, un más allá social que sólo se encuentra, o que sólo puede encontrarse, en el *otro*, en *la palabra de la Historia*, aunque la aprehensión de éstos y su asimilación sean intelectualmente imposibles y sólo se les pueda aprehender y asimilar de nuevo en amor; y en tercer lugar, un más allá metafísico del *Otro*, a la búsqueda, de nuevo en amor, de *la palabra de Dios*. Todo en La Tour du Pin es pulsión transgresora de lo real inmediato, y en dicha transgresión la primera palabra —«l'amour de soi»— y la última —«Eucharistie»— son *amor*. Otros, allá ellos, hablarían de *libido*.

Frente a la pobreza metafórica —que no ideológica— de la segunda búsqueda, la inmanente en el más allá social e histórico, la primera y la tercera organizan una estructuración metafórica cuyo referente es siempre, si le damos su significado exacto a esta palabra, surrealista: *imaginario material de la palabra del cuerpo e imaginario sobrenatural de la palabra de Dios: carne y Verbo que sólo son accesibles en metáfora*.

A este respecto, es interesante comprobar cómo la estructuración, tanto lingüística como literaria, de la primera y de la tercera parte se opone a la de la segunda. En efecto, si la primera parte se construye en su totalidad en torno a lo que podríamos denominar, desde la poética de los dioses, la *función órfica de la literatura* (una bajada a los infiernos del yo, tanto en su dimensión psíquica como en su dimensión física, para celebrar en su profundidad redimida y en el narcisismo asu-

mido sus propios misterios), la tercera se construye en torno a lo que, desde la misma dimensión, podríamos denominar la *función apolínea*, como celebración exultante de la vida de los dioses —Dios, Cristo, en este caso— y del Cosmos armonioso por ellos creado. En ambos casos nos encontramos con una transgresión de lo que podríamos llamar la materialidad horizontal de la realidad, hacia abajo en el primer caso, hacia arriba en el segundo, aunque en la poesía de La Tour du Pin los misterios del yo repitan, en ecos invertidos, los misterios de Dios y de su Cosmos. Transgresión que lanza a la conciencia del poeta y a su lenguaje hacia espacios de lo inefable que solamente pueden ser dichos en los juegos metasémicos de la metáfora.

Frente a esta escritura instalada en poeticidad, tal como la venimos definiendo, la segunda parte de la obra, ligada, como veíamos, al descubrimiento del más allá social del otro, se sitúa en un devenir horizontal histórico: una itinerancia temporal del yo que genera una historia que sólo puede ser plasmada en narratividad. Así, *Le jeu de l'homme devant les autres* se construye como narración, a pesar de las muestras poéticas aisladas que, como auténticas joyas, quedan engastadas en un texto que fácilmente podría haberse convertido en algunos momentos en novela, y en otros en ensayo.

Le jeu de l'homme devant lui-même exigía, como *Le jeu de l'homme devant Dieu*, una poeticidad transhistórica asentada en una poeticidad transgresora del lenguaje común; *Le jeu de l'homme devant les autres* sólo encuentra su razón de ser en una historia que se nos cuenta y analiza en sus *cómos* y sus *porqués*.

1.3. Las técnicas empleadas para la aprehensión tanto del espacio del que nace la profundidad del yo como del espacio del que Dios baja en palabra y en gesto son, al menos en sus orígenes, asimilables a las técnicas surrealistas.

Existe, en primer lugar, una desconfianza absoluta del poder de la razón y del poder del discurso científico analítico:

L'homme de ce siècle façonne ses fils bien différemment: il dégage du chaos des sens et de l'imagination une fonction logique et objectivante dite raison, il lui apporte tout crédit pour la connaissance de l'univers et de lui-même; il l'emploie même pour explorer sa propre nuit, séparant alors sa science et sa conscience, et cette dernière de ce qu'il va nommer subconscient. Je ne dis pas que cette exploration soit vaine et ne lui rapporte rien, mais encore une fois qu'elle risque de tuer ce qui est peut-être encore enfoui dans ledit subconscient, dans les zones inférieures du mystère humain, en les

soumettant à un projecteur qui se juge lui-même comme lucide et ne cherche plus la lumière, comme s'il l'avait trouvée»³⁴.

El poeta, para sustituir razón y ciencia analítica, se pone a la escucha de voces que trascienden su aprehensión consciente de la realidad. Voces interiores del yo: pulsión mínima sorprendida en la metáfora o en el símbolo; pulsión que la ficción afabuladora del poeta proyectará en forma de personaje; personaje que, en posesión de su propia voz y de su propio cuerpo, hablará y nos dirá acerca de la infrarrealidad del yo de la que, en voz, emerge. Voces exteriores del yo: la palabra de Dios; el Verbo hecho carne; profeta, poeta o medium que habla y nos dice acerca de la suprarrealidad.

Existen, en segundo lugar, una carga y una voluntad parapsicoanalíticas. Una voluntad de introspección que quiere transgredir los límites de lo consciente asumido, ir más allá de las rejas de la conciencia y llegar a los espacios de la primera infancia, del cuerpo presignificante y del sueño. Pienso, incluso, y así lo he dicho, que el origen de toda la obra *patricienne* está en una voluntad de análisis, psíquico y verbal, que el poeta proyecta sobre la *explosión* —¿hasta qué punto incontrolada?— de su primer libro, *Quête de joie*, libro juvenil cuyo cuerpo textual el poeta explorará, comprenderá y desplegará en sus más mínimos detalles y pulsiones a lo largo del resto de toda su obra:

Mais un tressaillement imprenable en langage,
un indice de vie, presque de volupté,
qui s'en venait du fond des âges.
Il effleure à mon temps; il cherche ma conscience,
il gagne et s'offre à m'habiter...³⁵.

Genèse, Les anges, Petite faune («Génesis», «Los ángeles», «Pequeña fauna») nos ofrecen a lo largo de la obra de La Tour du Pin un ejemplo de la creación de múltiples *bestiarios íntimos* en los que cada *mouve-*

³⁴ *Une vie récluse en poésie*, en *Jeu de l'homme en lui-même*. («El hombre de este siglo modela a sus hijos de muy diferente manera: extrae del caos de los sentidos y de la imaginación una función lógica y objetivante a la que llama razón y le concede un crédito total a la hora del conocimiento del mundo y de sí mismo; la emplea incluso para explorar su propia noche, separando entonces su ciencia de la conciencia, y ésta última de lo que va a llamar subconsciente. No afirmo que esta exploración sea inútil y nada le aporte, pero afirmo una vez más que se arriesga a matar lo que aún está escondido en el llamado subconsciente, en las zonas inferiores del misterio humano, al someterlas a la luz de un proyector que se cree a sí mismo lúcido y ya no busca la luz, como si ya la hubiese encontrado.»)

³⁵ *Genèse*, en *Le jeu de l'homme en lui-même*. («Pero un ligero temblor inasible en lenguaje / un esbozo de vida, casi voluptuosidad, / que nos llegaba del fondo de los tiempos. / Emerge en mi tiempo; y busca mi conciencia, / lo consigue y se ofrece para habitar.»)

ment d'âme y cada moment de soi encuentran su perfecta encarnación, en forma, gesto y, a veces, en palabra.

Existe también una construcción lingüística poética basada esencialmente en la transgresión metafórica, de la relación «realista» o «racional» que el semema mantiene en la lengua común con su referente. No insistiré sobre ello, pues creo haber puesto de manifiesto en el capítulo de mi trabajo *La poética de La Tour du Pin* el valor que tiene para el poeta esta encarnación del verbo en un espacio de la realidad que aún no ha sido nominado, que aún no ha sido habitado por él.

Existen, finalmente, en algunas ocasiones, efectos de automatismo puntual con los que diferentes voces internas juegan —pero, al jugar, como en todo juego verbal, el yo desvela sus rincones más íntimos, como Lacan nos enseña—, y también procedimientos de escritura basados en los corrimientos semánticos que el poeta efectúa a partir de un semema primero o principal y que participan, al menos aparentemente, de ciertas prácticas cercanas al surrealismo: Me refiero en especial a la serie de los *Lieux-dits* (los «lugares así llamados»), en los que, basándose en la denominación de un lugar conocido por determinado nombre, el poeta genera todo un espacio referencial nuevo correspondiente a este nombre, y a *Petite faune*, animales fabulosos cuya realidad corporal es creada a partir del contenido fonético y semántico del nombre inventado que ya los significa antes de su existencia. Y nadie como La Tour du Pin cumple nuestro sueño de críticos: la poesía, en la operación metasémica, crea nuevos referentes.

1.4. La funcionalidad de dicha aprehensión está, sin embargo, lejos de cualquier finalidad estética, ontológica: descubre el ser presente y pasado y, en dicho descubrimiento, lo despliega y lo realiza en palabra; descubre las instancias del deseo del ser y, en dicho descubrimiento, lo crea en ficción y en palabra. Realidad futura de un ser que sólo es posible para el poeta en el ámbito de la divinidad y, para nosotros, al menos en el ámbito del arte. Pasado, presente o futuro: la función de la palabra en poesía consiste en la aprehensión y en la realización del ser-hombre.

Sin embargo, este cúmulo de coincidencias con el surrealismo —aunque es evidente, por lo que acabo de decir, que la poesía de La Tour du Pin va mucho más allá en proyecto y en realización que este movimiento— es invalidado, y digo bien, invalidado, y no puesto entre paréntesis, por el choque frontal de la poética de Patrice de La Tour du Pin con los dogmas del surrealismo, en su finalidad íntima.

2. DOGMAS SURREALISTAS Y PROBLEMAS DE LA METÁFORA

Recordémoslos, pues sin tenerlos muy presentes no podemos hablar de heterodoxos y de marginales; no podemos establecer la frontera teórica, imaginaria por consiguiente, que determina la existencia de gente asentada en su patria y la existencia de extranjeros o de exiliados.

El surrealismo (el de Breton) asienta su teoría, en efecto, y el ejercicio de su terrorismo, sobre tres dogmas básicos que condicionan, a mi entender, la naturaleza y la función de la metáfora.

2.1. El dogma del materialismo apriorístico³⁶

El más allá surrealista se limita a ser, como ya vimos, un más acá psicoanalítico, político o lúdico. No acepta la posibilidad de una búsqueda, aunque sea a ciegas, capaz de transcender dicha inmanencia material e histórica. Es decir, del mismo modo que excluye la poesía mística, porque tiende hacia un referente metafísico en cuya existencia el poeta cree, pues la vive en amor, también excluye la poesía mística que tiende hacia un referente metafísico cuya existencia es vivida en esperanza o, cuando menos, en deseo, aunque, al no tener la gracia de la fe, no se crea en la existencia cierta de aquél. El *a priori* materialista del surrealismo no sólo expulsa del acto surrealista la poesía mística que cree en Dios (algo que epistemológicamente es grave), sino que también expulsa, y ello es más grave, pues al hacerlo se cierra a toda tensión transgresora de la realidad material, la poesía mística a la que vengo denominando «de tensión referencial», por oposición a aquella que nace en la confianza de la existencia del objeto del amor.

El materialismo apriorístico fija la realidad y los límites del objeto literario surrealista. Límites que fijan su escasa rentabilidad epistemológica, reducida ésta a resolver dicotomías —falsas dicotomías— que las ciencias psicológicas y antropológicas ya han resuelto o están en vías de resolver: «vigilia-sueño», «realidad-ensoñación», «razón-locura», «objetivo-subjetivo», «percepción-representación»³⁷. Esta

³⁶ Cfr. de manera especial «Le signe ascendant», en *La clé des champs*.

³⁷ Cfr. «Limites non-frontières du surréalisme», en *La clé des champs*. «C'est par l'appel à l'automatisme sous toutes ses formes et à rien d'autre qu'on espère résoudre, en dehors du plan économique, toutes les antinomies qui, ayant préexisté à la forme de régime social sous laquelle nous vivons, risquent fort de ne pas disparaître avec elle. (...) Ces antinomies sont celles de la veille et du sommeil, de la réalité et du rêve, de la raison et de la folie, de l'objectif et du subjectif, de la perception et de la représentation, du passé et du futur, du sens collectif et de l'amour de la vie et de la mort même» (pág. 26).

clausura epistemológica le cierra al surrealismo cualquier apertura y progreso hacia un nuevo saber: «Cela donnerait à croire qu'on n'apprend pas, qu'on ne fait jamais que réapprendre»³⁸, y lo instala en un régimen de redundancias —ley del eterno retorno, teoría de la memoria platónica, esencialismo arquetípico...—, antesala de toda conciencia pesimista y reaccionaria. Sólo el poder desinhibidor del acto surrealista es, desde este punto, positivo³⁹, pero este poder desemboca esencialmente, según palabras del propio Breton, en acto no surrealista, en acto estético.

En el interior del materialismo, el acto automático es, debido a su intransitividad, semiológicamente pobre y, cuando es rico, dicha *riqueza* Breton no sabe o no puede aprehenderla: «A plusieurs reprises je me suis efforcé d'attirer l'attention sur ces formations verbales particulières qui, selon les cas, peuvent paraître très riches ou très pauvres de sens, mais, du moins par la soudaineté de leur passage et le manque total, frappant, d'hésitation que relève la manière dont elles s'ordonnent, apportent à l'esprit une certitude de trop exceptionnelle pour qu'on n'en vienne pas à les considérer de très près»⁴⁰.

2.2. Dogma del automatismo auténtico

Es éste el verdadero talón de Aquiles del surrealismo. El automatismo auténtico tiene dos caminos posibles; uno, sencillo pero clausurado y asemiológico, de cara a cualquier posible lectura, si se mantienen los términos exactos de su formulación; me refiero al azar: «C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit qu'a jailli une lumière particulière (...) Or, il n'est pas, à mon sens, au pouvoir de l'homme de concerter le rapprochement de deux réalités si distantes...»⁴¹.

El segundo camino, plural en su formulación, pero de fácil se-

³⁸ *Ibidem*, pág. 37 («... nos impone la creencia de que no aprendemos, de que no hacemos sino reaprender»).

³⁹ «Le message automatique», en *Le point du jour*, pág. 183.

⁴⁰ *Ibidem*, pág. 164. ¿Y qué se saca de ellas? Pobreza epistemológica, que contrasta con la riqueza del trasiego impuesto a la metáfora tanto religiosa como mística de La Tour du Pin, que se ve obligada a llevar a cabo un trasvase continuo, verbal y ontológico, entre la palabra del cuerpo, subconsciente, y la palabra de Dios. («En varias ocasiones me he esforzado en llamar la atención sobre esas fronteras verbales particulares que, según los casos, pueden parecer muy ricas o muy pobres en sentido, pero al menos en lo repentino de su paso, y dada la falta total, llamativa, de duda, que depende de la manera en que aparecen ordenadas, le traen al espíritu una certeza muy excepcional que nos obliga a considerarlas muy de cerca»).

⁴¹ *Premier Manifeste*. («Del acercamiento en cierto modo fortuito es de donde surge una luz particular (...) Ahora bien, no depende del poder del hombre, en mi opinión, concertar el acercamiento de dos realidades tan distantes.»)

miología —psicoanalítica—, lo conforman las posibles escuchas de una voz que trasciende la conciencia, aunque ésta pueda crear, y de manera artificial, las condiciones propicias para dicha escucha⁴²: «Mais nous qui ne nous sommes livrés à aucun travail de filtration, qui nous sommes faits dans nos oeuvres les sourds réceptacles de tant d'échos, les modestes appareils enregistreurs...»⁴³.

Ahora bien, la autenticidad automática es, como decía hace unas líneas, inverificable; cae en el campo de lo inefable (es objeto, por consiguiente, de posible superchería) y se convierte en un problema ético, el del escritor consigo mismo; en ningún momento es un problema literario o un problema epistemológico relativo al descubrimiento o a la creación de un determinado objeto que producirá un determinado efecto sobre el espectador o el lector.

Por otro lado (y no nos engañemos), el automatismo auténtico es puntual, aleatorio y momentáneo. Puede darse o puede no darse. Se presenta, pues, como un epifenómeno de la actividad humana, ajeno a la responsabilidad de su transmisor, carente, pues, del alcance que adquiere toda *práctica*. Desde este punto de vista, se puede incluso dudar de que el surrealismo, si se atiene a los imperativos de este dogma, sea una auténtica escritura: *práctica ontológica significativa inscrita en el lenguaje*.

El dogma de la autenticidad del automatismo queda así, en cuanto a la adjudicación de dicha autenticidad, al libre albedrío de Breton, que la otorgará cuando lo juzgue oportuno y que privará de dicha gracia a los autores que le rodean, en función de una arbitrariedad subjetiva. No olvidemos las listas, las letanías en las que admite al neófito del surrealismo o en las que expulsa a un viejo surrealista que ya le es molesto, hasta quedarse solo; pero no olvidemos, sobre todo, la superchería literaria que implica la pretensión de querer acceder a la conciencia del escritor para juzgar así la autenticidad o la carencia de autenticidad de su escritura. De este modo, parece ser que Lautréa-

⁴² ¿Y por qué no admitir que la práctica mística es, al fin y al cabo, una manera más de crear las condiciones necesarias para la escucha de lo supranatural, tan válida, por lo menos, como las que nacen del uso de los paraísos artificiales, de la autohipnosis y de la locura?

⁴³ *Premier Manifeste*. («Pero nosotros, que no nos hemos entregado a ningún trabajo de filtración, que nos hemos convertido en nuestras obras en los receptáculos opacos de tantos caos, modestos aparatos registradores...») Recordemos que las teorías de Dalí —la actividad paranoica crítica: «un método espontáneo de conocimiento irracional basado en la objetivación crítica y sistemática de las asociaciones e interpretaciones delirantes»— y las de Max Ernst —«el extrañamiento sistemático del objeto y «la intensificación de la irritabilidad de las facultades del espíritu»— corrigen totalmente, y desde una conciencia preestablecida, el alcance del automatismo espontáneo de Breton. Por algo Dalí sigue siendo el mejor escritor surrealista francés.

mont y Rimbaud fueron *surrealistas*⁴⁴; sin embargo, Breton tiene ciertas dudas respecto del primero (¿y por qué no del segundo?); la razón reside en la falta de documentos que atestigüen dicha autenticidad, como si nos pudiéramos fiar de lo que dice un escritor acerca de su escritura, como si la literatura tuviera algún otro documento importante que no fuera el texto: «Ce semble bien être, jusqu'à présent [Rimbaud], le seul [con mensaje automático auténtico], et il n'y aurait pas à s'y tromper, n'était le cas passionnant d'Isidore Ducase, sur lequel je manque de données. Et certes, à ne considérer que superficiellement leurs résultats bon nombre de poètes pourraient passer pour surréalistes, à commencer par Dante...»⁴⁵.

El dogma de la autenticidad automática confunde la posible intención de la escritura, siempre huidiza, engañosa e incontrolable por el lector, e incluso por el crítico, y el resultado o efecto que un determinado texto produce sobre su creador y sobre su receptor. Pero sobre este problema de *ética-estética* volveremos más tarde.

2.3. Dogma del «fragmentarismo» textual

He recordado ya al principio de este trabajo el texto de Breton que, al promocionar la creación pulsional del momento, rechaza todo intento no sólo de corrección del texto, producido gracias a la emergencia de una pulsión —espontánea, automática—, sino también de cualquier tipo de reelaboración posterior de éste antes de su posible integración en un corpus posterior, el libro. Lo fragmentario, con lo automático, son dos pilares técnicos del surrealismo: la pauta y prueba de la autenticidad fulgurante y efectiva de la imagen⁴⁶.

Lo fragmentario, en la medida en que es pulsional, arrastra los mismos problemas epistemológicos y ontológicos del automatismo: difícilmente puede tender la escritura fragmentaria hacia el objetivo

⁴⁴ Cfr. otras citas en «Le message automatique», en *Le point du jour*, pág. 188. Pero detengámonos un momento en cuáles son las razones por las que Breton encuentra que Rimbaud y Lautréamont son dos poetas surrealistas: «Ils se bernaient dans les coulisses sombres de l'être à entendre parler indistinctement et durant qu'ils écrivaient, sans mieux comprendre que nous...». Y por eso la crítica actual puede estudiar todas las supercherías, mistificaciones y collages de Lautréamont en *Les chants de Maldoror*.

⁴⁵ *Premier Manifeste*. («Da la impresión de que, hasta ahora, es el único [con mensaje automático auténtico], y no tendríamos ocasión de equivocarnos, de no ser por el caso apasionante de Isidore Ducase, sobre el que me faltan datos. Y, a decir verdad, si sólo considerásemos superficialmente sus resultados, muchos poetas darían la impresión de ser surrealistas, empezando por Dante...»). ¿Y por qué otra realidad distinta de los resultados se puede juzgar la categoría de un poeta? A pesar de todo, evidentemente, Dante no es surrealista.

⁴⁶ Cfr. nota 7.

fijado por Breton, la unidad del ser; pero difícilmente puede tender también hacia la construcción de un significado. Lo pulsional y lo fragmentario acarrear las múltiples postulaciones del yo, bajo la presión de los infinitos e ínfimos determinismos de la materialidad del cuerpo y del lenguaje; ahora bien, esta multiplicidad sólo puede ser resuelta, si es que ello es necesario, en el nivel superior, unificador, de la conciencia; de no ser así, los fragmentos son productos presemióticos.

Corregir, elaborar, ampliar o desplegar literaria o filosóficamente el material evidenciado por la fulguración de la metáfora o del sueño en su nacimiento pulsional y puntual, puede convertirse para Breton, y de hecho se convirtió, en el signo del réprobo, es decir, del heterodoxo y marginal. Para mí, en esa corrección, en esa elaboración, en esa amplificación y en ese desplegarse de lo pulsional y de lo puntual reside el verdadero trabajo de la escritura; y el texto de Breton que sigue, con gran sagacidad de crítico, esboza un panorama que podríamos llamar completo de la poesía del xx, aunque a él no le guste el resultado:

Beaucoup en effet n'ont voulu y voir [en el surrealismo] qu'une nouvelle science littéraire, des effets qu'ils n'ont eu rien de plus pressé que d'adapter aux besoins de leur petite industrie. Je crois pouvoir dire que l'afflux automatique avec lequel ils s'étaient flattés d'en prendre à leur aise n'a pas tardé à les abandonner complètement. D'autres se sont satisfaits spontanément d'une demi-mesure qui consiste à favoriser l'irruption du langage automatique au sein de développements plus ou moins conscients. Enfin il faut constater que d'assez nombreux pastiches de textes automatiques ont été récemment en circulation, textes qu'il n'est pas toujours aisé de distinguer à première vue des textes authentiques, en raison de l'absence objective de tout critérium d'origine⁴⁷.

⁴⁷ «Le message automatique», en *Le point du jour*, págs. 71 y ss. («Muchos, en efecto, sólo han querido ver [en el surrealismo] una nueva ciencia literaria, efectos que se han apresurado a incorporar a sus pequeñas industrias. Puedo decir que el flujo automático del que habían dispuesto, rápidamente, para sus necesidades, les ha abandonado por completo con la misma rapidez. Otros se han contentado con emplearlo a medias, con la irrupción del lenguaje automático en el seno de desarrollos textuales más o menos conscientes. En fin, es preciso comprobar que numerosos pastiches de textos automáticos han sido puestos recientemente en circulación, textos que no es fácil distinguir, a primera vista, de los textos auténticos, debido a la ausencia de cualquier criterio de base»). Leamos de paso algunas alusiones al tema de la autenticidad: el teórico tiene «le souci unique de l'authenticité du produit»; el teórico se niega, sin embargo, a «codifier les moyens d'obtention de la dictée toute personnelle et indéfiniment variable...», y el poeta omite «également de préciser la nature des obstacles qui concourent dans la majorité des cas à détourner la coulée verbale de sa direction primitive». ¿Por qué? Sin lugar a dudas, porque desde el exterior de la escritura, ello es un imposible.

Nacen así del dogma y de la excomunión subsiguiente tres categorías de marginación que generan tres posibles categorías de marginados que acogen, sin lugar a dudas, a los mayores poetas del siglo xx. La Tour du Pin, sin embargo, no se instala en ninguna de las tres categorías, pero participa, o usa cada una de ellas, *según le conviene para el mejor desvelamiento y la mejor elaboración de su yo en su triple dimensión*. Los signos surrealistas, pervertidos, conscientemente pervertidos, pasarán así a cumplir una función subsidiaria, pero de gran rentabilidad, en el interior de la poética de la *Somme de Poésie*. Nos encontramos con que la práctica surrealista pasa de ser *un fin* a ser *una función instrumental* del hecho poético.

3. RESPUESTA DE LA TOUR DU PIN A LOS DOGMAS SURREALISTAS

En efecto, estos tres dogmas, si tenemos en cuenta el contexto histórico en el que aparecen —la juventud de nuestro poeta—, son determinantes para comprender la actitud y la materia poéticas de La Tour du Pin, y en torno a él toda la poesía del siglo xx, que, sin rechazar la naturaleza surrealista de la metáfora, construye su obra, sin embargo, en los márgenes del surrealismo.

Toda su poesía puede ser leída como un intento sistemático para superar los dogmas del surrealismo, pese a que la materia existencial sobre la cual el poeta lleva a cabo su trabajo y los medios técnicos a los cuales, de vez en cuando, recurre, puedan ser análogos, como ya hemos visto, a aquellos propios del espacio surrealista. Existe una clara *perversión del surrealismo* en La Tour du Pin, y ésta aparece, a mi entender, especialmente en tres niveles:

- uno sustancial: atañe a la naturaleza misma del referente surrealista;
- uno formal: atañe a los principios de organización y de desarrollo del texto singular y de la obra en general;
- uno funcional: la práctica surrealista y la materia surrealista son sólo *función* que se integra en un contexto que las trasciende, las explica y, sin embargo, se explica a través de ellas.

Veamos.

3.1. De lo infrarreal psicoanalizable a lo sobrenatural (y viceversa)

El movimiento de la escritura poética de La Tour du Pin nace de la presencia de una palabra creada por el poeta, en la que las pulsiones del cuerpo y de la preconsciencia se manifiestan o tienden a manifestarse; pero también nace de la existencia de una palabra ya escrita (la palabra de Dios), en la que el poeta ve manifestada la realidad supranatural hacia la cual tienden las pulsiones de ese yo y en la cual dichas pulsiones encuentran realización y explicación —lo que revierte en realidad ontológica positiva para el yo, que halla un sentido (en la doble acepción del término —dirección y significado—) para ese universo de pulsiones.

El primer momento creador consistirá, pues, en la organización de un cuerpo verbal significativo del yo profundo, en la pluralidad contradictoria a través de la cual éste se manifiesta. Cuerpo verbal que desvela en *metáfora semántica*, en *afabulación narrativa* y en *discurso dialéctico* las múltiples voces del inconsciente y de la carne. Nos encontramos aquí con el primer La Tour du Pin, el admitido por todos, el que pudo llegar a ser —para todos— el gran poeta francés del siglo xx.

El tercer momento —dejamos de lado la itinerancia histórica del 2.º volumen de la *Somme*— consiste, en palabras del poeta, en comprender la palabra de Dios: ese cuerpo verbal que en metáfora, en afabulación y en discurso, también, desvela y realiza el misterio de la vida, en la divinidad. Movimiento de *traducción*, como, a pesar de todos los esfuerzos críticos por no traducir, lo es toda hermenéutica.

Si La Tour du Pin se hubiera limitado al primer momento de su creación, hubiera sido lo que ya hemos dicho: el Pessoa francés; un Pessoa mil veces más rico en subversión lingüística, en riqueza afabuladora (sus voces productivas son mucho más numerosas y más diferenciadas) y en poder analítico, pero también un Pessoa más rico en variedad formal y en poder estructurador. Un Pessoa que hubiera tenido toda la magia verbal rimbaldiana y la magia analítica de la metáfora de Mallarmé.

Si se hubiera limitado al tercer momento, hubiera sido un buen cristiano y, como mucho, un padre más de la Iglesia, que hubiera escrito magnífica poesía litúrgica y magníficos comentarios evangélicos. Amplio surrealismo por un lado, extraordinaria poesía mística y religiosa por otro.

El empeño, *la apuesta* —y en toda apuesta se gana o se pierde, porque siempre hay riesgo y, por consiguiente, emoción, mientras dura el trayecto de la flecha o la ocultación de la carta— consistirá para el autor de la *Somme* en crear el arco verbal que nos lleva de manera co-

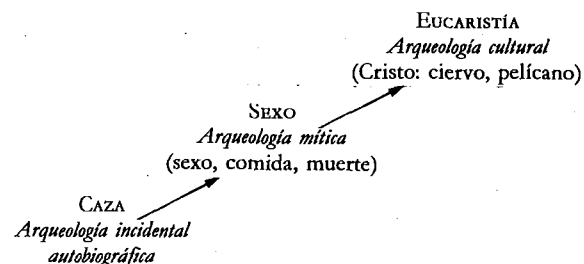
herente de la palabra del cuerpo a la palabra de Dios: el arco verbal que *religa* (y por eso es poesía religiosa) el enigma múltiple y fragmentario que genera la palabra del cuerpo, la voz de la materia, la voz de lo infrarreal, al enigma unitario y total generado por la palabra de Dios —la voz de lo sobrenatural. Pero, ¿no es esto lo que persigue, sin fe, sin esperanza y sólo con caridad, todo poeta después de Baudelaire?

Existe, en este tercer momento de la creación poética de La Tour du Pin, un intento de religión verbal, un intento de prospección lingüística y afabuladora que, acompañando el intento de religión existencial, constituye la esencia misma de su poesía: el poeta va de un enigma a otro, y el trayecto poético sirve para informar en semema y en referente —pretensión o realidad de toda escritura poética— las dos bases sobre las que se construye el arco de toda poesía: *el poeta aquí sí es médium en todas las acepciones de la palabra, y la palabra poética, como Cristo, mediadora entre la carne y el Verbo.*

La función metafórica, la función referencial, son aquí, por consiguiente, doblemente eficaces, pues se ejercen en un doble sentido. En efecto: un referente sensible, material, carga semánticamente, a través de una metáfora, un referente metafísico, y confiere cuerpo semiológico a su instancia referencial; inversamente, un referente metafísico —real o conceptual— carga semánticamente, a través de la misma metáfora, un referente material y le confiere un nuevo cuerpo semiológico a su instancia referencial.

Se transfiere, pues, de una instancia a otra, una carga semántica que informa epistemológicamente de manera alternativa ambas instancias. Y así, del mismo modo que el trasvase puede tener por objeto *dotar de referente aprehensible la instancia abstracta [Dios]*, también puede tener por objeto *dotar de referente a un elemento pulsional material no informado aún a través de ninguna catálisis semántica.* El trayecto podría esquematizarse de la manera siguiente: la arquitectura metafórica parte de un punto (1) gracias a la aparición de un elemento descriptivo, pongamos por caso la caza y el significado que ésta tiene como amor, como violación, como sacrificio y como alimento. De este punto (1) el texto nos lleva, a través de la emergencia simbólica que desprende el espectro semántico de la caza, hacia un momento (2), en el que se intenta aprehender una realidad profunda del yo evidenciada por la caza: proliferación de nacimientos, de capturas y de posesiones en las profundidades del yo. El binomio creado por caza y sexo nos remite a un tercer momento, (3), perteneciente éste al espacio de la divinidad, pero conformado semánticamente por la superposición de los dos primeros. En este tercer espacio emerge el tema de la Eucaristía. El contexto global establece un vector entre sexo y Eucaristía —alimento en la unión material y espiritual—, del que ya queda excluido el

elemento catalizador del espacio metafórico, la caza, contaminándose ambos de su fuerza referencial.



El arco que nos lleva del sexo a la Eucaristía, que nos lleva del espacio del cuerpo al de la divinidad, que propicia la encarnación y, en ésta, la redención de la carne.

Todo el universo poético *patricien* se organiza en función de esta dinámica que actúa a partir de la metáfora en direcciones que no son ya contradictorias, sino susceptibles de fundirse en un solo cuerpo: la estructuración formal de la *Somme* —su organización en tres «juegos» con el polo del «jeu de l'homme en lui-même» y el polo del «jeu de l'homme devant Dieu» unidos por el trayecto, luego abolido por ser ya innecesario, del «jeu de l'homme devant les autres»; la plaza otorgada a *Quête de joie* («Búsqueda de alegría», en la acepción medieval de «queste») en el centro del primer volumen de la *Somme*, como punto poético del que parte el trayecto analizado en su doble dirección; el paso de lo múltiple y fragmentario del primer libro a lo unitario del final...

Veamos cómo se organiza en la topografía del texto *patricien* este movimiento, y cuáles son los elementos textuales que lo catalizan.

1.º *La infraestructura psicosensorial o temática del poeta.* Existe en la infraestructura de la obra de La Tour du Pin una constante temática cuya fecundidad informa de manera bivalente los dos polos del proyecto. Dicha constante se perpetúa, incluso, de manera perfecta en la obra última, cuando ya ha desaparecido la dimensión psicoanalítica de la *Somme*. Se lleva a cabo así, por un lado, *la creación de un paisaje interior del espacio de la divinidad*; pero esta creación conlleva la sacralización (*le sacre*, diría Jean-Claude Renard en los primeros momentos de su creación poética, tan cercana a la de La Tour du Pin) de los cuatro elementos bachelardianos. No todos. Ya vi en mi Tesis cómo la polarización de la poética de La Tour du Pin en función del agua estagnante y de la tierra —su flora y su fauna como metáforas de la fecundación— deja en un segundo plano, en ausencia casi, los otros dos elementos, el viento y el fuego, este último en particular. Por ejemplo,

la metáfora con catalizador acuático, que era el elemento básico que el poeta empleaba para la aprehensión de un yo pulsional y subconsciente, ligado siempre a la presencia del pantano y de su podredumbre fecunda, queda sacralizada en la descripción del ámbito de la divinidad y, sacralizada ya, revierte sobre la creación de un nuevo espacio del yo en el que las aguas, sin perder su valor fecundo, son ya transparentes y lustrales⁴⁸.

La metáfora, nacida de una experiencia física, geográfica —el incidente, el mundo de aguas y pantanos del valle del Loira en el que vive el poeta—, instaura, pues, en el texto el intercambio de carga referencial del que hablábamos, entre las estructuras temáticas de la ensoñación material —el agua como base de la ensoñación de la fecundidad y de la muerte— y las estructuras simbólicas de los *enigmas* de la palabra de Dios —el agua como símbolo de la vida eterna, el agua como elemento de la purificación en el Bautismo, etc. La labor del poeta consiste en propiciar y hacer fructificar este diálogo, al infinito.

2.º *La estructura lingüística y metalingüística.* Toda la poética teórica de La Tour du Pin se construye sobre el concepto de *prise de chair*, que sirve de igual manera para designar la operación metafórica que lleva a la pulsión de la carne a conformarse en Verbo —a tomar Verbo— y la operación —metafórica o real— que lleva al Verbo a conformar-

⁴⁸ «Un nouveau monde va et tremble d'impatience:
Déjà se forme en moi sa première marée
Qui ride l'ombre et s'évanouit...
Plus doucement
Mes remous de surface et leurs vagues de sens!
Comme il décroît dès qu'il effleure à la conscience.
L'heure est enfin venue de s'abîmer en lui.»

(*Genèse*, en *Le jeu de l'homme en lui-même*. *Genèse* fue publicado por primera vez como texto independiente en 1945...).

«Et maintenant, Frères, c'est le moment de faire passer à nos voix tout ce que ces eaux saintes contiennent et secrètent en nous pour la levée de la foi dans le monde; elles en apportent les semences, les déposent sur nos rives et se mêlent à nos propres sèves» («Liturgie du Baptême», en *Veillée pascale*, en *Le jeu de l'homme devant Dieu*, 1983).

«Ton Christ est toujours notre prophète, Seigneur Dieu, les germes de notre vie à venir sont déjà des vivres bons à manger et à boire en Lui, ce que nous devrions seulement espérer nous est déjà servi par Lui, qui nous ouvre une terre à des eaux nouvelles dans son souffle et dans sa lumière. Toi qui fais confluer tous les temps de Tes créatures en ton Fils Jésus-Christ, garde les nôtres de dériver et de se perdre dans le monde.»

Observemos cómo, desde el primer momento hasta el último, todo el movimiento de la *Somme* se construye sobre un proceso metafórico en el que la catálisis acuática desempeña un papel preponderante: tanto en el nacimiento del yo desde sus primeros movimientos, vívidos como marea que sube y emerge en la conciencia, como en la fusión del yo con la divinidad, vivida como confluencia y vivida como entrada en unas aguas nuevas.

se en carne —tomar carne. Pero antes de seguir nuestro razonamiento, conviene ver cómo la expresión *prise de chair* («toma de carne», en su sentido literal) se acomoda perfectamente a los tres momentos metafóricos que antes analizábamos: la caza es una *prise de chair*, el sexo es una *prise de chair*, la comida es una *prise de chair* y la encarnación es la *prise de chair* por antonomasia, pues el Verbo no sólo *toma*, sino que *se hace carne*. La poética de nuestro poeta no puede reducirse a una retórica que, como ya he analizado en capítulos anteriores, viera en la metáfora una simple transferencia de forma. Su poética exige esta *encarnación* en la que el movimiento pulsional y el movimiento divino necesitan «tomar carne» en la sustancia metafórica que nos ofrece la materialidad⁴⁹.

3.º *La superestructura ideológica.* La ideología que informa desde la exterioridad del dogma el edificio complejo de la *Somme* es, como resulta evidente, el cristianismo en su definición más pura: proceso de salvación de la materia gracias a la encarnación de la segunda persona de la Trinidad, el Verbo. La lectura del hombre se irá haciendo cada vez más análoga a la lectura que nos ofrece el Evangelio: la historia del hombre consiste en su itinerancia hacia la sacralización: «tout homme est une histoire sacrée. C'est sur cette sentence que je voudrais fonder une vie récluse en poésie et le livre qui la signifiera»⁵⁰.

Cristo, lógicamente, y en el texto la conciencia poética, como elemento análogo de él, se sitúan en el centro de todo el edificio, informándolo en la doble dirección —«l'allié a pour nous un nom, Jésus-Christ, l'hybride parfait de la terre et du ciel, au germe et à l'accomplissement»⁵¹; hacia abajo, como carne redimida o por redimir; hacia arriba, como Verbo redentor. El paso de la vida vieja a la nueva vida —redención— implica muerte: la muerte del hombre viejo, la del poeta, primero, atento sólo a la dimensión laica del acto creador.

Se lleva a cabo, así, una serie de traducciones del ámbito de la semántica del yo al ámbito de la semántica de la divinidad, que tienen como catalizador temático el tema del amor —*Deus est charitas*— y, en el tema del amor, la construcción de la unidad del yo: desde *l'amour de soi*, fragmentario, plural, esquizofrénico de manera múltiple, generador de los personajes de ficción que encarnan dicha esquizofrenia,

⁴⁹ Cfr. el capítulo «La poética de la encarnación en la ausencia».

⁵⁰ *Une vie récluse en poésie*, en *Le jeu de l'homme en lui-même*. («Todo hombre es una historia sagrada. Sobre esta sentencia quisiera fundar una vida recluida en poesía y el libro que la significará.»)

⁵¹ *Ibidem*. («El aliado tiene un nombre para nosotros, Jesucristo, híbrido perfecto de la tierra y del cielo, en su germen y en su realización.»)

hasta *l'amour de Dieu*; desde la trinidad múltiple, fragmentaria e ínfima del yo —«Pères de nous-mêmes et fils de nous-mêmes, des milliers et des milliers d'infimes Trinités»— a Dios-Trinidad, uno en esencia y trino en persona. Palabra, amor, acción: recuperamos aquí el ritmo y la organización general de la *Somme* desde la pluralidad —narrativa, lírica, teatral y discursiva— de las voces fecundas del yo a la unidad del poeta final: la voz de Dios.

3.2. De la metáfora y del sueño aislados a su hermenéutica analítica

Nos encontramos en este momento frente a la *perversion de la espontaneidad automática de la metáfora y del sueño* —espacios privilegiados por la actividad surrealista. En *La Tour du Pin*, ambos, metáfora y sueño, sirven para iniciar un proceso analítico (en analogía con el segundo momento de la práctica psicoanalítica, después de que el sueño o las palabras automáticas hayan sido consignados) que los considera como instrumentos o puertas para penetrar en el más allá de lo infrarreal subconsciente o de lo supranatural divino: de nuevo la *ratio ratio* en alianza con la *ratio analogica*.

Nacen así, a partir de ciertas metáforas o sueños, desarrollos discursivos que los desvelan, los despliegan y amplifican, sistematizando su contenido. Una metáfora explica a otra; un poema explica a otro; un desarrollo metadiscursivo, elaborado por personajes de ficción o por el propio autor, sin desdoblamiento de ficción —tratado, diario, carta a los confidentes—, se convierte en explicación de los momentos pulsionales, haciendo rentable así al máximo el alcance epistemológico y ontológico del *hallazgo poético*. Leamos, en especial, *Le carnet de mon père* y *La contemplation errante* en el segundo volumen, en el que la capacidad analítica del poeta explora en todas las dimensiones los poemas enigmáticos que ha heredado de su padre de ficción —él mismo, en su anterior etapa.

Del mismo modo, el sueño, insignificante cuando la vigilia es incapaz de recuperar su unidad y su trayecto —lo dice el mismo Breton⁵²—, podrá ser sometido a un examen metódico y a una reorgani-

⁵² «Dans les limites où il s'exerce (passe pour s'exercer) selon toute apparence, le rêve est continu et porte trace d'organisation. Seule la mémoire s'arroge le droit d'y faire des coupures, de ne pas tenir compte des transitions et de nous représenter plutôt une série de rêves que le rêve» (*Premier Manifeste*). Yo diría más bien elementos fragmentarios del sueño, lo que impone, si queremos recuperarlo, la necesidad de reorganizarlo, es decir, de reconstruirlo; y ¿cómo se puede llevar a cabo esta reconstrucción, si no lo hacemos desde un nivel consciente racional? Si pretendemos, con *La Tour du Pin*, que el sueño «peut être appliqué lui aussi à la résolution des questions fondamentales de la vie», es preciso recuperar «tout ce qui sombre à l'éveil». Ahora bien, esta recuperación sólo es

zación semiológica, en busca del significado que, más allá de lo fragmentario que nos llega, éste ha podido tener en su existencia subconsciente. Si el examen primero no agota o no alcanza su capacidad de significado, se provocará su reaparición en situaciones idénticas o análogas: *rêverie*, deriva poética, etc.

En función de este triple ritmo, se estructura el texto *Trois rêves* en el segundo volumen de la *somme*. Me complazco en transcribir el nacimiento del primero, pues nos informa, con palabras del poeta, sobre todo cuanto venimos considerando.

(...) Ce fut alors que je commençai de rêver et que mon imagination se mit à jouer sur les marges de cette construction assez claire. J'étais assis au soleil et tenais dans mes mains une feuille de papier blanc, pour inscrire aussitôt ce que je tirerais de ces données; mais au lieu de travailler méthodiquement, je laissai divaguer ma pensée dans le paysage, et tout à coup je me vis auprès d'un grand platane isolé dans une plaine semée de bourgs et de villages, et ceinturée d'une haute ligne de montagnes: tel me parut être le seuil du monde où je devais pénétrer (...) Une maison m'apparut, assez quelconque, probablement celle d'un éclusier; une certaine agitation régnait dans la petite cour, une femme en deuil rentrait les poules, un homme s'avancait et attachait son cheval à l'arbre du sentier de halage. Puis il pénétra dans la maison (...) un léger bruit me fit relever la tête: deux hommes sortirent, portant avec peine une longue boîte qu'ils déposèrent près du cheval; et puis la femme en deuil, tenant par la main un gamin de huit ans, avec un brassard noir. «C'est certainement un cercueil d'homme, pensai-je, celui du mari de cette femme et du père de cet enfant» (...) Alors il se fit comme un plongeon, et je compris qu'on venait de faire glisser le cercueil dans le canal; puis le charretier attacha une corde au cheval et le mort ainsi fut halé. Je m'étais avancé en profitant du bruit, et je vis le petit cortège se mettre en route: en tête, le charretier qui tous les dix pas touchait sa bête, puis le frère soutenant la femme, puis le gamin qui portait quelque chose, et puis moi. Tout cela en silence (...) ⁵³.

posible desde una conciencia analítica que destruiría en parte la naturaleza errática del sueño, o desde la escritura, en *rêverie*, que construiría un simulacro de errancia análoga del sueño para siempre perdido. El mismo Breton así lo intuye, pero se apoya en esta intuición no para desvelar la mecánica y las posibilidades epistemológicas del sueño, sino para atacar, como siempre, a su gran enemigo: la transcendencia. «Dès l'instant où il sera soumis à un examen méthodique, où, par des moyens à déterminer, on parviendra à nous rendre compte du rêve en son intégrité (et cela suppose une discipline de la mémoire qui porte sur des générations; commençons tout de même par enregistrer les faits saillants), où sa courbe se développera avec une régularité et une ampleur sans pareil, on peut espérer que les mystères qui n'en sont pas, feront place aux grands Mystères. Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, qui sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l'on peut ainsi dire» (*Premier Manifeste*).

⁵³ «Trois rêves», en *Le jeu de l'homme devant les autres*. («(...) Fue entonces cuando em-

El protagonista del sueño sigue el cortejo hasta que, en un momento dado, y de una manera muy similar a la *rêverie* que provoca el poema «Le démon de l'analogie» de Mallarmé, obsesionado, repite sin cesar una frase como si se tratara del estribillo de una canción litúrgica desconocida: «à vie d'eau morte, il faut mort d'eau courante» —a vida de agua muerta, le hace falta muerte de agua que corra—, estribillo que se convierte en enigma y causa de un conjunto de enigmas que será preciso desvelar. El segundo y el tercer sueño nacerán voluntariamente, creando las condiciones propicias para ello que nos ofrece el devenir errático de la escritura, con el fin de llegar a la explicación del misterio nacido a partir de la obsesiva frase.

El poeta concluye, ya desde la lucidez absoluta: «je me mis au lit; où donc ce rêve de plus en plus précis, de plus en plus conscient me menait-il? Il ne surgissait plus du sommeil, mais d'une imagination appliquée, étrangement dirigée sur un thème que je ne pouvais pas encore saisir, mais vers lequel je m'avançais presque malgré moi. Ah! les tâtonnements de l'écrivain en quête de la seule chose nécessaire à dire»⁵⁴.

3.3. De la metáfora aislada a su explotación en la ficción

Si la metáfora aislada o el sueño pueden ser pretexto de un desarrollo discursivo que intenta su explicación, en el interior del cual el

pecé a soñar y cuando mi imaginación se puso a jugar en las márgenes de esta construcción bastante transparente. Estaba sentado al sol y sostenía entre mis manos una hoja de papel blanco, para poder transcribir enseguida todo cuanto pudiera sacar de aquellos datos; pero en vez de trabajar metódicamente, dejé que mi pensamiento se extraviara por el paisaje, y de pronto me vi, junto a un gran plátano aislado en medio de una llanura sembrada de caseríos y de pueblos, y rodeada de un alto horizonte de montañas: así me pareció ser el umbral del mundo en el que debía penetrar (...) Una casa se mostró, corriente, tal vez la de un guardián de esclusas; cierta agitación reinaba en el corral; una mujer de luto encerraba las gallinas, un hombre avanzaba y ataba su caballo al árbol del camino junto al canal. Luego entró en la casa (...) un ligero ruido me hizo alzar la cabeza: dos hombres salieron, llevando con esfuerzo una larga caja que pusieron junto al caballo; y luego salió la mujer de luto cogida de la mano de un niño de ocho años, con un brazailete negro. «Seguro que se trata de una caja de muerto que contiene a un hombre, pensé. Tal vez el marido de esta mujer y el padre de este niño» (...) De repente oí como un chapuzón y comprendí que acababan de echar la caja al canal; luego el carretero ató una cuerda al caballo y el muerto fue arrastrado por el río. Me había adelantado, aprovechando el ruido, y vi cómo se ponía en marcha el pequeño cortejo: primero, el carretero, que cada diez pasos tocaba a su animal; luego el hermano, que sujetaba a la mujer, luego el crío, que llevaba algo, y finalmente yo. Todo en silencio (...).

⁵⁴ «Me metí en la cama: ¿hacia dónde me llevaba ese sueño, cada vez más preciso, cada vez más consciente? Ya no nacía del sueño, sino de una imaginación aplicada, extrañamente conducida por un tema que aún no podía agarrar, pero hacia el que avanzaba a pesar mío. ¡Ay! los tientos y las dudas del escritor en busca de lo único que nos es imprescindible decir».

poeta es al mismo tiempo mensajero de los dioses, profeta o sibila y hermeneuta, de un modo análogo el elemento verbal, el hallazgo aislado —metáfora o designación nominal— puede generar un proceso creador que nos lleva de lo puntual lingüístico mínimo —poesía pura, relámpago verbal— a la afabulación literaria, que consigue alcanzar diferentes niveles, tanto en lo que se refiere a la naturaleza como en lo que se refiere a la extensión de la afabulación. Aquí el poeta, que nombra lo innombrado o lo innombrable, se desdobra luego en narrador de la cosa o persona creadas en su *acto de palabra*.

Veamos: la metáfora genera en ocasiones un *complejo metafórico* que, al tomar cuerpo verbal, puede informar una presencia de naturaleza —animal, humana, angélica— más o menos definida, que *nace* en el interior del microuniverso de la *Somme*, tras nacer genera su propia autobiografía y, llegado el caso, habla con otras presencias de la misma naturaleza (germen de una posible estructura teatral), recorre errante el universo interior (germen de una posible estructura narrativa) y canta: múltiples voces líricas diferenciadas en el interior de la *Somme*, que crean un conjunto de heterónimos internos en los que cristalizan las diferentes pulsiones que, de no ser tratadas de esta manera, hubieran tenido una existencia fragmentaria y transitoria —heterónimos que no tienen parangón en abundancia y en riqueza de matices diferenciadores con los de ningún otro poeta. Así:

1.º Del desarrollo de un elemento pulsional —*mouvement d'âme*, cristalizado en metáfora o en nombre propio—, nace toda la fauna de la *Somme*. Ello desde las tres primeras categorías de ángeles —«Paradisiers», «Chanteurs», «Sauvages»— a los componentes de la «petite faune» —«les Osseliers», «les Idris à manteau», «les Dolécarniens corallifères», etc.—, pasando por los diferentes personajes —«Amphise»⁵⁵, «Laurent Cayeux», «Lorenquin», etc.—, antes de que todos ellos desaparezcan camino de *Enfer*, último libro del primer volumen de *Somme de poésie*.

2.º De la vida, de la errancia de uno o de varios de estos personajes nace habitualmente la aventura que genera, siempre en esbozo, una estructura narrativa. Veamos, por ejemplo, la composición del libro *Jean de Flatterre*:

⁵⁵ «Je sortais de moi lentement,
Je fus pris dans un beau vent souple,
Chaud comme un naseau de jument
Et velouté comme sa croupe (...)
Et j'ai chevauché sur le monde
Porteur de tout ce que j'aimais (...).

«Salía de mí lentamente;
fui arrebatado por un hermoso viento ágil,
caliente como el ollar de un potro
y aterciopelado como su lomo (...)
y he cabalgado sobre el mundo
llevando sobre mí todo cuanto amaba (...).

«Amphise», en *Le jeu de l'homme en lui-même*.

- a) *Naissance de Jean de Flatterre*⁵⁶ —nacimiento.
- b) *D'un aventurier* —acerca de un aventurero.
- c) *Départ de Jean de Flatterre* —la partida.
- d) *L'aventure de Jean de Flatterre* —la aventura.

Si los tres primeros conjuntos —a, b, c— están en verso, el cuarto, la narración propiamente dicha de su aventura, nacerá, como es lógico, en prosa, sin que, sin embargo, pueda diferenciarse en lo esencial de los tres movimientos iniciales que la provocan.

3.º El personaje nacido de la pulsión controlada puede o no estar dominado por la necesidad de la palabra, o de la escritura. Si lo está, será entonces poeta, como Amphise (poeta lírico de tendencia erótica) y Pentom (poeta lírico de tendencia lúdica, verdadero malabarista de la palabra y del verso), o convertirse en autor teatral, como Jacques Borbage —que dramatiza sus sueños en vertiginosas *puestas en abismo*—, en teórico de la *teopoesía*, como Lorenquin, en director de conciencias, como Laurent de Cayeux, o, finalmente, en naturalista, teórico de la fauna interna que se agita en el interior del inconsciente transitado, como Foulc.

4.º Del encuentro entre varios nacerá el diálogo filosófico o el teatro: *Auberge de la création* («El Albergue de la Creación»), *Catherine Aulnoy*, *La mise à l'autre monde* («El nacimiento al otro mundo»), etc. Pero, como en el caso de la afabulación, si se me permite la expresión, se trata de un teatro homodiegético, es decir, immanente interno al conjunto de la obra «lírica» que se nos ofrece.

Llegamos así, desde la presencia poética mínima —la pulsión fragmentaria, el hallazgo verbal—, a la mayor afabulación literaria del siglo xx (mayor en cantidad y en poder de organización), *como desarrollo, amplificación y articulación de un conjunto de elementos que podían haber permanecido en el estado larvario de la experiencia surrealista*: la antítesis misma de lo que se ha denominado poesía pura y yo he definido como poeticidad en su estado esencial sin perversión. De no haber sido así, el poeta La Tour du Pin al final de su obra hubiera seguido siendo, tal vez, el gran descubrimiento poético francés del siglo xx, pero *el hombre La Tour du Pin hubiera, sin duda, faltado al compromiso primordial de la escritura: la explicación de los misterios del hombre*, aunque les pese a Greimas y, sobre todo, a alguno de sus discípulos.

⁵⁶ Car il est de ma chair qui s'est habituée
Aux caresses de chair, de mon halaine blonde
Qui ne s'étonne plus d'errer dans un tel froid...

(«La naissance de Jean de Flatterre», en *Le jeu de l'homme en lui-même.*)

La continuación de la *Somme* —*Second Jeu* y *Troisième Jeu*— no anula, sin embargo, estas matrices surrealistas de la escritura de La Tour du Pin; las polariza primero en función de André Vincentenaire y de la relación que éste mantiene con su padre, relación evidentemente psicoanalítica, aunque transcendida, y la invierte luego generando a partir del espacio subconsciente infrarreal —el teatro interior— el teatro litúrgico, en el cual la divinidad emerge desde los espacios de lo sobrenatural... y no me detengo aquí sobre la naturaleza —real o imaginaria— de dicho espacio, basta con que el poeta intente aprehenderlo y, a su manera, lo aprehenda.

4. FRONTERAS DEL SURREALISMO

¿De qué vale todo cuanto, atropelladamente y en recuerdo de una Tesis ya lejana, acabo de decir? De cara a La Tour du Pin, de muy poco: el poeta no se agota aquí, ¡ni siquiera empieza a ser esbozado! De cara al surrealismo, estas páginas me han servido, a mí por lo menos, para fijarle ciertos límites, ciertas fronteras, que me hacen más fácil su comprensión y su integración en la dinámica de la teoría de la poesía; estas consideraciones me llevan a pensar que la mejor poesía surrealista se ha dado antes, durante y después en las fronteras del surrealismo oficial, porque cuando se habla de poesía no se debe tratar de una ética o de una política de la escritura, como hace Breton, sino de una ontología y de una metafísica de la palabra —y aquí se sitúa el problema de la *Poesía Siglo XX*.

4.1. Fronteras

La primera frontera es de naturaleza epistemológica y óptica. La sitúo en dos niveles. El primero atañe al alcance semiológico del surrealismo; el segundo, a su capacidad o incapacidad referencial.

En efecto: el surrealismo quiere ser una práctica parapsicoanalítica; cuando lo es dentro de la ortodoxia, sólo lo es de manera parcial: en la fase de deyección, espontánea o provocada, del material subconsciente. La segunda fase, la auténticamente psicoanalítica, no la lleva a cabo, la rechaza incluso; como mucho, se la encomienda al lector; desde esta perspectiva, es éste y no el escritor el que lleva a cabo una práctica significativa sobre el texto surrealista. El lector es el auténtico semiólogo de la actividad surrealista, de manera análoga al psicoanalista: sólo él es capaz de desvelar, en verdad, la manifestación pulsional —o debida al azar— del yo; pero ¿de qué yo, del suyo o del yo del escritor? El yo del escritor nos aparece como mero paciente o

como objeto producto de una relación de causa a efecto natural: como la piedra, el tronco abandonado del árbol o el cerro testigo que el espectador somete, en un proceso de interiorización, a una lectura cuyo motor esencial está en él y no en el objeto.

Desde el segundo punto de vista, el acto de escritura surrealista apunta siempre hacia una prererferencialidad —subconsciente, material— o hacia una ausencia de referencialidad —el encuentro imposible del azar—, que contradice la premisa del propio Breton en su texto sobre Baudelaire. Si la escritura surrealista permanece encerrada en esta prererferencialidad, no existe entonces posibilidad de romper las fronteras de la realidad —de romperlas de manera auténtica; el surrealismo se condena a ser un *realismo* de los espacios más materiales del yo —como decíamos con anterioridad, un subrealismo—, o a ser un juego: nuevo preciosismo del verbo —preciosismo del nivel subconsciente del hombre de nuestro siglo, como el otro, el primero, lo fue del nivel racional y mundano del hombre del siglo XVII.

La segunda frontera es de naturaleza literaria. El surrealismo de Breton se asienta sobre un principio creador —el automatismo— y sobre un objetivo —la autenticidad absoluta de este automatismo— que se sitúan en el campo de lo inverificable: el surrealismo se sitúa, pues, en un terreno que confunde la materia automática y el efecto automático (como antaño el realismo ingenuo), y la voluntad automática con las técnicas que pueden producir el efecto de automatismo en el receptor. Ahora bien, desde el punto de vista estrictamente literario, sólo existen dos realidades aprehensibles por el lector que se sitúa más acá de la conciencia del creador: el efecto que el texto produce —ideológico, emocional, imaginario— y las técnicas —retórica y poética— aplicadas para conseguir dichos efectos⁵⁷. El surrealismo se sitúa, así, en un terreno ético no literario, y juzga la bondad y la calidad del producto en función del concepto ético de la autenticidad —siempre inverificable—, y no en función de los conceptos estético, óntico y ontológico del efecto producido. Lógicamente, el surrealismo no puede enfrentarse con los dos grandes problemas —literarios— de la escritura: ni con el de la subversión lingüística —la práctica metasémica como trabajo cuyo objetivo es el desplazamiento referencial del semeña y, en él, la explosión de un referente antiguo o el nacimiento de un nuevo referente—, ni con el de la organización de la materia textual —creación de un espacio —microcosmos— con instancia referencial diegética.

⁵⁷ Recordemos la estupidez literaria que entraña la frase ya transcrita en este estudio sobre Lautréamont, Dante y Shakespeare, que podemos considerar como surrealistas si sólo nos atenemos a los efectos de sus textos, pero de cuyo surrealismo dudamos si intentamos analizar los mecanismos de su creación, todo ello según André Breton.

4.2. *La actividad surrealista como función literaria*

Sin embargo, todas las coordenadas de la escritura moderna pasan por la experiencia surrealista. No por la experiencia literaria surrealista —¿tiene en verdad espacio literario propio el surrealismo?—, sino por su espacio ético, asumido a su manera por cada creador.

En efecto, existe una «conciencia surrealista»; ahora bien, a este respecto el surrealismo no es sino la sistematización de la escritura, sistematización paroxística y terrorista, pero no la culminación de una conciencia que nos viene de lejos en la formación del pensamiento occidental, inmerso desde siempre en la dialéctica —armoniosa para algunos— entre la *ratio hermetica* y la *ratio hermeneutica*.

Existe también una técnica de escritura liberada del control racional. Pero tanto la «conciencia surrealista» como la técnica surrealista deben ser consideradas no como *absolutos literarios*, sino sólo como *instrumentos* de la escritura; instrumentos, es decir, función de cara a un producto.

Función en el sentido que el estructuralismo da a dicho término: existen en el proceso de escritura, existen en el interior de un texto, elementos que proceden de la conciencia y de la técnica surrealista; se trata de saber qué función ocupan en el interior de una determinada estructura.

Desde el punto de vista literario, el *surrealismo continuado*, es decir, un texto que se instala desde su mayúscula inicial hasta su punto final, de manera casi exclusiva, en la conciencia y en la técnica surrealistas, es un imposible textual, a no ser que sea obra de escritor sonámbulo o de loco total, si éste existiera. El surrealismo sólo puede sobrevivir desde el punto de vista literario en lo fragmentario inorgánico, pero con lo fragmentario inorgánico no se hace literatura: prueba de ello, la propia *Nadja* de Breton: obra perfectamente organizada, tanto formal como temáticamente, en torno a ciertos elementos surrealistas desarrollados y organizados literariamente con posterioridad a la actividad surrealista que la genera; y esta organización se efectúa en torno a núcleos culturales muy conscientes, ligados a ciertas figuras míticas de la mujer.

Si no podemos expulsar a *Nadja* —mujer y texto— del espacio surrealista, ¿cómo vamos a expulsar en función de un *a priori* materialista una práctica poética que, incluso desacralizada y leída desde una perspectiva agnóstica, cubre —y mejor que el surrealismo— la misma función de ruptura de los límites de lo real, se construye sobre los mismos aparentes resultados literarios —la generación de enigmas inaprehensibles desde el discurso racional, realista—, produce los mismos efectos sobre el lector —su extrañamiento total de la racionalidad— y se centra, pero con más compromisos epistemológicos y

ónticos, en el mismo problema: el problema del referente abolido y recreado?

Y aquí, en la práctica poética mística —sobrenaturalista—, el referente es Dios, y Dios lo menos que puede llegar a ser es una metáfora; pero en esta metáfora se *encarnan* verbalmente todos los posibles/imposibles utópicos de la pulsión surrealista humana que quiere, que necesita transcender los límites de lo real material. Dicho referente, Dios, lo mínimo que puede llegar a ser es la plasmación metafórica, en negativo o en positivo, de LA VRAIE VIE ABSENTE: el objeto último de la pulsión referencial, llegue ésta a colmarse o se quede sólo en deseo.

¿Desde cuándo —y quién— se puede expulsar de la práctica surrealista la voluntad de ensoñar y de aprehender el referente posible/imposible que toma cuerpo en dicha metáfora? Pues, si ensoñamos que el Verbo se hizo carne, lo soñamos porque toda nuestra voluntad de ser tiende hacia la realización invertida de dicha realidad —o metáfora—, pues la vida individual sólo vale la pena si la carne se hace Verbo: si trasciende la realidad de lo material histórico hacia lo espiritual eterno. (Arte o religión, para volver de nuevo a Proust.)

Así, la metáfora [Dios] se carga semánticamente en trasvase continuo que se realiza entre dos instancias referenciales —el cuerpo, el espíritu— a la búsqueda de un complejo metafórico que las *conforme* y las diga: la del Dios deseante y la del Dios deseado de Juan Ramón Jiménez, aunque ambos dioses residan en la misma persona.

CAPÍTULO VIII

La presencia ausente: Escrito en *Neiges*¹ de Saint-John Perse

0. El problema del referente en poesía encuentra en la obra del gran premio Nobel Saint-John Perse, un campo de estudio privilegiado. Por un lado, ésta se ofrece a la toma de sentido del lector con su escritura cosmológica —descriptiva— o histórica —épica—, que no plantea, *a priori*, grandes problemas relativos a la función referencial; por otro lado, esta misma escritura resulta no ser otra cosa que la bisagra que articula dos vertientes alrededor de una misma estructura semántica; una de las cuales se construye como imaginaria (en el sentido que da el tematismo a esta palabra), en un juego de metáforas con referente material, cósmico de nuevo; pero la otra, nocional, tiende hacia un referente, o hacia una voluntad referencial, que debe construir el acto de lectura, so pena de quedarse en el interior de una alquimia del verbo autotélica, insignificante por consiguiente.

Además, la poesía de Saint-John Perse parece ser, por lo menos en la superficie del texto, una poesía que excluye toda referencia autobiográfica, y en cuyo interior se difumina (aunque esté siempre presente) la red trazada por el trayecto de la referencia histórica o social, en función del alejamiento anacrónico producido por cierto lenguaje y cierta prosodia que simulan el tono y el tempo de la epopeya.

Y, sin embargo, una lectura detallada de la estructura actancial del poema, basada en la deriva de su estructuración semántica, nos pone en evidencia en la poesía de Saint-John Perse una voluntad refe-

¹ El texto original, escrito en francés —«*Ecrit sur Neiges*»— me permitía significar mejor la transitoriedad de toda escritura crítica-histórica, desaparece con el momento ideológico que la ha visto nacer.

rencial de orden autobiográfico e histórico, siendo la autobiografía, con mucha frecuencia, metonimia de la Historia en cierto nivel, el ético, y no siendo el referente cósmico sino el lugar privilegiado en el que la infraestructura psicosensorial del poeta da a luz su voluntad de felicidad.

Referencia progresiva en ambos casos, como resultante de la función poética final, de signo semántico, en busca o en creación de los *vrais lieux*.

0.1. Desde este punto de vista, todo poema de Saint-John Perse (y sin ninguna duda todo poema cuya función poética sea de signo semántico) se presenta a la inteligencia del lector al modo de una ecuación con dos incógnitas, cuyo sistema debe éste construir a partir de una *a* (cósmica-material) y una *b* (histórica-autobiográfica), de tal modo que, con el desvelamiento de la *x* —en el nivel sémico— pueda alcanzar, si no el centro, sí al menos las lindes de la *y* —en el nivel nocional—, que da su sentido definitivo al poema.

Porque la poesía de Saint-John Perse no se conforma con una lectura intuitiva (poética, en el sentido pervertido de esta palabra) cuya práctica nos hace sentir un cosquilleo emocional, de dudosa naturaleza estética, que llega como mucho a hacernos presentir un sentido que no se informa en acto epistemológico, por la falta de esfuerzo referencial², ni se conforma tampoco con un análisis crítico capaz de desvelarnos o de codificar a partir del caos lingüístico del texto una estructura prosódica y temática, pero incapaz de franquear el umbral del puro placer fonético, o de dar un sentido a las inciertas marcas de la ensoñación.

Toda lectura de un poema exige (y el poema de Saint-John Perse más que ningún otro) dos actitudes complementarias; la primera, instaurada por una voluntad referencial; la segunda, resultante y vehículo al mismo tiempo de la primera, parte a la búsqueda de la articulación de los diferentes niveles —o momentos— semánticos del texto, con el fin de poner en evidencia la deriva referencial que, a través de esos diferentes momentos (dinámica) o niveles (isotopías), nos lleva a un referente nuevo o a una referencia nueva.

El resultado necesario de esta operación crítica y de la actitud que la guía es la lectura del texto como estructura dinámica (semántica o actancial) que completa en el nivel sintagmático el principio jakobsoniano de la redundancia poética: redundancia fonética y sintáctica de los juegos de la prosodia y de la sintaxis; redundancia semántica de los

² Y sin referente o sin esfuerzo referencial puede haber significado, pero no *sentido real*: puesta en relación de un código con la realidad.

juegos de las metáforas, que designan, desde la exterioridad de su simple transferencia de forma, un mismo referente³.

Si toda la poesía se presta a esta visión formalista y reductora, que falsea la esencia misma del acto poético, aún más se presta a ella la de Saint-John Perse, que, mediante la riqueza de una prosodia —que, en la repetición de ciertas palabras, de ciertos sintagmas y de ciertas frases completas, sustituye a la música propia de la versificación tradicional—, crea una música nueva cuya lectura (y más aún la lectura en voz alta) construye una estructura cíclica a través de la cual parece que el poema vuelve siempre a la matriz temática inicial.

A veces una *misma* frase (*misma* en apariencia) inaugura y concluye el poema, reforzando esa estructura circular, que ya no solamente es sentida como musical y sintáctica, sino también como semántica y significativa. Ahora bien, la repetición nunca es exacta. Siempre hay un elemento literal nuevo que viene a completar o a sustituir a otro; esta novedad no es ni gratuita ni imprevista: está preparada por la progresión semántica del poema; y en esta progresión y en estos intercambios, los trayectos semánticos y la instancia referencial quedan alterados gracias a los fuegos fatuos de las operaciones metasémicas.

Un solo ejemplo sacado del poema que nos ocupa puede ilustrar lo que estamos adelantando. La primera estrofa concluye con la frase siguiente: «Et ce fut au matin, sous le ciel gris de l'aube, un lieu de grâce et de merci où licencier l'essaim des grandes odes du silence»⁴.

La penúltima estrofa del poema recoge la frase transformada en el sentido que más adelante veremos: «Et ce fut au matin, sous le plus pur vocable, un beau pays sans haine et sans lésine, un lieu de grâce et de merci pour la montée des sûrs présages de l'esprit»⁵. Tenemos:

- Una misma localización temporal: «Et ce fut au matin».
- Una misma realidad objeto de encuentro: «un lieu de grâce et de merci», aunque *grâce* y *merci* se han enriquecido, en oposición, con las nociones de ausencia de odio (*haine*) y de cicatería (*lésine*), que no estaban presentes en la primera frase.

Pero vienen dos elementos a romper el paralelismo perfecto: «où licencier les grandes odes du silence» es reemplazado por «pour la

³ Lectura que debe también ir más allá de los saltos intuitivos de una crítica que, a través de algunos ejemplos aislados, va con demasiada rapidez a la búsqueda de un sentido que cree descubrir *uno* y *definitivo*, sin haber aprehendido la realidad plurívoca de una estructura metafórica.

⁴ «Y fue por la mañana, bajo el cielo gris del alba, un lugar de gracia y de perdón en el que licenciar el enjambre de las grandes odes del silencio.»

⁵ «Y fue por la mañana, bajo el más puro de los vocablos, un hermoso país sin odio y sin avaricia, un lugar de gracia y de perdón, para la subida de los presagios seguros del espíritu.»

montée des sûrs présages de l'esprit», sintagmatema en el que el lector prevé un mismo campo referencial, aunque de signo contrario, que *a priori* no es capaz de delimitar y fijar; «sous le ciel gris de l'aube» es reemplazado por «sous le plus pur vocable», elementos textuales ambos que determinan por expansión semántica la estructura de toda la frase. ¿Existe aquí una misma referencia para las dos expresiones pertenecientes a campos semánticos tan distintos? Atreverse a dar una respuesta *única* sin haber hecho el estudio de la estructuración semántica del poema es aventurar una traducción que nada justifica. Pero que se podría justificar si fuéramos capaces de manifestar la arquitectura referencial que el poema vela, o desvela, en el empuje rítmico de su estructura metafórica.

Una lectura superficial del poema puede ver con una simple ojeada tres campos referenciales, cuya articulación es necesario fijar. Se presentan directamente al lector en este orden:

1.º *El de la «neige»* —nieve—, con su opuesto, el de la tierra y de *la cité des hommes* (escritura descriptiva de un elemento cósmico y de su contrario civilizado);

2.º *El de «Celle à qui je pense»* —aquella en la que pienso—, con su correlato, el del *je* (yo) (escritura descriptiva y lírica de un elemento autobiográfico).

3.º *El de «la parole»* —palabra— (escritura lírica y discursiva de un elemento metalingüístico).

Pero se presentan también por medio de varios complejos metafóricos, comunes en parte a los tres niveles, y que cada uno utiliza a su manera, en coincidencias totales con uno de los otros, o con diferencias más o menos sensibles. Y son estas coincidencias y estas diferencias las que hay que establecer, porque son ellas las que van a manifestarnos lo que podemos llamar las *bisagras semánticas del poema*, a partir de las cuales progresa la dinámica del texto hacia su referente último.

¿Pertenecen estas bisagras al campo referencial de *la neige* —el más propio, sin duda, para ello, al ser aquél a partir del cual se estructura el conjunto metafórico del poema? ¿o pertenecen a uno de los otros dos campos? Es el análisis de la articulación de los tres campos quien va a decírnoslo. *Esta espera en el acto de lectura es necesaria*⁶, porque la naturaleza y el modo de estas articulaciones son, a nuestro juicio,

⁶ Un análisis temático bachelardiano, o un análisis mitocrítico, fijarían sus miradas en la pre-significancia simbólica de *la neige*; un tematismo estructural debe desvelar su función significante en la articulación de su campo referencial con los demás campos presentes en el texto.

uno de los elementos esenciales de la poética de Saint-John Perse. Es en el tránsito de 1 —nieve— hacia 3 —palabra—, a partir de los elementos que ofrece 2 —el campo autobiográfico—, y en la captación de los otros dos campos referenciales, donde se construye la dinámica del texto y, por consiguiente, el trayecto y la deriva referenciales y el sentido del poema; no en un salto de lectura que, de *neiges*, nos transportase directamente a *parole*.

1. Si hemos escogido «Neiges»⁷ para nuestro intento de lectura de Saint-John Perse, ello se debe sin duda a varias razones.

En primer lugar, el rastro que el *yo* del poeta nos deja en su paso por «Neiges» es más profundo que el habitual en el volar o el nadar de Saint-John Perse. Y esa profundidad nos permite ver la continuidad y la dirección del trayecto, justo el tiempo necesario para fijarla en escritura. (Escrito sobre «Neiges» no puede ser, a pesar de todo, sino juego transitorio de vagabundo, de niño o de loco.)

Esta facilidad favorecía nuestro proyecto pedagógico; y no queríamos ir más allá: ¿se le puede pedir más a la crítica? Facilidad acrecentada entonces por la extensión del poema, corto, pero poema que se sitúa, como «Pluies» —Lluvias—, en el interior de una estructura poética más amplia, *Exil* —Destierro—, que nos ofrece, así, un campo referencial inmanente al que deben remitirse tanto «Pluies» como «Neiges» y como «Poème à l'étrangère» —Poema para la extranjera— en una lectura crítica posterior⁸.

Vents —Vientos— también hubiera podido servir de banco de pruebas móvil para nuestro intento; pero es un poema demasiado largo, y nada cómodo, pues, para una experiencia pedagógica. Su primer referente también es cósmico —el último no—, así que se prestaba para demostrar la hipótesis de *la deriva referencial*.

Pero, frente a «Pluies» y sobre todo frente a *Vents*, grafemas cósmicos del signo abolido, «Neiges» era una presa textual de acercamiento y captura más fáciles; era, pues, para mí, el lugar normal en el que estudiar el ritmo ternario que, para nosotros, parece estructurar semánticamente el poema de Saint-John Perse, arrastrándonos con su ritmo prosódico y metafórico, de un referente cósmico (aquí, *Neiges*), pasando por un referente histórico y autobiográfico (aquí, *Celle à qui je*

⁷ A pesar del conjunto de estudios generales o parciales que existen ya sobre él, tanto sobre su estructura metafórica como sobre su sentido metalingüístico, o sobre su pertenencia al libro *Exil*.

⁸ Estamos de acuerdo con todos los críticos que han intentado desvelar la estructura total del libro *Exil* tomando en consideración todos los poemas que incluye, incluso este último, que algunos consideran extraño al libro.

pense) al referente ético o metadiscursivo (aquí, *parole*, tal vez); ello es decir toda la importancia que tiene para nosotros el referente histórico y autobiográfico en la creación de la dinámica semántica del poema.

2. ANÁLISIS DE LA ESTRUCTURA METAFÓRICA DE LOS TRES CAMPOS REFERENCIALES

2.1. *El campo de «Neiges»*

El campo semántico de [neiges] se estructura en tres niveles textuales: el de *la neige*, o el del fenómeno *il neige* —nieva—, descritos a través de un conjunto metafórico al que llamaremos *las metáforas materiales de la nieve*; el que se refiere al espacio y objetos que cubre la nieve, descrito en ausencia casi total de escritura metafórica, y al que llamaremos *el soporte abolido de la nieve*; y finalmente el abstracto y difuso, que se construye a partir del espectro semántico de *la nieve como posible metáfora de...* Analicemos la estructura literal y simbólica de cada uno de estos campos.

2.1.1. Las metáforas de la nieve

Una constante poética pretende que los elementos del cosmos sirvan de soporte material en el que se asienta la ensoñación del imaginario del poeta (es éste el papel del *tema*, en el sentido que va de Bachelard a Jean-Pierre Richard), siendo su significante el punto de apoyo de un discurso metafórico en el que se manifiesta la infraestructura psicosensorial del yo de la escritura. Según esta constante, *neige* sería tema (metáfora o metonimia, en el nivel formal del texto) de un momento o movimiento del ser que habría que fijar en sentido y en valor referencial.

Es una constante también en la poética de Saint-John Perse el que los elementos cósmicos —aquí, *neiges*— sean soñados a su vez a través de nuevos elementos materiales del cosmos, y por tanto dichos, a su vez, metafóricamente; movimiento poético que hace de aquéllos no solamente temas funcionales de valor transcendido hacia lo alto en busca de otros espacios referenciales, nocionales o psicológicos, sino valores en sí, alrededor de los cuales gira el vaivén de la función textual.

En este sentido, cuando analizamos la poesía de Perse, nos vemos obligados a hablar no solamente de [neige], [pluie], [vent], [oiseau] en tanto en cuanto metáforas de..., sino *también*, y algunas veces *sobre todo*,

de las metáforas que estructuran la ensoñación de la nieve, de la lluvia, del viento y del pájaro.

La realidad [neiges] es soñada y metaforizada en el texto que nos ocupa por los siguientes catalizadores: *el floral*, *el animal* y *el textil*, en primer lugar, que operan una catálisis con referente material, y en segundo lugar por un catalizador *táctil* con referente sensorial.

a) *La catálisis floral:*

- «neige plus fine qu'au désert la graine de coriandre»;
- «Fraîcheur d'ombelle, de corymbe, fraîcheur d'arille sous la fève»;
- «La grande roseraie blanche de toutes neiges à la ronde»;
- «... corps de dahlia blanc»;
- «haute treille sidérale»;
- «hièble du songe»⁹.

¿Podemos concluir, entonces, que la nieve es «la flore nouvelle, en lieu plus libre, [qui] nous absout de la fleur et du fruit»?¹⁰ Sí, pero estamos frente a un complejo metafórico en cuyo interior habrá que encontrar el posible valor referencial de las «flores nouvelles», para poder manifestar su sentido, que determina el alcance definitivo del poema.

Las constantes sémicas de estas metáforas florales de la nieve generan algunos archisememas de gran valor simbólico: el de la [Blancura], el de la [Pluralidad], el de la [Ligereza] y el de la [Suavidad], si consideramos los semas constantes en la forma y en la materia de los catalizadores.

¿Cómo leer entonces la presencia de esta «flore nouvelle» que «nous absout de la fleur et du fruit»? Para poder contestar bien, nos parece que hay que esperar a los elementos metaforizantes introducidos por el espacio de *Celle à qui je pense*, de naturaleza, como veremos, religiosa —rosaleda, rosario, rosa mística—, dentro del incidente autobiográfico.

⁹ «Nieve más fina que el grano de coriandro en el desierto» / «frescura de ombela, de corimbo, frescor de zarcillo bajo el haba» / «la gran y blanca rosaleda de todas las nieves en redor» / «cuerpo de dalia blanca» / «alto emparrado sideral» / «flor de saúco soñada».

¹⁰ «La flora nueva en un lugar más libre [que] nos redime de la flor y del fruto».

b) *La catálisis animal:*

- «blanches nocces des noctuelles»;
- «blanches fêtes des friganes»,
- «naissain pâle»;
- «nuit laiteuse [qui] engendre une fête du gui»;
- «[neige] plus fraîche qu'en avril le premier lait des jeunes bêtes»¹¹.

Las constantes sémicas de un conjunto de metáforas bastante menos empleado que el floral para metaforizar la nieve nos remiten, de nuevo y de un modo lógico, al archisemema [Blancura] y al archisemema [Ligereza], en función del color y de la materia de los catalizadores empleados. Pero encontramos aquí dos archisememas que excitan nuestro deseo de lectura: el archisemema [Celebración], que se despliega en el de [Alegría] y, sobre todo, el de [Procreación], o espacio de la procreación, tanto material —«naissain», «lait»—, en la ensoñación del líquido amniótico y alimenticio, como espiritual: boda (*noce*).

¿Nos está permitido añadir a esta serie metafórica la presencia de «tant d'azyme (...) aux lèvres de l'errant»?¹² Materia alimenticia, también ella de origen vegetal, por supuesto, pero metáfora, a su vez, del cordero místico: el referente religioso —eucaristía (encuentro, alimento, fiesta, boda)— siempre en el trasfondo soñado del poeta¹³. Todo esto es posible. Pero es sobre todo el referente madre, presente de modo determinante a través del espacio material de la procreación y a través del espacio del alimento, el que atrae aquí nuestra atención.

c) *La catálisis textil:*

- «haut fait de plumes»;
- «aube, chouette, muette dans sa plume»;
- «premier effleurement de cette heure soyeuse»;
- «des choses grêges de la neige»;
- «navette d'os»;

¹¹ «Bodas blancas de falenas» / «fiestas blancas de friganes» / «caldo pálido y nutricio» / «noche de leche que engendra la fiesta del muérdago» / «[nieve] más fresca en abril que la leche primeriza del animal joven».

¹² «Tanto [pan] ázimo (...) sobre los labios del que vaga».

¹³ La flora nueva: nieve, pan ázimo, maná...

- «amande d'ivoire [pour nous tisser] linge plus frais pour la brûlure des vivants»¹⁴.

De nuevo el archisemema de la [Blancura] —de modo implícito—, y además, sobre todo, el de la [Suavidad], fresca suavidad aquí, y el de la [Ligereza].

d) *La catálisis táctil:*

- «premier attouchement»;
- «frôlement des cils»;
- «premier effleurement de cette heure soyeuse»; —«buée d'un souffle à sa naissance»;
- «première transe d'une lame mise à nu»;
- «fraîcheur de linges à nos tempes»;
- «douceur de joue»¹⁵.

Atraen nuestra atención la riqueza y la pertinencia de este espacio. Dos archisememas ocupan casi todo el campo semántico: [suavidad] en el tacto, que recupera, en otro nivel, los espacios analizados más arriba (flor, insecto, materia textil), y [Primitivo] u [Original], que recuperan, a su vez, el momento de todo nacimiento. [Suavidad] y [Origen] que pertenecen, ambos, de nuevo, al espacio simbólico de la madre.

El sema *frescor* se encuentra aquí, una vez más, aislado; extraña la pobreza de las recurrencias que nos ofrece a lo largo del texto, pero nos parece que la pertinencia de las dos veces que la hemos señalado es definitiva, ya que, como veremos, *frescor* se encuentra en la encrucijada de los caminos semánticos que nos llevan de *nieve* a *palabra* y de *madre* a *paz*, gracias a una escritura o a un canto silencioso: la Verónica —frescor de lienzo en la cara de Cristo; toda madre, como presencia religiosa original y perenne.

¹⁴ «Alto acontecimiento de plumas» / «alba, lechuza muda en su pluma» / «roce primero de esta hora de seda» / «elementos sedosos de la nieve» / «lanzadera de huesos» / «lanzadera de marfil [para tejernos] un lienzo blanco más fresco aún para la quemazón de los vivos».

¹⁵ «Caricia primera repetida» / «roce de pestañas» / «roce primero de esta hora de seda» / «vaho de un aliento cuando nace» / «trance primero de una ola desnudada» / «frescor de lienzo en nuestras sienes» / «suavidad de mejilla».

e) *La catálisis geográfica:*

Si he separado en mi análisis las metáforas con referente geográfico de las demás que también tienen referente cósmico, ello se debe a que generan archisememas diferentes de los producidos por las catálisis floral, animal, textil y táctil. En efecto:

- «un havre de fortune»;
- «un lieu de grâce et de merci»;
- «un océan de neige»;
- «neiges (...) encore guéables»¹⁶,

metáforas significantes del lugar en el que se está, o por el que se puede pasar, todas ellas inscritas, en el espacio textual consagrado al referente *parole* —palabra— (estrofa IV), sólo nos serán legibles si las asociamos con las demás metáforas de este mismo referente.

Otro tanto ocurre con el calificativo *haut* —alto—, que metafórica espacialmente a *neiges* —«haut fait de plumes», «haute treille»—, que tendremos que estudiar en conexión con «dame de haut parage» y «seul (...) du haut de cette chambre»¹⁷, calificativo primero del espacio en el que puede nacer la palabra posible o imposible.

Nos queda «tout ce plainchant des neiges», aislado en su referente cultural —la música gregoriana—, pero desencadenante de todo el texto que sigue, *bisagra semántica*, quizá, de toda la estructura metafórica y semiológica del poema; pero volveremos sobre ello.

2.1.2. El soporte material de la nieve

Siempre nieva sobre algo, y aquél que ve nevar siempre desea que la nieve cubra, y tape, la superficie sobre la que cae: valoración en sí de su blancura absoluta, o valoración relativa de su capacidad para abolir lo feo y sucio.

Es curioso observar cómo el soporte de la nieve, cuyo referente material es evidente —la tierra y sus accidentes naturales y humanos— (pero el de [neiges] también lo era), casi nunca es percibido a través de la ensoñación material. No podemos, pues, hablar de metáfora. Eso no impide que las constantes de la percepción produzcan, incluso en este caso, un número de archisememas cuya coherencia es-

¹⁶ «Un abra de felicidad» / «un lugar de gracia y de perdón» / «un océano de nieve» / «nieves (...) que aún podemos vadear».

¹⁷ «Dama de altos ámbitos» / «solo (...) en lo alto de este cuarto».

estructura un nivel de significación de gran riqueza funcional: frente al espacio [neige] y frente al espacio [parole]¹⁸.

No vamos a citar todas las presencias que aparecen en el texto, pero he aquí algunas de las más significativas:

- «hautes villes de pierre ponce»;
- «haut fronton de pierre»;
- «revêtements de bronze»;
- «élançements d'acier chromé»;
- «moëllons de sourde porcelaine»;
- «fusée de marbre noir»;
- «les hautes terres non rompues, envenimées d'acides»;
- «la cendre»;
- «les hordes d'abiès noirs»;
- «grands bruits de pelles»;
- «les nègres de voirie»;
- «herbages des remblées»;
- «aphtes de la terre»; etc. etc.¹⁹.

Nos llama la atención la abundancia descriptiva que encontramos en este espacio, y, en esta abundancia, la justeza de la percepción de la metáfora, cuando la hay.

Estas descripciones puntuales del soporte material que la nieve hace desaparecer generan cinco archisememas: el de la [Masa] (volúmenes de los objetos pesados y duros), el de la [Negrura] y su análogo acústico, la [Sordez] (opacidad sonora de un ruido sordo), ambos generados por los encadenamientos adjetivales, y el de la [Proyección] (masa pesada que avanza) y de la [Mancilla] (suciedad, descomposición y desperdicio), generados, a su vez, por los encadenamientos de los sustantivos.

No es difícil ver en estos cuatro archisememas los oponentes de aquéllos extraídos del campo semántico estructurado a partir de las metáforas de la nieve:

[Dureza-masa] ≠ [Ligereza]
[Negrura] ≠ [Blancura]

¹⁸ Base para una lectura ética, en función de la oposición mancilla-pureza, y para una lectura metalingüística, en función de una palabra histórica que se opone a una palabra atemporal, como veremos más adelante.

¹⁹ «Altas ciudades de piedra pómez» / «alto frontón de piedra» / «revestimientos de bronce» / «proyecciones de acero cromado» / «diques de porcelana sin eco» / «cohetes de mármol negro» / «altas tierras no roturadas, envenenadas con ácidos» / «la ceniza» / «las hordas del negro pinsapo» / «estruido de palas» / «los negros de la recogida de basuras» / «hierbas de los terraplenes» / «manchas enfermizas de la tierra».

[Proyección sólida] ≠ [Flotación]
[Mancilla-decadencia] ≠ [Pureza original]

Pero, ¿existe otro nivel funcional posible en el interior mismo del código? ¿Podemos hablar del soporte de la nieve —que la nieve tapa— como del significante metonímico del espacio del hombre, y por consiguiente del espacio de lo social, de lo histórico y de lo temporal que la nieve borra: signos del hombre abolidos, o por abolir «dans l'oubli de leurs pas»²⁰. Para contestar a esta pregunta, tendremos que esperar, creo, al análisis del espacio de *Celle* y del espacio de *la parole*: rastro, paso... porque, no lo olvidemos, todos los elementos que componen la descripción del soporte material de la nieve no constituyen, desde el punto de vista textual, sino el desarrollo de una metáfora situada al principio del poema —y parcialmente al final—, la única metáfora auténtica de este campo semántico: «et puis vinrent les neiges (...) sur les grands lés tissés du songe et du réel»²¹. *Lés*: pieza de tela, camino... que encuentra en el desarrollo descriptivo de las estrofas I y II el contenido material y espiritual al que se refiere en primer lugar, antes de poder ser leído como metáfora del espacio del hombre y, por consiguiente, de cierto nivel de su palabra-escritura (pero no le busquemos, por el momento, referentes más precisos).

2.1.3. La nieve como metáfora de...

Pero, ¿qué realidad se encuentra catalizada por la presencia metáforica de las nieves? La ausencia, la espera... ¿De quién?, ¿de qué? «Neiges prodigues de l'absence»²², como el poema, pero «neiges prodigues de l'absence» se convierte, en la tercera estrofa, en «neiges cruelles [de] l'attente»²³, y esta nueva aparición de las nieves inaugura, en la relación espera-ausencia, el campo textual de *Celle à qui je pense*, que es también el del *yo*. Además, la función de la nieve —«ravier la trace de nos pas»²⁴—, ¿es aquí negativa o positiva?; su valor dependerá, sin duda, de la deriva referencial de la metáfora «plainchant» —canto gregoriano.

Si me he detenido unos instantes en estas dudas antes de precisar los campos nocionales o existenciales a los que hacen referencia las metáforas de la nieve, es para marcar lo que creo el aspecto más *confu-*

²⁰ «En el olvido de sus pasos.»

²¹ «Y luego llegaron las nieves (...) por los grandes caminos tejidos de ensueño y de realidad.»

²² «Pródigas nieves de la ausencia.»

²³ «Nieves crueles de la espera.»

²⁴ «Robar la traza de nuestros pasos.»

so, por tanto esencial, del poema: *neiges* es plural, y quizá contradictorio en su realidad referencial, y plural y contradictorio también en su instancia ética: vivida a veces como el bien y a veces como el mal.

Sin duda, todas las metáforas de *neiges*, o gran parte de ellas, generaban los archisememas [Fiesta], [Boda] y [Procreación] —gracias a las metáforas explícitas de la creación verbal—, y la resultante inmediata de su aparición *era* «[le] salut sur la face des terrasses», que transformaba el mundo en

- «havre de fortune»,
- «lieu de grâce et de merci»,
- «un beau pays sans haine et sans lésine».

Pero no se puede olvidar que, si «[il] neige hors chrétienté»²⁵, es esta localización especial de *neiges*, a la que el poeta opone «ce côté du monde où vous joignez les mains»²⁶, es decir, el mundo de *Celle*, en el que seguramente no nieva, el elemento textual que desencadena el vuelo del pensamiento y de la palabra, allende los mares —«ce n'est pas assez de tant de mers»²⁷—, hacia el espacio definitivo de *Celle à qui je pense*, espacio que podremos leer tanto como metáfora de la palabra, cuanto como realidad autobiográfica e histórica, del espacio en el que el *yo* no está (pero sí está la madre).

La tentación de leer [neige] en tanto que metáfora lingüística —tan cercana aún a la página blanca de Mallarmé—, de modo que excluya cualquier otra instancia referencial es fuerte, pero hay que apartarla, porque sólo explicaría una parte del poema.

2.2. El espacio de «Celle à qui je pense»

Tres elementos textuales introducen el espacio de *Celle à qui je pense*: en primer lugar, la localización «il neige hors chrétienté», completada en un principio por «... quelque part au monde»²⁸ y después por «de ce côté du monde»²⁹. (Oposición del espacio histórico de *yo*, en tierra lejana: América³⁰, y del espacio de *Celle*: madre, cultura materna: Europa.)

²⁵ «Nieva fuera de la cristiandad.»

²⁶ «Aquel lado del mundo en el que juntáis las manos.»

²⁷ «Pero no basta con tantos mares.»

²⁸ «En algún lugar del mundo.»

²⁹ «En este lado del mundo.»

³⁰ Y el poema nos ofrece elementos textuales suficientes para afirmarlo, sin que nos sea necesario ayudarnos con *firmas*.

En segundo lugar, la reaparición de las nieves a través de la metáfora «le plainchant de la neige», que, como habíamos visto, no podíamos integrar fácilmente en la estructura archisemémica generada por la metáfora de la nieve, sino que generaba su propia estructura metafórica.

Y, en último lugar, la nieve como metáfora —en dolor— de la espera de la mujer, de toda mujer, y, por consiguiente, de *Celle à qui je pense*.

Estas tres espoletas estructuran el campo semántico que ahora vamos a sobrevolar. Pero observemos, antes de ir más allá, que estos elementos tienen una carga histórica y social, autobiográfica incluso («Celle à qui je pense entre toutes les femmes de ma race, du fond de son grand âge lève à son Dieu sa face de douceur. Et c'est un pur lignage qui tient sa grâce en moi» —frase que puede aplicarse lo mismo a María que a la madre³¹—), carga que justificaría una lectura enteramente histórica del poema. Así pues, estudiar el espacio de *Celle* nos obliga a estudiar, por coincidencia y por oposición, el espacio del yo.

2.2.1. Las metáforas de *Celle*

Celle es en primer lugar la *Mater Dolorosa* en la ausencia y en la espera del hombre y del hijo:

- «neiges cruelles au coeur des femmes où s'épuise l'attente»;
- «ô vous, toute patience!»;
- «Dame de haut parage (...) âme muette à l'ombre de vos croix»;
- «au coeur du beau pays captif»;
- «femmes de tout âge à qui le bras des hommes fit défaut»;
- «dans ce plus grand veuvage», etc.³².

Celle es después la *Turris Davidica*, elegida entre todas las mujeres de su raza, simiente de raza. ¿Qué extensión espacial o temporal podemos dar en el texto al semema «race»? no sólo, sin duda, la restringida de familia... ¿nación, quizá? ¿Francia? El viejo mundo: «le beau pays captif»... Y entonces la *Mater Dolorosa* no es, a

³¹ «Aquella en la que pienso entre todas las mujeres de mi raza, desde el fondo de su edad levanta hacia su Dios su cara de dulzura. Y aparece un linaje puro que encuentra su gracia en mí.»

³² «Nieve cruel para el corazón de las mujeres en las que se agota la espera» / «¡oh tú, toda paciencia!» / «Dama de altos ámbitos (...) alma muda a la sombra de tus cruces» / «En el corazón de un hermoso país cautivo» / «Mujeres de cualquier edad a quienes faltó el brazo del hombre» / «En su viudez más grande».

su vez, sino la metonimia de la madre patria dolorosa en ausencia de sus hijos.

- «Celle (...) entre toutes les femmes de ma race»;
- «et c'est un pur lignage qui tient sa grâce en moi»;
- «le chant très pur de notre race»;
- «nous suit au loin le chant du pur lignage»³³.

Celle es finalmente la *Gratia Plena* (llena de gracia y de dolor) que transforma su existencia en canto y en salutación:

- «sa grâce en moi»;
- «et vous seule aviez la grâce de ce mutisme»;
- «sa face de douceur»;
- «et comme un grand *Avé* de grâce sur nos pas chante tout bas le chant très pur de notre race»³⁴.

Y *Celle à qui je pense* encarna el espacio del canto y de la palabra, de cierto canto y de cierta palabra que se sitúan en las lindes del silencio, de la oración. Estamos en el centro de la estructura metafórica y referencial del poema, la que se articula sobre el eje sintagmático

«neige» → «plainchant» → «Avé» → «parole» (silence)

En el centro de este eje se colocan las matrices de la estructura profunda del poema: *plainchant* y *Avé*. Al principio, el referente material preexistente —«neige»—, que produce, en ausencia o en presencia, toda una red metafórica plurivalente, cuyo sector más importante está orientado aquí hacia la aparición del campo semántico de la palabra de la «mère» —canción-oración— y un referente nocional creado a partir del texto —«parole»: cierto espacio muy preciso de la palabra que sólo el poema es capaz de conformar en sustancia y en lenguaje.

Anotemos simplemente por ahora que *plainchant* y *Avé* nos vienen de un campo con claras alusiones históricas y autobiográficas (guerra, Europa, madre), y sitúan el poema en ese campo referencial —el de la madre— y por extensión, metafórica o metonímicamente, en el del exilio y el del espacio religioso y cultural evangélico y litúrgico del Cristianismo.

³³ «Ella (...) entre todas las mujeres de mi raza» / «y aparece un linaje puro que encuentra su gracia en mí» / «el canto muy puro de nuestra raza» / «y a lo lejos nos sigue el canto del linaje puro».

³⁴ «Su gracia en mí» / «sólo tú tenías la gracia de ese mutismo» / «su cara de dulzura» / «y como un gran *Avé* de gracia tras nuestros pasos, nos canta tan quedo el canto tan puro de nuestra raza».

nismo³⁵. No podremos olvidar estos elementos textuales en una lectura global del texto.

2.2.2. El espacio del *yo* de la escritura

Tiene su espacio semántico propio, en oposición, primero, con el del *support de la neige* —la tierra de los hombres—, pues vive aislado de él, y en oposición y en conexión con el de *Celle à qui je pense*, en la ausencia y en el recuerdo.

Es el espacio de la distancia, de la separación y del exilio total por consiguiente, análogo —pero en sentido inverso— al de la madre:

— «silence en terre lointaine»³⁶;

es, pues, ante todo, el espacio de la errancia:

— «terre de mouvance»;
— «le filet de nos routes»;
— «le sens et la mesure de nos pas»³⁷;

es también el espacio del silencio:

— «mon silence», «ce mutisme au coeur de l'homme»³⁸.

Pero, en ese silencio y en esa separación, es también el de la espera de una presencia —«épouse du monde ma présence, épouse du monde mon attente»³⁹—, y el de la espera de un canto: «qu'on nous laisse tous deux à ce langage sans paroles dont vous avez l'usage (...) Et comme un grand Avé de grâce sur nos pas chante tout bas le chant très pur de notre race. Et il y a un si longtemps que veille en moi cette affre de douceur...»⁴⁰.

El espacio de la palabra que el *yo* desea, y hacia el cual tiende todo el poema es, no lo olvidemos, análogo del silencio de la madre, del silencio de las madres: la única comunicación posible en la ausencia, en

³⁵ Sería interesante estudiar la estructura metafórica con catalizador religioso, no sólo en este poema, sino en toda la obra de Saint-John Perse.

³⁶ «Silencio en lejana tierra.»

³⁷ «Tierra de un movimiento continuado» / «la red de nuestros caminos» / «el sentido y la medida de nuestros pasos».

³⁸ «Mi silencio», «ese mutismo en el corazón del hombre».

³⁹ «Desposa mi presencia del mundo, desposa del mundo mi espera.»

⁴⁰ «Que nos dejen a los dos solos con esa lengua sin palabras a la que estás acostumbrada (...) ¡desde hace tanto tiempo vigila en mí esta angustia de dulzura!»

el exilio. Valores circunstanciales de esa palabra que el poema sueña y presiente, porque el libro se sitúa en el interior de un exilio personal y de un fracaso histórico, y se debe, por tanto, a sí mismo el ser pesimista y negativo; y porque, frente a la atemporalidad de *Celle à qui je pense*, la esencia misma del *yo* se sitúa en esta errancia temporal y espacial de «[l']hôte précaire de l'instant»⁴¹. El sentido definitivo del metadiscurso de la palabra tendrá, pues, que ser matizado por la instancia autobiográfica e histórica que provoca el nacimiento del poema⁴². Esta observación nos llevará a considerar de manera obligada varios espacios de la palabra en este mismo poema de Saint-John Perse.

2.3. Los espacios de la palabra

2.3.0. Por supuesto, el poema «Neiges» contiene un metadiscurso sobre la palabra y sobre el campo poético que no podemos poner en duda. Pero el poema «Neiges» no es solamente, ni sobre todo, un poema sobre la escritura. «El signo puro» no es la única realidad hacia la que tiende el poema. Y por lo que a mí respecta, no me atrevo a dar un único referente —escritural— a la última frase del texto: la página es, sin duda ninguna, la *page neige* en la que transitoriamente no se inscribe nada, pero, ¿no es nada más que eso? Y, en cualquier caso, ¿cuál es el alcance referencial de esta *página-nieve* en la que, en lugar de escribir, recogemos su texto borrado?

No quisiéramos caer en los lugares comunes que hace aparecer por todas partes, en la escritura actual, la obsesión nominalista y metacrítica, que nos lleva a buscar en todo texto las huellas, tan débiles, tan insignificantes la mayoría de las veces, de las presencias metalingüísticas; pero hemos de acercarnos, desde nuestro punto de vista, a la estructura del metadiscurso del poema de Saint-John Perse.

Hay aquí, claro es, huellas demasiado aparentes, alusiones directas a los referentes literarios o culturales del texto: *le plainchant de la neige*, que nos abre perspectivas extraordinarias frente a la aprehensión del aspecto formal del lenguaje de Saint-John Perse; ese *langage sans pa-*

⁴¹ «Huésped precario del instante.»

⁴² El envío del poema dedicado a la madre, en el umbral de la eternidad —elemento de lectura extratextual—, no hace sino reforzar el valor circunstancial (temporal y doméstico) del texto, sin que esto nos impida darle una extensión *diferente*. Sobre este particular, pensamos que el poema «Neiges» es tan «personnel et d'un effectif [aussi] ponctuel et (...) immédiat» como «Poème à l'étrangère». Este punto de vista no condena al primero; al contrario, *salva* al segundo. Después de la práctica textual inmanente del estructuralismo; no podemos olvidar, como dice Lázaro Carreter, la autobiografía del autor si está en conexión con el texto y nos ayuda a una lectura textual que no deja de serlo en esa ayuda. La poesía es *palabra en el tiempo*, no le podemos quitar su tiempo, so pena de convertirla, a veces, en puro criptograma. La novela es otra cosa...

roles, tan cercano a los *romances sans paroles*, y que a través de la «rapso-dia filológica» se abre al canto siempre soñado, jamás conquistado, de una poesía original, trans-sintáctica y trans-semántica, no lingüística por consiguiente: grafismo y fonismo no referenciales de la nieve, de la lluvia y del viento; voluntad de ausencia en la esperanza defraudada, en busca del «plus pur vocable»⁴³. Y, también, «cette page où plus rien désormais ne s'inscrit»⁴⁴; Mallarmé, sí, pero en el presente, localizado: «Désormais» ('a partir de ahora').

Hay que ir más allá; hay que ir, si ello es posible, en busca de la estructura metafórica del referente nocional *parole*. Una estructura metafórica está informada por dominantes, pero nunca es homogénea ni de absoluta coherencia; es una estructura orgánica cuya referencia puede ser plural y, a veces, equívoca.

2.3.1. Las metáforas de la palabra

Ciertas expresiones del texto tienen, a este respecto, un referente claro:

- «essaim de grandes odes»;
- «couches du langage»;
- «pur délice sans graphie»⁴⁵;

pero otras, en las que sospechamos existe el mismo referente, no nos presentan pruebas tan evidentes de esta dirección referencial:

- «les grands lés tissés du songe et du réel»;
- «le filet de nos routes»;
- «linge plus frais pour la brûlure des vivants»⁴⁶.

Para leerlas correctamente, habría que interpretarlas, y ello partiendo de nuestra intuición más o menos gratuita, o, lo que es peor, proyectando sobre el texto que analizamos un discurso metafórico preexistente de la poesía —pensamos aquí en la estructura generada por la consideración del texto como *textura*, y en la ensoñación y en el análisis que la crítica actual genera a partir de él gracias a las metáforas con catálisis textil; y aquí el texto podría proporcionarnos nume-

⁴³ «El más puro de los vocablos.»

⁴⁴ «Esta página en la que ya nada, a partir de ahora, escribiremos.»

⁴⁵ «Enjambre de grandes odas» / «capas de lenguaje» / «delicia intacta sin grafía».

⁴⁶ «Los grandes caminos tejidos de sueño y de realidad» / «la red de nuestros caminos» / «lienzo más fresco para la quemazón de los vivos».

rosos ejemplos, uno de los cuales, sin duda el más significativo, inaugura y concluye la estructura metafórica del poema:

- «sur les grands lés tissés du songe et du réel» (I);
- «... au-delà sont les grands lés du songe» (IV)⁴⁷.

Esta lectura por traducción es peligrosa en poesía. Preferimos aquella que intenta estudiar en el interior del texto los nudos metafóricos que surgen en la encrucijada de los caminos trazados por las diferentes instancias semánticas. Veremos en ella metáforas que tienen varios valores referenciales y que ponen, por tanto, en relación campos semánticos opuestos; nuestro pequeño análisis presentará, al mismo tiempo, una triple ventaja:

1. Pondrá en evidencia el tejido (desgraciadamente) del texto, y sobre todo los nudos metafóricos que lo sostienen.
2. Hará ver (quizá) la progresión, la dinámica del poema (concebido no sólo como un falso trayecto musical —redundancia—, sino también como un verdadero trayecto semántico —poeticidad final—).
3. Nos permitirá no traducir el texto, es decir, no destruir su poeticidad (efecto del texto sobre el lector).

Así pues, vamos a estudiar la intersección de los campos semánticos siguientes:

[Nieve] — [Palabra]
[Palabra] — [«Celle à qui...»]
[«Celle à qui...»] — [Nieve]

en una estructuración aparentemente circular, para manifestar mejor lo que llamamos la deriva referencial del poema: el paso de *nieve 1* a *nieve 2*.

2.3.2. Los nudos metafóricos del texto

- a) *Nieve* ≠ palabra 1.

Vemos, en principio, un juego de oposiciones metafóricas entre el campo semántico de [nieve] y el de [palabra].

⁴⁷ «Más allá están los grandes caminos del sueño.»

- «Et comme un grand Avé de grâce sur nos pas chante tout bas le chant très pur de notre race.»
- «Encore fallait-il tout ce plainchant pour nous ravir la trace de nos pas (...) par les chemins le sens et la mesure de nos ans.»

Alrededor de estas dos frases se organizan dos campos semánticos opuestos: el construido alrededor de *canto gregoriano* («neige» → «plainchant» → «Avé»), significante de cierto espacio de la palabra (palabra 1), y el construido alrededor de *errancia y trazo*:

- «filet de nos routes»;
- «trace de nos pas»;
- «sens et mesure de nos ans»;
- «les grands lés du songe et du réel».

Metáforas todas ellas con catalizador textil: *signos de la actividad del hombre*, que el *plainchant* de la nieve borra, pero, no lo olvidemos, de una manera momentánea. Tan sólo se borra una escritura, y aún hay que saber de qué signo era; sabemos cuando menos que pertenecía a la historia del hombre, el exilio, aquí, histórico y existencial. ¿Podemos poner en relación todo el espacio semántico del soporte material de la nieve, significante del espacio del hombre (materia, pesadez, opacidad, negrura, decadencia, mancilla), con el espacio referencial de la escritura que estamos delimitando? Rastro profundo y pregnante de actividad y de dolor que se generaba en el texto por la expansión semántica de la metáfora con referente textil, pero ligado también literalmente al campo semántico de la errancia: *les grands lés* —«les grands lés tissés du songe et du réel».

Observemos, y nos adelantamos a nuestro análisis, que la metáfora final de la nieve, metáfora positiva aquí de la palabra nueva, recupera el referente textil: «linge plus frais pour la brûlure des vivants»⁴⁸.

Existen, sin duda, dos clases de palabra: la primera no pertenece al campo metafórico de la nieve; pero, ¿no es, sin embargo, la verdadera palabra, el verdadero canto del hombre, real, histórico?

b) *Nieve* = *palabra 2* = «*Celle à qui...*»

El espacio de la coincidencia es aquí más rico. Existe, ya, la coincidencia de *plainchant* en cuanto elemento desencadenante de la es-

⁴⁸ Lienzo que refresca, lienzo que esconde el dolor, pero lienzo en el que el dolor del hombre se plasma en la escritura de su rostro.

tructura metafórica dominada por *Avé*, que culmina en uno de los complejos metafóricos más ricos del texto: «et comme un grand Avé de grâce sur nos pas, la grande roseraie blanche de toutes neiges à la ronde»; complejo metafórico que reúne todos los campos semánticos estudiados.

- *La palabra* (*plainchant, grand Avé*) y su desarrollo material: la rosaleda, el Rosario, como conjunto de rosas, como conjunto de *Avés*;
- *La nieve* (*roseraie des neiges*), nieve-rosa, lluvia de rosas-nieve: nueva metáfora de la nieve⁴⁹
- «*Celle à qui...*» que canta su *Avé*, que reza su rosario.

«Tout à la ronde» nos remite, a su vez, a «cette chambre d'angle [la del poeta] qu'environne un Océan de neiges», en donde reencontramos el mismo referente material que en el complejo metafórico precedente —*neige*—, y la misma situación del *yo* al que «environne» —rodea— «à la ronde» —en torno— esta realidad material.

Llegamos, pues, aquí a la gran metáfora que desencadena toda la ensoñación del lenguaje primitivo: la piragua que, abandonando su caleta, partiendo del «Océan des neiges», nos lleva a las «plus vieilles couches du langage», al «pur délice sans graphie», al «cours des choses illisibles»..., es decir, a la ausencia de huellas, a la ausencia de los signos de lo humano, y, podemos decirlo, a la ausencia de la escritura del hombre por la tierra: Historia. Liberación o confesión de un fracaso: «quelle flore nouvelle en lieu plus libre nous absout de la fleur et du fruit?» La nieve blanca, la página blanca, así como la tela blanca y la flor sin fruto, sin carne, son los signos de una ausencia y una muerte, a menos que nos venga el lienzo de la Verónica para que plasmemos en él las huellas en fuego, en polvo y en sangre de nuestro paso⁵⁰.

Más aún, el más puro de los vocablos, *Avé* del ángel Gabriel, no es sino el signo más puro de una *prise de chair* por parte del Verbo —palabra ahistórica, eterna.

La nieve, incluso aquí, no es sino el signo del fracaso de la palabra del hombre; la ligereza que informaba su ensoñación floral, animal y textil, es signo de fiesta de boda, sí, pero de boda efímera y, en su ausencia de peso y penetración, de boda blanca, tal vez.

Los puntos suspensivos que en cierto modo terminan el poema

⁴⁹ ¡Y qué hacer con el ázimo, ese *maná*, lluvia de nieve nutricia en el desierto del exilio!

⁵⁰ En esta ensoñación de un lenguaje —primitivo— ahistórico, alingüístico, Saint-John Perse recupera un tema ya viejo y tan perfectamente formulado por J. B. Vico y por Herder. Pero, ¡con qué riqueza metafórica nos lo devuelve!

significan la presencia, adquirida o impuesta, de la flora nueva, en ausencia de la flor y del fruto, pero son signo, antes que nada, del fracaso de la palabra imposible, que por el momento hay que borrar. La ensoñación del silencio no es vivida en el goce, se produce en el frío, lo efímero y la pureza, pero ¿acaso no es más que «fraîche haleine de mensonge»?⁵¹. Significa, por lo menos, el rechazo de la historia y, en la búsqueda impuesta de lo original, el rechazo de lo temporal —ayer y mañana. Pero, ¿qué nos queda entonces, sino la ausencia?

c) *La que = nieve*

El tema del borrado de las huellas del yo se instaura en el poema con la presencia de *Celle*, con su *plainchant* de nieve, con su *rosaire* de nieve, con su *Avé* de nieve. Las metáforas del referente [madre] nos devuelven todas a nuestras «Eglises souterraines». ¿Cómo leer esta presencia de lo religioso en el texto, cuyo eje es, por un lado, el tema de la mujer-madre, metaforizada a partir del elemento material *neige* —blancura, frío, inconsistencia, velo, muerte próxima— y metáfora, a su vez, de la ausencia de palabra, o de la palabra en ausencia de semantismo?

La madre remite siempre al espacio de la religión; la madre es, pues, la ausencia de proyecto histórico, la paciencia y la espera: el silencio, el exilio, en este valle de lágrimas. Pero, ¿qué alcance puede tener esta lectura religiosa del exilio en una mente como la de Saint-John Perse, agnóstico?: ¿realidad vivida? ¿simple tributo al recuerdo de la madre, respecto de la cual cualquier poema es siempre religioso? ¿estructura textual generada por una metáfora feliz, «plainchant de la neige», de referente cultural, a partir de una doble presencia litúrgica y musical?

Esta panorámica nos devuelve al sintagmatema que creemos anclaje básico de toda la estructura del poema: el momento semántico en el que una estructura con referente cósmico se convierte en estructura con referente metadiscursivo, a través de una experiencia autobiográfica e histórica negativa. ¿Podemos decir que todo el poema se encuentra ahí, incluso en su estructura prosódica: *versículo* propio del texto del *plainchant* gregoriano, de ritmo libre estructurado en función del hálito y del sentido?

3. La poética de Saint-John Perse no se construye en la redundancia prosódica o sintáctica; el texto encuentra en su estructuración

⁵¹ «Aliento fresco de mentira.»

semántica una dinamicidad que produce derivas referenciales: ¿dónde se ha ido *lo real* de los «grands lés tissés du songe et du réel»? ¿No es *esta realidad*, la Historia, lo que la nieve ha querido borrar, aunque sólo fuese provisionalmente? Y, en su *frais mensonge*, al final del poema no nos quedan ya más que «les grands lés du songe». Todo un poema para abolir en la ensoñación de una palabra-ausencia-nieve-madre la huella de lo real en nuestro canto: el sujeto actante metafórico de esta deriva y de esta abolición es *la neige*: ¿cuál es el sujeto actante real: el exilio? ¿la muerte próxima? y, en el exilio y la muerte, ¿la impotencia de decir? La blancura de la página en la que, por el momento, nada más puede inscribirse⁵².

⁵² Una sistematización de estas conclusiones se encuentra en el capítulo siguiente.

QUINTA PARTE
LA ESTRUCTURA METAFÓRICA

CAPÍTULO IX

Metáfora y estructuración metafórica del texto

0.0. Ha llegado el momento de organizar —en la medida en que se puede organizar— el conjunto de reflexiones y análisis parciales guiados por mi voluntad de aprehender *la poeticidad*, no sólo con mi intuición, mi sentimiento o el sentido rítmico de mi cuerpo, sino también con mi conciencia crítica siempre en diálogo con mi conciencia analógica.

Como profesor (y como persona) necesito afianzar mi ser en algo más positivo (no positivista) que me salve de la negatividad del discurso crítico que me rodea, capaz sólo de confesar (y de regodearse en) su fracaso postmoderno. *No puedo contestar al enigma que me propone el texto con el enigma que yo le propongo a mi lector, a mi alumno.* Debo encender una luz, aunque sea transitoria, como todas las luces de la razón y de la ciencia, que me permita andar, en un relativismo operativo, porque no puedo vivir con la conciencia del fracaso asumido. Conciencia que hoy se ha convertido en un absoluto epistemológico (y ontológico), en espera de algún nuevo combustible existencial.

Si, para mí, todo discurso exige, en su lectura, dicha dimensión metodológica, o metódica, al menos, el llamado discurso poético lo exige aún más, dada su estructuración misma (dada su naturaleza, tal vez) y dada la peculiaridad fáctica que desempeña merced a su apoyatura musical.

En efecto, en ausencia de referente, en deriva referencial o en la pretendida abolición de aquél, el discurso poético se estructura en función de una dialéctica semántica sistematizada que, a través de sus juegos metafóricos, tiene siempre como objetivo la aprehensión o la creación de los rincones ocultos del ser —función óptica de la escritura a los que no llega el lenguaje empleado por la *doxa*. Pero también,

en presencia, siempre, de un exceso o de una escasez de materia lingüística (en relación con la cantidad de significado que evidencia), la poesía crea una estructura musical, rítmica y fónica, que traspasa las lindes de lo lingüístico, provocando efectos psicobiológicos que no son propios del lenguaje, cuando es empleado en su uso común, pero que, en definitiva, también afectan a la función semántica del texto.

Instalado en dos aparentes misterios —el de la función óptica, ligada a una experimentación semántica que viola las lindes de la realidad conocida, y el de la función biorrímica que instala los efectos del lenguaje en nuestros nervios y en nuestras glándulas—, el discurso poético exige del crítico y del maestro en lectura crítica, si no quiere ser la puerta abierta a cualquier tipo de superchería, un ejercicio explicativo que huya de todo lo inefable, y que no pueda contentarse ni con la superficialidad de una lectura colateral (que sólo se molesta en leer los márgenes del texto, porque piensa que el texto, en sí, es o una evidencia que se manifiesta espontáneamente al lector, o un arcano que ningún razonamiento puede explicar), ni con la lectura pulsional, aunque la primera se disfraza de crítica intertextual y la segunda de psicoanálisis (como tampoco pudo contentarse, no hace mucho, con toda una tecnología analítica empeñada en expulsar del texto narrativo, y de su análisis, la dimensión ontológica del yo que escribe)¹.

La lectura crítica tiene que buscar, aunque no lo halle, el trayecto referencial del poema, en abolición o en creación. Tiene que analizar los elementos que permiten el trayecto —salto, vuelo, puente— de una estructuración semántica que, luego, se manifiesta en baile, temblor o lágrima.

0.1. Dejando de lado la segunda marca pertinente del discurso poético —la musical—, coadyuvante, a mi entender, de la primera, me voy a centrar ahora en ésta: el problema referencial del discurso poético² y, ante todo, en el elemento lingüístico que le sirve de matriz: la metáfora considerada en su dimensión metasémica.

¹ El recelo postmoderno, respecto de todo discurso continuo y vertebrado, sólo tiene su razón de ser en la experiencia negativa de la presente historia occidental: en la desconfianza frente a su propia cultura (razón, ciencia, ética del progreso y de la voluntad) de un hombre que, sumido en fracaso —económico, existencial—, proyecta sobre toda la realidad su experiencia, y sueña su fracaso individual como si fuera una auténtica epistemología.

² Existe una referencialidad contextual, extratextual o intertextual, aludida por el Dr. Bustos Tovar en su ponencia sobre el discurso elegíaco —Congreso sobre *Teoría del Texto poético*, Toulouse, 1984—, gracias a la cual, mediante ciertas alusiones, cuya realidad referencial no es cuestionable, se crea la coordenada espacial o temporal del *acto de lectura*. Yo me referiré únicamente a la referencialidad inherente a la estructura semántica

Desde el punto de vista pragmático, y dejando para otro momento los problemas teóricos del referente —esbozados ya en varios capítulos—, mi postura puede resumirse en dos ideas:

1.º La convicción pedagógica —en parte apriorística y en parte no— acerca de la ineficacia del estudio de la metáfora, considerada aisladamente, frente a la eficacia del concepto de estructura (y de estructuración) metafórica. (El estudio del texto de Saint-John Perse me ha llevado definitivamente a este convencimiento.)

2.º La hipótesis sobre la necesaria existencia de un elemento textual, capaz de establecer la correlación existente entre los niveles isotópicos (verticalidad) de un texto, y la posible estructuración metafórica sintagmática (horizontalidad) del mismo³; dimensión sintagmática globalizante, y no jirones de sintagmatismo superpuestos, como se deduce aún del estudio de Rastier⁴.

(Late en la afirmación de dicha hipótesis un principio desarrollado ya en diversas ocasiones: la estructura metafórica del texto no es redundante —Jakobson—, o no es sólo redundante; existe en ella una dinamicidad, una progresión semántica en la que se instalan la creación, la abolición o la deriva referenciales. A esta dinamicidad la he llamado *poeticidad final*⁵, oponiéndola al concepto de *poeticidad instrumental*, la definida por la poética jakobsoniana. Por ello, prefiero hablar de estructuración —y no de estructura— metafórica del texto.)

A medida que avanzo en mi especulación, ésta se perfila como un posible enfrentamiento entre el concepto de *niveles isotópicos paradigmáticos* y el de *estructuración metafórica sintagmática*. Se me pone de manifiesto, así, la necesidad de una síntesis entre tematismo y semántica estructural, como respuesta y como complemento de la poética Jakobsoniana, es decir, como camino válido para aprehender metodológicamente una de las partes fundamentales y más cerradas del discurso

ca misma de un texto, en su voluntad y en su necesidad de aprehender o de crear una realidad nueva, más o menos problemática.

³ Defino, de manera operativa, la estructura o estructuración metafórica de un texto como la *organización dinámica, más o menos coherente, en torno a un núcleo semántico, o a varios núcleos, organizados también entre sí, de todos o parte de los catalizadores de la producción semántica, que han generado operaciones metasémicas en el interior de un texto, con vistas a la producción de derivadas referenciales, ya sea de cara al acto referencial (subjetivo), ya sea al referente propiamente dicho (objeto real o mental)*. La intención del presente capítulo es hacer más explícita esta definición, con vistas, ante todo, a su eficacia operativa en el análisis del discurso poético.

⁴ Cfr. «Systématique des isotopies», en A. J. Greimas et al., *Essais de sémiotique poétique*, París, Larousse, 1972.

⁵ En analogía con *narratividad* (dinámica de la estructura actancial de un texto) y *discursividad* (dinámica de la estructura lógica de un texto), como expresé en el capítulo «La poética de los críticos».

poético: su naturaleza dinámica, en función de su estructuración semántica. Ahora sólo me es posible esbozar las líneas generales de un estudio cuyos problemas, tanto en el nivel práctico como en el teórico, son ilimitados.

1. METÁFORA Y ESTRUCTURA METAFÓRICA

1.1. Una metáfora nunca se presenta aislada en un texto; se integra siempre en un contexto metafórico que justifica y evidencia su origen —una manera de ensoñar el mundo o, simplemente, de aprehenderlo— y su significado, en el interior de un código cultural. Aislarla para llevar a cabo su estudio (práctica habitual en todas las retóricas tradicionales y en todas las lecturas de signo racionalista) sólo puede justificarse si la intención del crítico no está ligada al acto de lectura, si se encierra en el interior de una operación técnica que sólo pretende desmontar un mecanismo para ver su funcionamiento, aunque éste, cuando está desmontado, siga ocultando el elemento que le da vida significativa⁶, o porque se piensa que la metáfora es ornamento adjetivo que se podría eliminar —una belleza añadida, una explicación didáctica.

Desde el punto de vista de la lectura crítica, aislar una metáfora impone siempre, en la conciencia del lector, una traducción⁷ —traducción necesaria para que aquella sea comprendida—, lo que presupone ciertos postulados teóricos de difícil aceptación.

Presupone, en primer lugar, la aceptación del principio racionalista que considera a la metáfora como un elemento exterior a la estructura misma del discurso: epifenómeno que no afecta a la resultante semántica del mismo, y que puede ser eliminado sin que el texto pierda su valor significativo y referencial. Queda, sólo, el valor afectivo —«cierta coloración individual»— de unos ojos y de unas manos

⁶ Recordemos, en particular, por su agudeza exhaustiva y por sus resultados circenses, a veces, los estudios de H. Morier (*Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, París, P.U.F., 1961).

⁷ Tal vez la exija siempre, en el sentido etimológico de la palabra traducción; y el temor del crítico que, a pesar de todo, no quiere traducir, se instala en la dinámica azarosa que surge de su voluntad de lectura (integradora e integrista, necesariamente, que tiende de algún modo hacia la traducción) y su voluntad de permanecer fiel a un texto (estructura cerrada en su código y en su tensión referencial), buscando en su interior las matrices secretas que permiten su lectura. «Mais le danger existe, bien sûr, (...) de confondre dévoilement structural et lecture littérale, bref d'offrir une nouvelle traduction de Mallarmé... C'est la difficulté de toute critique...» (J. P. Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, pág. 18).

que, para decir *algo*, lo dicen con palabras que les recuerdan (principio de racionalidad y de sensorialidad analógica) ese *algo*, que es, en definitiva, lo único que interesa. Su función deja de ser semántica: deja de ser lingüística, *stricto sensu*.

La metáfora pierde entonces su categoría de metasemema y vuelve a ser *metáfora* —desplazamiento formal. Se recupera, así, la división formalista y racionalista entre denotación y connotación, entre carga informativa y carga emocional del discurso; y la metáfora, en su transgresión momentánea y aparente, sólo alcanza una función *ornamental*, con resultante emocional, lúdica o didáctica según los casos.

Además, y ello es más grave, la metáfora traducida anula el concepto de *infraestructura del texto* —nivel hipoanalógico—, pues la traducción restituye el discurso a su hipotético nivel racional, a su referente primero, ya conocido e integrado pretextualmente en el discurso de la *doxa*: se pierde, en el texto, la tensión —la intención— referencial (abolición, deriva, posible hallazgo) que es, a mi entender, lo que da su razón de ser, en la poesía postromántica, a la presencia en un texto de un conjunto de metáforas, en apariencia —y sólo en apariencia— redundantes. El lenguaje, restituido así a su función informativa acerca de espacios que todos conocemos, hace posible la comunicación, porque ésta se fundamentaba sobre polos de conocimiento asumidos tanto por el creador como por el lector: ha existido *translation* de una conciencia a otra.

Ahora bien, cuando la metáfora ha producido un desplazamiento referencial, cuando uno de los polos de la comunicación ha sido abolido, o cuando, más exactamente, de la fusión analógica de los dos posibles polos transcendidos ha surgido un espacio —nuevo— de la realidad, cuya existencia no ha sido asumida aún por el discurso de la *doxa*, entonces no puede existir comunicación, por mucho que se empeñe el traductor (al que le falta uno de los dos polos necesarios para su ejercicio), a menos que el lector se zambulla en profundidades semánticas, es decir, referenciales, a la búsqueda de las nuevas instancias reales del yo.

La poesía *semántica*, cuya función es esencialmente óptica, no admite más traducción (como la ciencia) que aquella que se instala en el interior de su propio código (pero no podemos olvidar que un código con *base natural* en la especie humana no es nunca realmente autotélico, no porque no pueda ser religado a otro código, sino porque tiene su razón de ser, *diferente*, en su voluntad referencial; y el lenguaje lo es, aunque la elaboración artística pretenda alejarlo de esa *naturalidad* que le confiere el pertenecer a una lengua (madre o padre).

1.2. Así, el problema de la traducción de la metáfora puede ser

insignificante (en el doble sentido de la palabra) cuando se ejerce sobre la poesía cuya voluntad final no es semántica⁸.

La *poesía didáctica*, en primer lugar, en la que la visión inmediata de la analogía (y su posible reducción) encuentra su razón de ser en la voluntad de claridad docente, pues con un simple ejemplo, con una comparación o con una metáfora, se comprende mejor el discurso abstracto, aparentemente nuevo, que nos es ofrecido⁹.

La *poesía lúdica*, en segundo lugar. Considero como tal aquella que adopta un conjunto de mecanismos lingüísticos y literarios (fónicos, morfológicos, sintácticos, semánticos, mitológicos, etc.), aplicados sistemáticamente en un texto, con el fin de esconder, desdibujar o destruir, en la visión primaria del lector, el espacio referencial designado. La misión del lector consiste, a modo de juego intelectual (*puzzle* poético, rompecabezas, casi siempre), en restituir el discurso a un *orden establecido*, en el que el espacio referencial se evidencia con la claridad de lo *ya* conocido, a pesar de todos los trucos y trucajes. La lectura es, aquí, un ejercicio total de traducción que sólo puede llevar a cabo el que conoce perfectamente las dos lenguas, el erudito.

Dámaso Alonso, por ejemplo. Y la licitud crítica de su traducción de *Las Soledades* de Góngora se asienta (o no se asienta) en la decisión, lícita o no, de considerar el texto como esencialmente lúdico, en su juego de cultísimo gongorismo. De no ser así, de tener la poesía de Góngora una función semántica, por ejemplo, en su estructuración metafórica, mitológica y sintáctica, el *juego didáctico* de Dámaso Alonso sería inútil —e inmoral—, al soslayar, al falsificar en la conciencia del lector la voluntad óptica del poeta en su escritura. *Inútil*, lo es la traducción de Góngora si se domina el código *barroco*, en su doble aspecto mítico y retórico; *imposible*, lo sigue siendo la traducción de Lorca, en la ignorancia del código *surrealista* (inconsciente) y del código popular (surrealista mitigado).

La *poesía sentimental* (o lírica), en tercer lugar. En ella la intención del autor se fija, ante todo, en la relación existencial, carente de dimensión óptica y epistemológica, que lo une, lo atrae o lo repele, res-

⁸ No trazamos límites entre una poesía y otra aquí definidas. Sólo tratamos de aprehender en ellas la presencia de una función dominante. Tampoco establecemos una valoración; a lo más, siguiendo en ello a Jakobson, la adjudicación de un periodo histórico, más o menos definido, para cada una de ellas, en cuyo interior ciertas funciones son preponderantes.

⁹ Una duda, sin embargo: ¿no estará la diferencia entre la función óptica y la función didáctica de la metáfora en el *grado* de novedad real del discurso ofrecido, es decir, en el grado de novedad (epistemológica) del espacio referencial aludido en el discurso? Existe, a pesar de todo, una diferencia esencial, a mi entender: el discurso didáctico intenta comunicar algo *ya* conocido por uno o por varios; el discurso poético con función óptica, lo que intenta es aprehender espacios ignotos, incluso en la conciencia de aquel que los formula por primera vez.

pecto de un objeto o de un acto determinado. No es el objeto en sí lo que interesa, y por ello no es necesaria su aprehensión sustancial —definición o nominación; lo que interesa es la tensión, el trayecto, en positivo o en negativo, que el yo traza para acercarse a él, o para alejarse.

Ello es la razón de que la poesía sentimental use, menos de lo que se cree, el lenguaje analógico (contrariamente a lo que ocurre en las poesías didáctica y lúdica); al no orientarse de una manera primordial hacia la función semántica, prefiere el adjetivo y el adverbio, como en A. Machado y en todo el Romanticismo. En ella, cuando aparece, el lenguaje analógico no cubre dicha función sino en apariencia, en muchas ocasiones; su verdadera función es moralizante, y sirve para expresar analógicamente los *grados máximos de intensidad*, de cantidad y de magnitud de la experiencia del yo (amor, belleza, soledad, temporalidad, espacialidad, dolor): un más allá del paroxismo emocional.

El efecto compartido que el poeta busca aquí sólo es posible si la función analógica encuentra un eco inmediato en el lector —y éste, en la consonancia, se emociona con llanto o con rabia que le ilusionan o le entristecen. Dicho efecto no puede esperar reacciones segundas, ajenas al mundo primario de la emotividad. La traducción que opera el lector es inmediata, porque suele caer de lleno en el espacio del arquetipo o del cliché (lectura habitual de la poesía que llamamos popularmente romántica).

En estos tres casos, la metáfora, abundante o escasa, como hemos apuntado, consigue una función y un efecto bien determinados: *claridad*, de cara a una formulación demasiado abstracta, *obstáculo* ofrecido a nuestra inteligencia que ésta tiene que salvar, *carga emocional* que el lector, de inmediato, comparte, en la *traducción posible y necesaria*. Pero en ninguno de los tres casos el empleo de la metáfora tiene una finalidad metasémica, al menos *a priori*.

1.3. La traducción no es posible, ni lícita, cuando la metáfora afecta a la función semántica de la escritura, es decir, cuando se instala en ella una tensión referencial, en presencia de un desajuste entre el semema que el escritor *tiene que emplear* y el referente que aquél *pretende designar* (porque, como se dice, «le faltan las palabras»).

Cabe preguntarse, sin embargo, si las tres categorías de discurso poético que hemos recordado, y en especial las dos primeras, no participan también de la función semántica. En efecto, ¿en qué medida la metáfora con función didáctica no provoca, de algún modo, un *desplazamiento* referencial de cara a la instancia referencial primera (y por ello el discurso dialéctico es siempre falsificador del discurso matriz originario)?, y ¿en qué medida la metáfora con función lúdica no provoca, en algunos casos, *destrucción* referencial, y en otros la aparición

de espacios referenciales en los que anidan, fragmentarios, elementos del yo preconsciente que pretendía jugar, y escribe, y, al escribirse, se hace diferente en la escritura (de ahí la cercanía entre chiste, enigma y oráculo)?

Ahora bien, en el presente estudio me referiré, ante todo, a la poesía que —al menos en Francia— utiliza, desde la segunda mitad del siglo XIX, el lenguaje como instrumento de prospección sistemática de los espacios desconocidos de la realidad, material o mental; poesía que ocupa, salvo esporádicos espacios políticos o lúdicos, no libres de metaforización semántica (y la eterna pervivencia de la poesía emocional), la casi totalidad del espacio poético del siglo XX¹⁰.

Durante este periodo, y de cara a la función óntica de la escritura, la naturaleza y la función de los elementos que provocan los cambios en la figura denominada, ya impropriadamente, metáfora, han sido determinantes en la función poética¹¹.

Dichos elementos (catalizadores de la producción semántica, en la terminología del tematismo estructural) pueden ser ordenados, atendiendo al criterio de la analogía, en tres niveles, o etapas, en cuyo interior se dibuja, en efecto, una progresión histórica de gran importancia. Un esbozo de organización de éstos contemplaría, como mínimo, las siguientes categorías, en una clasificación de los diferentes modos de presentarse la naturaleza de la metáfora:

1.º Nivel de la analogía semántica:

- * *Catalizador de naturaleza racional o cultural* (a): analogía de causa, de efecto, de finalidad, analogía mitológica, histórica, estética, etc.¹²;

¹⁰ Soy consciente de la importancia de la función lúdica en la poesía de estos últimos años (siempre la ha tenido). Ahora bien, la historia de la literatura nos enseña que lo lúdico en el arte (nominalismos, neorretóricas, juegos de palabras...) cobra primordial importancia en épocas de desencanto histórico, cuando el hombre pierde la fe en la capacidad epistemológica y ética de su actividad. Por ello, lo lúdico sólo lo es en apariencia, por exceso de desesperación.

¹¹ El problema de la traducción también se plantea respecto de estos factores de la estructuración del discurso poético: ¿podemos traducir la sintaxis de Mallarmé, tan transgresora como su semántica, con el simple pretexto de poder comprenderlo mejor?

¹² Esta clasificación no agota las posibilidades de la naturaleza semántica de la metáfora. Es un simple muestreo, de cara al objeto que nos ocupa; ni tan siquiera creemos necesario buscarle un ejemplo a cada caso. El lector que de verdad ha leído, pro-veerá.

* *Catalizador de naturaleza sensorial:*

- directa (analogía de formas, colores, tactos, etc., percibidos por los sentidos correspondientes) (b);
- indirecta (analogías sintestésicas) (c);

* *Catalizador de naturaleza psíquica, individual o antropológica:*

- consciente (analogía ligada a una experiencia consciente revivida) (d);
- alienada (de carácter psicoanalítico u otro: sueño, embriaguez, etc.) (e).

(Es preciso observar que, en estos dos últimos casos, la analogía encuentra una apoyatura evidente en una contigüidad, temporal o espacial, de las experiencias revividas.)

2.º Nivel de la arbitrariedad analógica semántica.

- * *Catalizador de naturaleza gratuita consciente* (f), en función de determinada elección lúdica;
- * *catalizador de naturaleza gratuita aleatoria* (g), mediante la aplicación de los juegos del azar y del ordenador a la escritura;
- * *catalizador de naturaleza existencial aparentemente gratuita* (h), en función de alguna manifestación incontrolada y puntual de la inconsciencia (es preciso observar la posible relación de este catalizador con determinados casos de (e). La diferencia estribaría en la puntualidad o en la persistencia del fenómeno que genera analogía: azar u obsesión).

3.º Nivel de la analogía, no semántica, generada por el contexto¹³:

- * *Catalizador de naturaleza tipográfica* (i), en función de emparejamientos tipográficos, o en función de una determinada distribución de las palabras por la página;

¹³ La contigüidad no siempre genera procesos metonímicos o sinecdóticos. La contigüidad intratextual puede generar, también, como en los casos que enumero, procesos metafóricos. De hecho, toda metáfora nace de una contigüidad existencial, en el interior de la preconciencia del poeta.

* *catalizador de naturaleza fonética* (j), en función de la aliteración, la rima, etc. (Es preciso recordar aquí que la contigüidad es, a veces, un adyuvante de la analogía fónica);

* *catalizador de naturaleza sintáctica* (k), en función de enumeraciones heterogéneas, de coordinaciones alógenas, de estructuras paralelas, que ponen en contacto nombres que habitualmente pertenecen a isotopías diferentes.

A pesar de la distinta naturaleza de los niveles 1 y 2 (con referente existencial extralingüístico) respecto del nivel 3 (con referente intralingüístico, de carácter más o menos formal), podemos comprobar que, de (a) a (k), la evolución de la naturaleza de los catalizadores de la producción semántica sufre un doble cambio que afecta de lleno al problema que nos ocupa.

Por un lado, la analogía entre los dos polos, evidentes o latentes, de la metáfora, se hace *cada vez menos aprehensible*, o más difícilmente aprehensible, llegando incluso a desaparecer, y dando paso a la arbitrariedad de la metáfora, es decir, a la desaparición del elemento que *justificaba* y estructuraba el fenómeno desde la racionalidad: casos (f), (g) y (h). (El hecho, frecuente en la poesía moderna, de que los dos elementos de la metáfora, o de la comparación, estén presentes en el texto, cuando uno de ellos viola todas las reglas de la analogía, no invalida, más bien acrecienta, el efecto de arbitrariedad que analizamos).

Ahora bien, incluso en los casos (d) y (e), en los que la analogía es una evidencia en el interior de la experiencia existencial, y está, por lo tanto, plenamente justificada en el acto de la escritura, uno de los polos puede ser inaprehensible para el lector, en ausencia de una erudición que le permita penetrar en el texto desde la biografía del autor. Sólo la puesta en relación de dicho elemento *gratuito* con otros de igual naturaleza (yendo hacia una estructuración metafórica) le permitiría encontrar un sentido a la aparente arbitrariedad de la metáfora aislada. Recordemos, también, que el caso (c), el de la sinestesia, cuya lectura es hoy evidente, planteó problemas en su momento, pues el lector común no era capaz, antaño, por falta de hábito de lectura, de percibir el polo designado indirectamente.

En ausencia de uno de los polos de la analogía, *la traducción es imposible*, es decir, la aprehensión de la metáfora, desde el discurso establecido, es imposible. Si, a pesar de todo, dicha traducción es llevada a cabo, el acto será, necesariamente, arbitrario¹⁴.

¹⁴ Aberración de ciertos libros de «lengua y literatura» que dan a leer a niños de ocho y nueve años textos contruidos sobre metáforas de naturaleza (c), (d), (f), (g)

Desde una perspectiva totalmente diferente, los casos (i), (j) y (k) plantean problemas similares si el lector no está dotado de la sabiduría técnica suficiente, o si no se le ha iniciado en la lectura semiológica de los elementos aparentemente formales del discurso poético, contentándose con hacer de ellos una lectura musical. Cuando se está en posesión de aquélla, la existencia de los dos polos del trayecto metaforizante hace presumible la traducción; y digo presumible, pues no estoy seguro de que ésta sea pertinente y posible, de cara a la función semántica de la poesía generada a través de dichas analogías y contigüidades intratextuales¹⁵.

Por otro lado, podemos observar, en la ordenación propuesta, que *el movimiento (histórico) que nos lleva de (a) a (k)* (si bien debemos considerar (i), (j) y (k) no en la realidad histórica de su aparición, anterior a otros fenómenos registrados, sino en la percepción semiológica que la lectura, con posterioridad, ha proyectado poco a poco sobre ellos) *instala a la metáfora paulatinamente en niveles no racionales (técnicos, existenciales, aleatorios, imaginarios o subconscientes)* que nos ofrecen los siguientes problemas, o posibilidades, de escritura y de lectura, perceptibles en el devenir de la poesía occidental.

De este panorama podemos sacar las conclusiones siguientes: en el transcurso histórico,

1.º El discurso poético escapa a la racionalidad (*a la comunidad racional, cultural, sensorial y emocional de la doxa política y religiosa*) y se abisma, más y más, en los meandros y profundidades del cuerpo y de las experiencias individuales, no aprehendidos aún en el discurso oficial.

2.º La escritura deja de ser una práctica informativa, emocional o lúdica (sin problemas, o con falsos problemas de cara a la comunicación), y se convierte en una experimentación que tiene *como materia*, u objeto, el lenguaje; *como instrumental* aparente la poética y *como objetivo* el alumbramiento de espacios ignotos (inexistentes, pues, desde los puntos de vista epistemológico y ontológico) de la realidad. Este alumbramiento se lleva a cabo en la descodificación-recodificación de la estructura lingüística ofrecida por la *doxa*. La comunicación (inmediata) pasa así a ocupar, en el discurso poético, un lugar segundo y problemático.

y (h), con la pretensión de que aquéllos no sólo las disfruten, sino también las *expliquen*.

¹⁵ Cfr. Julia Kristeva, «Sémiotique et symbolique», en *La révolution du langage poétique*, París, Le Seuil, 1974. Pero, ¿puede la *chora* —elementos presemiológicos del texto: sonidos, pausas, interjecciones...— elevarse a la categoría semiológica, de manera independiente, sin que sea religada, de algún modo, a la estructura semántica del texto que sustenta, o que, en subterráneos, recorre y pretende socavar?

3.º La profundidad existencial y la individualización metaforizante instauran el discurso poético en un nivel que hace imposible cualquier tipo de transferencia o traducción. Lo instala en un *en sí verbal y ontológico* que hay que leer desde el interior (textual) del movimiento psicosemántico que lo ha generado: trayecto que nos lleva de la catálisis psicosemántica a la catálisis semántica —o viceversa— inscritas en el texto.

4.º El texto, sin referente asumido aún por una determinada visión del mundo, y, por lo tanto, generado por una determinada estructuración lingüística, corre el peligro de la incomprensión o de la destrucción, si persistimos en leerlo desde la *doxa*.

El hallazgo semántico (referencial: óntico u ontológico) es aleatorio, puede surgir o puede no surgir; pero, de surgir (aunque su existencia quede limitada a la temporalidad de la lectura), sólo podrá ser integrado por el *yo lector* a través de la aprehensión directa de la relación que el metasemema, incluido en una estructura metafórica más amplia, mantiene con el nuevo espacio referencial, a espaldas de aquélla, y no en la traducción directa de un semema cuyo espacio referencial está, ya, perfectamente definido.

La función semántica de la poesía exige, así, la formulación de una teoría de la lectura que permita acceder a la estructura metafórica del texto, para elaborar, en ella, un código que la asuma, sin abolir (falsa integración de la traducción) la creación o el desplazamiento semánticos que ha generado, en destrucción, en deriva o en creación referenciales.

2. TRAYECTO Y ESPESOR DEL TEXTO POÉTICO: TEMATISMO Y SEMÁNTICA ESTRUCTURAL

No podemos ahora analizar y discutir en profundidad las respectivas aportaciones del tematismo, en su sentido más amplio, y de la semántica estructural, referentes al estudio del discurso poético¹⁶.

Todo texto es *un trayecto*. Se instala en una dinámica de búsqueda, evenemencial, racional o semántica, en la que una fuerza actancial —de naturaleza múltiple— recorre la sustancia, o la materia lingüística, en pos de espacios significantes del yo y de la realidad, en los que

¹⁶ Si, el tematismo, porque, entre todas las críticas orientadas a la hermenéutica del texto, éste nos ofrece: *su falta de dogmatismo ideológico* (contrariamente a la crítica psicoanalítica), *su apertura metodológica*, en ausencia de plantilla analítica presignificante (contrariamente a la mitocrítica), y *el valor dinámico de su topografía del yo*, ascendente, que no establece separaciones estancas o antagónicas entre los diferentes niveles de éste.

aquella se dice, se desdice, se destruye y se va haciendo (J. P. Richard).

Todo texto es, también, *un espacio*, un espesor topográfico en el que se superponen, a modo de capas irregularmente distribuidas, sedimentos significantes, acarreados a través del lenguaje, y de las tópicas literaria e ideológica, por la historia colectiva e individual de una lengua, y subvertidos por el trabajo creador de la escritura (nivel ontológico y nivel escritural, tan evidentes en la infraestructura metafórica del metadiscurso de la poesía en Vigny y en Victor Hugo).

El tematismo, J. P. Richard en particular, ha puesto de manifiesto mejor que ningún otro discurso crítico la dinamicidad pulsional y epistemológica de dicho trayecto que, para progresar, transita y devora espacios metafóricos sucesivos, a la búsqueda del espacio definitivo en el que asentar el deseo del yo de la escritura. Ahora bien, dicha dinamicidad autodevoradora (crítica de Genette a Richard) anula, en su análisis, el ámbito que acaba de manifestar, de tal manera que el trayecto del yo sólo se evidencia en la puntualidad de un presente analítico, ávido de futuro¹⁷. Cualquier tipo de estructuración del texto que quisiera contemplar el punto de partida y el punto de llegada de un determinado corpus, así como los pasos ordenados (naturaleza y función) del tránsito realizado, es, aquí, imposible, o exigiría un nuevo análisis del corpus crítico richardiano como si de un *texto creativo* se tratase.

Por su parte, la semántica estructural nos ha servido, operativamente al menos¹⁸, para poner de manifiesto dos realidades inseparables del acto de escritura y del acto de lectura. En un nivel, la naturaleza metasémica de ciertos tipos de metáforas, y, por extensión, la naturaleza metasémica de cierto tipo de escritura que las usa de una manera sistemática para su estructuración. Insistir en la naturaleza metasémica de la metáfora puede ser el punto de partida que nos oriente hacia los dos polos, en el interior de los cuales se instala el trayecto de la escritura, y, a veces, hacia las articulaciones del mismo trayecto metasémico —recorrido que la crítica temática realiza desordenada e impulsivamente, al ritmo del yo de la escritura.

En otro nivel, la semántica estructural, con su teoría de los *niveles isotópicos*, permite penetrar en múltiples consecuencias de la operación

¹⁷ Un futuro que, por otro lado, puede ser pretérito en el corpus textual analizado. Pero éste no es el momento de estudiar los fallos de la crítica richardiana, que considera la escritura de un autor como un espacio único y global, en ausencia de cualquier tipo de consideración relativa a las obras a las que pertenecen los textos analizados, con los imperativos formales y temáticos de un determinado género.

¹⁸ Se admita o no la «veracidad» —pero, ¡qué es verdad en la ciencia humana!— de sus presupuestos lingüísticos teóricos.

metasémica, provocadas por la metáfora y aprehendidas sólo intuitivamente, hasta ahora, por el lector «sensible»; operaciones ambas —la de la escritura y la de la lectura— en las que los restantes procedimientos, propios del discurso poético, fónicos y rítmicos, juegan un papel principal como adyuvantes. Las consecuencias a las que me refiero son, en especial, *la ambigüedad* y *la pluralidad sémica* del semema potenciada al máximo, *la libertad* de éste en el interior de una estructura sintáctica desquiciada y rota —fenómenos que han sido considerados, en muchas ocasiones, como los indicios auténticos de la poeticidad postromántica.

El análisis sémico, a partir del cual se construyen los diferentes niveles isotópicos de un texto, permite penetrar en aquéllas y ordenarlas, convirtiendo *ambigüedad*, *polisemia*, *libertad* semántica y *simbolización* en elementos textuales que están en la base de las microestructuras, más o menos informadas, que, según la teoría de los niveles isotópicos, le dan al texto su espesor.

3. NIVELES ISOTÓPICOS Y/O ESTRUCTURACIÓN METAFÓRICA DEL TEXTO

3.0. Ahora bien, si el concepto de isotopía, y su desarrollo en el análisis sémico, ha permitido pasar del semema aislado al semema integrado en una estructura semántica (independiente de la estructura sintáctica, cuando ésta, con su desorganización transgresora, no favorecía o impedía, incluso, el acercamiento al significado del texto desde las perspectivas del análisis gramatical y lógico habituales), es preciso darse cuenta de que dicho concepto sólo hace posible *el estudio estanco* de las diferentes estructuras metafóricas, que se encuentran en un mismo texto. A veces, incluso, éstas han sido analizadas como si perteneciesen a niveles antagónicos del texto, en su instancia referencial última. Este grave problema está provocado, a mi entender, por tres *a priori* críticos, o vicios de la postmodernidad, que ponen entre paréntesis la rentabilidad de una operación crítica, que se anunciaba muy fecunda, por no contemplar la necesaria unidad de *un* texto que pretende, a pesar de todo, ser *uno*.

Estos son:

1.º *Una concepción paradigmática de los niveles isotópicos*, que sigue esclava de la teoría jakobsoniana de la poeticidad. En función de ésta, el eje paradigmático sigue siendo la marca prioritaria del discurso poético. Las capas textuales se acumulan y se superponen, y el sentido real de dicho texto hay que buscarlo —crearlo, más bien— en una superposición extrasintáctica que viola el principio básico de la escritura

—su temporalidad sintagmática. La crítica (que es la que crea, en definitiva, el texto como espacio, como espesor) impone sus leyes a la escritura, después de un conjunto de operaciones —lectura primera, segunda, tercera, etc.— en las que la conciencia crítica y sus adyacentes eruditos son más importantes que la estructuración misma del texto. Creo que la lectura, después de haber considerado el texto como una realidad espacial —superficie o espesor—, debe recuperar la dinámica textual que nos lleva de la mayúscula que lo inicia al punto que lo concluye: el sentido *natural* de la lectura, al fin y al cabo.

2.º *Una concepción psicoanalítica, en el enjuiciamiento y en la valoración de los niveles isotópicos*. En efecto, la teoría y el análisis de los niveles isotópicos efectuados por los discípulos de Greimas llaman la atención sobre la superposición de las microestructuras isotópicas, y, en esta superposición, efectúan un reparto singular, *adjudicando unas a los niveles aparentes del texto* (se supone que conscientes, en la intencionalidad del autor) y *otras a los niveles ocultos, remotos* (se supone que inconscientes). En la mayoría de los casos, *los niveles privilegiados por el crítico son estos últimos* —queda en la sombra el nivel consciente, que no es, al parecer, sino pretexto necesario para que el inconsciente del autor se desvele en un acto que, desde abajo, lo trasciende y lo traiciona.

Se recuperan así, para el acto poético (y creo que la crítica no se ha dado cuenta del alcance que ello tiene) espacios muy similares, en su naturaleza y en su función, a los marcados por la *inspiración transcendente* (el poeta mensajero de los dioses o del infierno), y se expulsa del acto de la escritura la idea de *trabajo voluntario* —la «facture», como la define Vigny en su poética— asumido desde la conciencia del yo. Se recupera, sobre todo, una dualidad ontológica y ética —acto consciente fallido, acto inconsciente realizado— que expulsa de la tópica del yo la unidad dinámica, necesaria incluso en la trinidad tipográfica admitida, que invierte en acto de escritura *la voluntad de ser*. Desde esta perspectiva, ya no se puede asumir la escritura como una práctica ontológica significativa inscrita en la realidad.

3.º *Una aceptación de la pretendida realidad fragmentaria del texto* que, compuesto de varios niveles —más o menos independientes¹⁹—, no

¹⁹ A no ser que una microestructura sea sólo un complejo alegórico del espacio referencial de la otra. «Le discours qui se déroulera à la suite d'une telle assumption sera bi-isotopique [texto de Baudelaire analizado], et le lecteur cherchera, plus ou moins consciemment, à extraire de la description «physique» du boudoir tous les sèmes pouvant maintenir et développer la seconde isotopie, posée dès le début, celle de l'espace intérieur du poète. (...) l'apparition, à certains endroits privilégiés du récit, des articulations complexes, bivalentes, provoquera une lecture située sur plusieurs plans isotopiques à la fois» (A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, pág. 97). Ahora bien, no es la relación entre las dos isotopías, tal y como la contempla Greimas, la que me interesa, como luego veremos.

es sino la representación de la realidad fragmentaria del yo, que no acierta (tampoco lo pretende, al parecer) a organizarse en voluntad decidida, y que pervive en jirones, retazos, éxtasis o deyecciones momentáneas.

Sin negar la pluralidad de los niveles isotópicos, sin negar las múltiples postulaciones del yo, que nos desgarran en mil direcciones opuestas..., *es preciso recuperar, en la crítica actual, la voluntad unitaria del acto de escritura: recuperar su trayectoria ascendente, y recuperarla en función del concepto de dinamicidad*. Dinamicidad sintagmática —lingüística, escritural—, y dinamicidad en la aparente superposición de los espacios isotópicos: la conjunción de ambas debe imponerle al texto un desplazamiento que asuma, en su evolución lateral, la carga vertical de los niveles isotópicos; mejor, debe encontrar, en dicha carga, el motor de la auténtica dinamicidad sintagmática.

3.1. El mismo Greimas, en su *Semántica estructural*, a la par que pone las bases del análisis «bi-isotópico», nos da las pautas para trascenderlo, en función de dos presupuestos, para mí, fundamentales²⁰.

1.º *La duda formulada acerca de la posibilidad y de la pertinencia de separar en un texto «el nivel evidente» del «nivel latente», ya que en el texto, que el lector tiene en su totalidad ante los ojos, después de la lectura, todo es evidente y todo es latente*, en la medida en que todo está allí, pero emerge en función de la capacidad que el lector tiene para evidenciarlo. Así, la lectura, como práctica ontológica signifiante inscrita en el texto, lleva en sí los límites de lo evidente y de lo latente, desde aquéllos marcados por el analfabetismo a aquéllos ampliados por las posibilidades de una tercera o cuarta alfabetización. Estos límites no se encuentran en el texto, los pone el lector.

2.º *Los niveles isotópicos no cubren la globalidad del texto*, si se les considera aisladamente. Son, más o menos, puntuales, accidentales²¹. No es lícito, pues, focalizar la existencia en un texto de un punto y magnificarla hasta anular la superficie y el espesor de un cuerpo total. *Es la imbricación de todos ellos, incluso en sus dimensiones mínimas* (y toda imbricación presupone una superposición, pero también un desplazamiento lateral) *la que ocupa, o conforma, la totalidad del cuerpo recorrido*.

²⁰ Latén, en todo lo que sigue, los diferentes estudios realizados hasta la fecha sobre la obra de Mallarmé *Salut*. En especial, uno llevado a cabo en mi seminario de Crítica Literaria (curso 1981-82).

²¹ Cfr. nota 18.

La aparición, en ciertos lugares privilegiados del texto, de algunas articulaciones complejas, como dice Greimas, bivalentes o trivalentes, sólo pone de manifiesto que el texto global existe como tal, en, más acá o más allá de dichas articulaciones, y que estas articulaciones (las llamaremos bisagras semánticas en el futuro) no generan niveles isotópicos aislados, con extensión y organización suficientes como para poder ser considerados con entidad semiológica propia, sino que unen microestructuras semánticas limitadas, que se integran en la totalidad del texto. La lectura deberá estudiar la naturaleza que permite a determinados sememas ser valores semánticos complejos, pero deberá estudiar, ante todo, cuál es la función que éstos cumplen, como bisagras, en la organización del texto considerado como unidad. Desarrollo mi pensamiento.

Creo que la crítica es plural, y puede ser fragmentaria. La lectura, sin embargo, es un acto que tiende, integrador, hacia la consecución de un efecto de significado, en el que convergen dinámicamente los elementos plurales del texto, desvelados por las diferentes instancias semiológicas.

Esta integración puede ser considerada desde una perspectiva paradigmática o desde una perspectiva sintagmática. Ahora bien, cuando consideramos la estructuración de niveles isotópicos de un texto, comprobamos que:

a) existe en el texto un nivel isotópico primario y predominante (anecdótico, ideológico, emocional...) que ocupa la casi totalidad de la superficie textual, y cuya coherencia y abundancia sémicas permiten una aprehensión referencial y de significado que el lector realiza con mayor o menor facilidad (todo depende de su capacidad lectora);

b) existen otros niveles isotópicos que llamaré, de momento, secundarios (denominados habitualmente metafóricos o anagógicos), cuya organización es posible —o imposible— a través de presencias mínimas, aisladas y opacas, que pueden llegar a formar estructuras isotópicas fragmentarias y horadadas, como encajes o jirones, que superponemos o infraponemos (obsérvese que considero todas estas operaciones como actos de lectura) a la estructura isotópica que consideramos principal. Estos niveles, dada su conformación, se caracterizan por su oscuridad en la instancia referencial, y, cuando son aprehendidos, lo son, en la mayoría de los casos, por una conciencia crítica avezada, que se apoya consciente o inconscientemente en datos suministrados por códigos exteriores al texto: en rejillas semiológicas preestablecidas, en elementos paradigmáticos, puestos de manifiesto por las críticas temática, mítica o psicoanalítica, y gracias al análisis de un corpus más extenso que el analizado cuando consideramos una isotopía determinada.

Los niveles isotópicos que hemos llamado secundarios o puntuales, tienen, desde esta perspectiva, autonomía propia, o son sólo subsidiarios, en la estructuración semántica global del texto, del nivel que consideramos predominante o principal, como elementos bivalentes, articulaciones complejas, *que se instalan en los momentos precisos²² en los que el texto inicia su deriva semántica*. De ser así, dichas articulaciones complejas deberían coincidir, o deberían tender hacia el elemento activo que —desde el interior del tematismo estructural— designo con el nombre de catalizadores de la producción semántica.

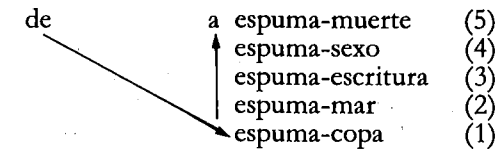
¿Es lícita, entonces, la *superposición isotópica* estanca (relativamente fácil) de los diferentes espacios semánticos —metafóricos o no— de un texto, o es necesario buscar²³ la *problemática articulación que integra sintagmáticamente dichos espacios isotópicos, aun cuando pertenezcan a niveles diferentes*, en la estructuración general y una del texto? Estos espacios, con excepción de los propios de la isotopía dominante, nunca accederían, con dignidad crítica, a una estructura significante, si los consideráramos de una manera aislada; a no ser que la capacidad erudita, o existencial, de un determinado lector los evidencie en una simbología antropológica —retazos de presencias míticas ocultas— o psicoanalítica —constantes temáticas de un determinado autor; el tema de la *espuma* en «el universo imaginario de Mallarmé» y su repercusión en la estructuración de los espacios isotópicos del poema *Salut*; el tema del *perfume* y la estructuración de los espacios isotópicos de «La chevelure» de Baudelaire, el tema de la *caricia evanescente* y el tema del *mar* en Aleixandre, etc.

Ahora bien, toda estructuración de un texto debe ser dinámica, como toda sintaxis, generada por una fuerza actancial que la organiza y la hace progresar. Sintaxis generalmente horizontal, en la que, a través de un juego progresivo de operaciones metasémicas, el texto pasa de un espacio referencial a otro, en el deslizamiento de una estructura semántica, redundante sólo en apariencia (de [chevelure-sexe] a [chevelure-souvenir], en el juego metafórico y metonímico del poema de Baudelaire; de [neige-parole 1] a [neige-parole 2], en el poema de Saint-John Perse). Sintaxis accidentalmente vertical (e insisto en *sintaxis*, frente a lo estático, lo estanco y lo superpuesto de la redundan-

²² Su aparición en el texto —y en el acto de lectura— puede ser atemporal, como por ejemplo la isotopía de la nieve (tanto en su presencia directa como en su presencia analógica) en el poema «Neiges» de Saint-John Perse. También puede ser temporal: aparece en un momento determinado del texto, como ocurre con la metáfora «plain-chant de la neige», situada en el centro del mismo poema. Ahora bien, cada presencia se integra en el texto (y articula éste) de manera diferente: la primera, de manera paradigmática, y la segunda de manera sintagmática.

²³ Para los fragmentarios postmodernos no debe ser, sin lugar a dudas, ni una necesidad ni una preocupación.

cia tradicional), en la que, de nuevo, se pasa de un espacio referencial determinado a otro, sin abandonar en este caso, ni siquiera, la estructura semántica que, aparentemente, iniciara el texto:



en el poema, tantas veces aludido, de Mallarmé, en el que el nivel isotópico de la muerte asume y sublima todos los demás.

Semejante estructuración metafórica *pretende* integrar, en su recondición, todos los elementos del texto que, fragmentarios, son insignificantes, o falsamente significantes, ya sean éstos semánticos, fónicos, prosódicos o gráficos, tal como los considera la *chora* kristeviana.

Pretensión, claro está, *opción* tanto ontológica como epistemológica que pretende ver, en el surtidor de la escritura, el movimiento integrador que, ascendente, aúna todas las instancias del yo. Pretensión, claro está, pero tan digna y pertinente (y tan justificada por el análisis de la psique) como aquéllas que se limitan a proyectar sobre el texto la falla ontológica y semiológica del yo (de determinado yo), significante de su esquizofrenia desintegradora.

Estamos frente a la *escritura como trabajo* consciente que asume las pulsiones de la preconsciousia, psíquica o sensorial, o frente a la *escritura como manifestación*, esencialmente involuntaria, de un yo fraccionado a quien las riendas de su conciencia y de su cuerpo se le escapan²⁴.

Queda por designar científicamente (mediante esa ciencia cargada de preocupación existencial que quiere saber acerca de los espacios del hombre, aunque dicha carga existencial no siempre se confiese) cuál puede ser la fuerza —su naturaleza, su manifestación y su función textuales— que genera las articulaciones bivalentes y, en ellas, conforma y dirige la estructuración semántica del texto.

²⁴ La carne se hace verbo o se hace polvo; pero, para desintegrarse en añicos, no hace falta escribir, basta con dejar que la muerte instale su garrapata en la conciencia.

4. ESTRUCTURACIÓN METAFÓRICA Y TOPOGRAFÍA DEL TEXTO

4.0. Leer el discurso poético desde su estructuración metafórica, tal como estamos intentando aprehender este concepto, presenta una doble ventaja de cara a la premisa, ya olvidada, de mi trabajo: la insignificancia de la lectura que se fija en una metáfora (o en una microestructura) aislada, en el interior de un determinado texto.

Primero, una ventaja en sí, pues, se identifique o no la estructuración metafórica resultante con un nivel isotópico determinado (cubra o no cubra éste la totalidad semántica del texto)²⁵, aquélla pone de manifiesto la existencia de una aparente infraestructura, que nos evidencia, de manera más o menos articulada, *un modo* de aprehender analógicamente (visión, ensoñación, imaginario: presencia de arquetipos más o menos actualizados por el incidente personal) una determinada realidad por parte del que escribe²⁶.

Ya he demostrado en otras ocasiones cómo esta infraestructura se genera y se articula a través de las constantes psicosensores de la percepción —a las que he llamado *catalizadores*, así llamados al ser su presencia constante y necesaria en las operaciones perceptivas. Su manifestación en la escritura —catalizadores de la producción semántica— es el punto de partida de todos nuestros análisis, por considerar que, también, son los agentes activos de todas las operaciones metasémicas.

Más o menos articulada en estructura, más o menos integrada en la estructura lingüística o genérica de un texto, lo que busca en un determinado corpus toda crítica temática es dicha infraestructura: *el universo imaginario de un autor, su paisaje interior, pero no un paisaje en derrubio, restos de una subconciencia rota, sino un paisaje proyectado en deseo, que tiende hacia una proyectada unidad*²⁷.

4.1. Ahora bien, para el tematismo —pero también para la psicocrítica y la mitocrítica, en la medida en la que sus análisis ponen de

²⁵ También es posible que los diferentes niveles o espacios isotópicos puedan ser extraídos de una única estructura semántica, mediante la aplicación sobre ésta de diferentes rejillas, o códigos de análisis, presignificantes.

²⁶ El campo referencial de la poesía aprehendida analógicamente en Hugo a través de la estructura metafórica que informa el archisemema *dinamicidad* y, también, el archisemema *instinto*, todo ello en oposición con la aprehensión del mismo campo referencial por la estructura metafórica que informa los archisememas *conformación* y *trabajo* en Vigny.

²⁷ No voy a detenerme para redefinir espacios críticos perfectamente delimitados, a los que sólo les ha fallado (además de la conciencia dogmática de algunos) una mayor información lingüística y literaria: olvidar que la literatura trabaja con un material, la lengua, y con una forma, los géneros, que imponen determinadas exigencias teóricas y metodológicas.

manifiesto la totalidad o parte de una infraestructura textual, aprehendida por el crítico desde distintos campos hermenéuticos—, esta infraestructura es un fin en sí, cuando no debiera ser sino una función más, por muy importante que sea, de cara a la estructuración global del texto²⁸. Así considerada, como función básica y primaria, la infraestructura no caería en el peligro de ser tomada por un espacio extratextual autobiográfico o antropológico regresivo, sino que sería *el momento primero* (Nivel -1) del análisis que nos permitiría ver cómo un texto se genera y se articula, único, a partir de determinadas matrices psicosemánticas, tanto en su dimensión formal —lingüística y genérica (Nivel 1)— como en su dimensión ideológica o noémica (Nivel +1).

¿Puedo demostrar, en efecto, que existe un trayecto textual organizado que me lleva, orgánicamente, de la ensoñación zoliana primaria del hombre y de la materia, evidenciada en una estructura metafórica de la fecundidad-suciedad, por ejemplo, a la estructuración actancial de determinada novela de Zola —*L'Assommoir*, por ejemplo—, y luego a su metadiscurso político, en el que intenta dialogar con las diferentes voces socialistas del momento, pero también con la voz soterrada del Evangelio?

Si ello fuera posible, podríamos pasar:

- primero, del concepto lineal de *trayecto* al de *superficie* y *espesor*;
- segundo, del concepto estático de *estructura* (diferentes niveles isotópicos, a veces contradictorios) al dinámico de *estructuración*, y
- tercero, del concepto de *superposición* inorgánica y dualista al de *articulación orgánica* de las diferentes capas que conforman el microuniverso del texto.

Podríamos llegar a considerar éste como *una unidad biotópica*, y su lectura como una topografía en tres niveles operativos que se corresponderían con los tres niveles de la topografía freudiana del yo²⁹:

- Nivel -1: infraestructura psicosensores;
- Nivel 1: estructura lingüística y genérica;

²⁸ Sea éste poema, novela o ensayo; estudiar, por ejemplo, la función que tiene la ensoñación del espacio italo-español en la estructuración de la dinámica actancial de *Le Rouge et le Noir* de Stendhal.

²⁹ En otra ocasión analizaré la pertinencia y la fecundidad de dicha correspondencia. Basta con anunciar, ahora, la naturaleza distinta del *superyo*, tal como la contemplo.

Nivel +1: superestructura noémica o conceptual³⁰.

Obsérvese que empleo siempre, para designar los tres niveles, el número 1, pues, textualmente, todos pertenecen a un único nivel del texto, su *estructura lingüística y genérica*. Situarlos en -1 o +1 es sólo una operación metodológica del acto de lectura.

Desde el punto de vista que nos ocupa, el primer y el tercer nivel serían aquéllos ocupados por las isotopías denominadas anagógicas o analógicas —es decir, *aquellas que no se corresponden* con los espacios referenciales asignados habitualmente en el interior de la *doxa* a los sememas que conforman la estructura semántica del texto.

Pero, mientras que algunos elementos anagógicos apuntan, en el interior del texto, hacia espacios referenciales preconscientes o «materiales» del yo —infraestructura psicosensorial—, otros, por los caminos que ya veremos, apuntan hacia espacios referenciales propios del «super yo», en su voluntad por superar los conflictos ontológicos e históricos resultantes de una ensoñación del mundo, elaborada en instancia solitaria y primaria, que se opone o dialoga con el discurso y la práctica de la *doxa*.

Los primeros, por lo tanto, ensueñan en el texto una aprehensión y una recreación de los espacios del *yo material*, en su relación con la realidad física (Cosmos), mientras que los segundos ensueñan espacios proyectivos del *yo espiritual*, en su relación con la realidad social interindividual (Historia)³¹.

No podemos olvidar, sin embargo, que tanto unos como otros pertenecen a la dimensión anagógica del texto, y tampoco podemos olvidar que su realidad, textual, es extraída analíticamente de la estructura semántica y genérica, cuya evidencia, o cuya condición latente, no es un en sí textual, sino una realización o un fracaso del acto de lectura. Por ello, a la estructura semántica y genérica la llamaremos *nivel textual* (sin calificativo de signo hermenéutico), a la infraestructura psicosensorial *nivel bipoanagógico*, y a la estructura ideológica o noémica *nivel hiperanagógico*: bases de una hermenéutica que tiende, al

³⁰ Es evidente que, en todo texto, la lectura puede poner de manifiesto estos tres niveles, si bien la importancia y la función de cada uno de ellos puede variar según el género al que pertenece el texto analizado; pero, sobre todo, según el régimen de escritura de cada autor. La poesía, en el sentido tradicional que se da a este término, no se caracteriza necesariamente por una mayor fecundidad del primer nivel, respecto de otros géneros. Contrariamente, la función poética, tal como la estamos cercando, sí tiene que ver con la presencia del primer nivel en un texto, en la medida en que una mayor presencia y una mayor singularidad de los elementos que lo componen, imponen, necesariamente, una creación semántica más radical y más sistemática.

³¹ No olvidemos la auténtica dialéctica yo-realidad, como raíz de toda experiencia ontológica y epistemológica.

mismo tiempo, hacia las profundidades del yo y hacia sus posibles/imposibles alturas, porque sabe que el arco de una misma estructuración metafórica nos puede llevar, por ejemplo, de la ensoñación del sexo a la ensoñación de Dios en la Eucaristía.

4.2. *¿Cómo se construye ese arco?*

¿Cuál es la fuerza psicosemántica que lo tensa?

Nuestro análisis de la topografía textual parte del presupuesto formulado con anterioridad: la posible superposición articulada de los tres niveles: *uno material* (existencia del texto como objeto) y *dos epistemológicos* (actos de lectura subjetivante que tienden, tradicionalmente, hacia horizontes aparentemente opuestos de dicha materialidad textual)³², pero parte también del deseo, de la exigencia, de la unicidad del yo en su topografía trinitaria. Desde mi punto de vista, el ritmo de la lectura irá, pues, a la búsqueda de una verticalidad ascendente que nos lleve, a través del texto, de la estructura 1 a la infraestructura -1, y de ésta a la superestructura +1. En esta búsqueda será primordial el hallazgo de los puntos dinámicos que generan la articulación y el progreso de la organización textual hacia su función referencial definitiva.

Ahora bien, dejando de lado los aspectos más amplios del problema (propios de un tematismo estructural generalizado —toda una vida por delante), voy a precisar la posible descripción operativa de los momentos que informan dicho ritmo, de cara a un tematismo restringido al área de la semántica poética. Dicha descripción podría contemplar las etapas siguientes³³:

1.º *Fijación de la estructura sémica del texto*: ir del metasemema aislado³⁴ a la estructura sémica, a través del análisis sémico que pone de

³² Desde esta perspectiva, lo que llamamos nivel textual no constituye una *lectura evidente*, frente a las posibles lecturas latentes, y, al no constituir una lectura *stricto sensu*, no comporta valor signifiante y referencial. Lo mismo si se trata de un elemento semántico que si se trata de una anécdota que se nos cuenta o de un elemento estructural. *Es sólo un signo que hay que leer*, una materia lingüística cuya enunciación nos proyecta hacia los dos niveles de lectura que estamos analizando.

³³ Todo lo que sigue se apoya en los análisis de los textos de Hugo y de Vigny a los que antes aludía.

³⁴ «Tema», en la terminología richardiana. Hago constar que lo que caracteriza el análisis de Richard es la linealidad que nos lleva de la manifestación puntual de un tema a otra manifestación puntual del mismo, hasta un posible infinito de la escritura siempre insatisfecho. El devaneo analítico, bien guiado, puede llegar a crear la apariencia de una estructuración. La estructuración que aquí propongo no se atiene sólo al nivel temático, sino que pretende contemplar la globalidad semántica y formal de un texto.

manifiesto, en los semas contextuales —virtuales o no— que aparecen como constantes, *la relación que las diferentes operaciones metasémicas mantienen entre sí*. Dicha operación analítica nos llevará del nivel 1 al nivel -1, y pondrá de manifiesto las interrelaciones semánticas de los diferentes temas de un universo imaginario, aunque pertenezcan, aparentemente, a campos semánticos distintos («león», «roble» y «río», por ejemplo, como portadores del sema [fuerza] en la estructura metafórica del discurso de Hugo ya estudiado).

2.º *Fijación de la estructura archisemémica*: la confluencia repetida de varias interrelaciones metasémicas, o, dicho de otro modo, la existencia de *un sema capaz de englobar varias interrelaciones metasémicas*, permite la fijación de uno o varios archisememas³⁵ que, como *nudos semánticos*, estructuran la materia sémica del texto. Dicha operación sintética (y, como toda síntesis, hermenéutica ya, en parte) se mantiene en el interior del nivel -1. [Dinamicidad], por ejemplo, en el texto de Hugo, como resultante de la conjunción de los semas *fuerza*, *movimiento*, *subida*, etc.

Podemos, a partir de este momento, dibujar la infraestructura psicosensores de un texto, es decir, la red de catalizadores que generan e informan semánticamente una determinada ensoñación de la realidad.

3.º *Fijación de la estructura noémica*: la confluencia repetida de varias interrelaciones archisemémicas permite la fijación de uno o varios *noemas*. Los análisis demuestran que éstos, en el discurso de la *doxa*, suelen coincidir con ciertos sememas básicos de una visión *racionalizada* del mundo, o, en el discurso subversivo, con una determinada contravisión («historicismo» contra «sistema», por ejemplo, en los discursos antagónicos de Hugo y Vigny, ya aludidos).

Resumiendo, la síntesis de la estructuración de ambos discursos metafóricos nos ofrecería (aunque simplifico el primer nivel), en este punto determinado, el esquema siguiente en los textos de Hugo y Vigny ya estudiados:

³⁵ Los archisememas se corresponden —o son actualización—, dada su presencia constante en la reacción semántica que conduce al cambio sémico, con los elementos que hemos denominado catalizadores de la producción semántica, en el interior del tematismo estructural.

	Hugo		Vigny	
<i>Nivel semémico</i>	león-roble	río-pájaro	perla-hogaza	mariposa estatua-edificio
<i>Nivel sémico</i>	fuerza	movimiento	conformación química	conformación mecánica
<i>Nivel archisemémico</i>	dinamicidad			estructura
<i>Nivel noémico</i>	Historia			Sistema

Ahora bien, cabe preguntarse, y ello es esencial, si la conformación sémica de cierto noema sigue siendo fiel, en el texto analizado, a aquella que tenía en el interior del discurso de la *doxa*, o si, por el contrario, ha cambiado («amor»1 $\neq$ «amor»2 en el discurso amoroso del abate Prévost, por ejemplo). Si la conformación sigue siendo la misma, no habrá existido subversión semántica, no habrá habido desplazamiento referencial. Si es distinta, la subversión habrá existido, y la escritura se nos representará como la operación alquímica que, desde una experiencia ontológica y epistemológica, ha provocado, gracias a las operaciones metasémicas propiciadas por la catálisis, la deriva del espacio referencial en un determinado punto del discurso establecido.

Sintetizando, o simplemente enfocando la reflexión desde otro punto de vista, podemos decir que el texto ha pasado, en su análisis, a través de este triple movimiento puesto en evidencia, por tres estadios de lectura, de cara a su estructuración definitiva: el primero, en el que se asienta sobre estructuras lingüísticas (sememas) y literarias (tópica formal y tópica temática), tomadas en préstamo por el escritor al mundo de la *doxa*³⁶; el segundo, en el que el trabajo creador destruye —descodifica— dichas estructuras, haciéndoles perder parte, o la totalidad, de su valor referencial y significativo, apoyándose en las aportaciones de la palabra del cuerpo, sus tensiones y sus fallas, y en la palabra del subconsciente arquetípico; el tercero, en el que el trabajo creador reorganiza —recodifica— el material informe, de cara a la creación de nuevas estructuras lingüísticas (sememas en deriva significativa y referencial), literarias (universo temático y formal que tien-

³⁶ Aplicar aquí el concepto de *norma* y de *desvío* sería comparable a la incongruencia que representaría decir que el bloque de mármol (la materia sobre la que se trabaja) es la norma de la que parte el escultor, y la estatua realizada es el desvío que éste ha generado respecto de aquella. *La estructura lingüística, ya existente, no es sino la materia sobre la que se ejerce el trabajo de la escritura, si bien, con una peculiaridad conflictiva: su realidad presignificante al acto de creación.*

de hacia la singularidad), significantes de una nueva visión («universo imaginario», «paisaje interior») del Cosmos y de la Historia.

En todo cuanto decimos es evidente la existencia del primer estadio; es presumible, y necesaria, la existencia del tercero. Pero también podemos sospechar y tener la pretensión de que la singularidad no llegue a buen término, y repita, sin saberlo, las estructuras significantes del primer estadio, del que creía alejarse³⁷. Ahora bien, ¿cómo podemos dar cuerpo material, en nuestro análisis, al segundo —al arco que enlaza uno con otro—, si es que podemos dárselo? Y debemos dárselo, pues en él reside la respuesta auténtica (sin cobardías y sin falsas e inefables salidas formalistas) al problema de la función poética final del lenguaje, es decir, a su función transgresora y creadora de la instancia referencial³⁸.

La crítica temática y sus aledaños hermenéuticos responden a una parte del problema, al poner de manifiesto las instancias creadoras del yo que escribe, a la *búsqueda de una singularidad ontológica que es, necesariamente, una singularidad lingüística*.

Las posibilidades operativas de la semántica estructural responden a otra parte de los problemas, al darnos pautas de análisis de los mecanismos lingüísticos de las operaciones metasémicas y al ofrecernos el resultado estructural, de cara a determinados niveles del texto.

La poética jakobsoniana permite analizar los mecanismos paralingüísticos e, incluso, extralingüísticos que coadyuvan, de múltiples maneras, a la escritura, en su proceso de subversión-creación semántica (además de producir otros efectos que no vienen al caso en este momento).

El tematismo estructural intentará avanzar en esta doble dirección —en la fusión del eje paradigmático (niveles isotópicos) y del eje sintagmático (dinamicidad del tema)—, al transformar en categorías lingüísticas y literarias algunas de las instancias creadoras del yo, conceptualizadas por la crítica temática, y al situarlas en la base misma de toda operación metasémica, apoyándose en ellas para organizar, en la confluencia de su verticalidad y de su horizontalidad, la estructuración dinámica de los diferentes niveles semánticos del texto³⁹.

Creo, sin embargo, que la respuesta final nos tiene que venir de la

³⁷ Pretensión de la crítica marxista: la literatura como *representación*; pero pretensión, también, de la mitocrítica: *el eterno retorno* de las estructuras míticas. El determinismo de la materia, por un lado; el determinismo del subconsciente colectivo, por otro; en el fondo, es lo mismo.

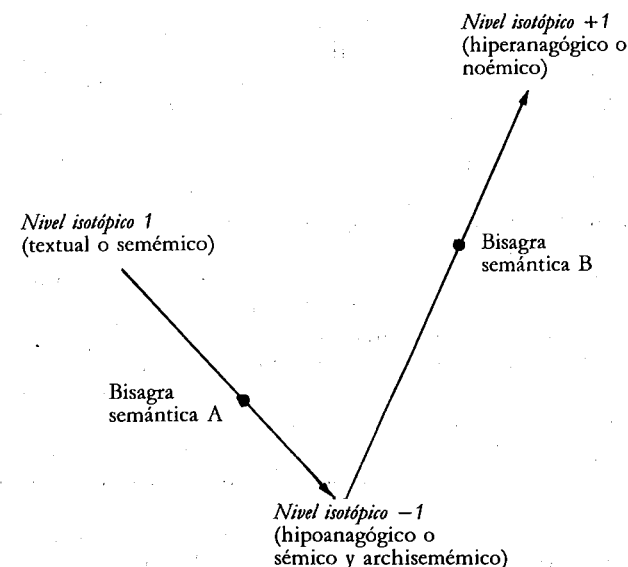
³⁸ Es preciso no confundir su valor con el que tiene la función referencial en Jakobson.

³⁹ Muchas de las prácticas analíticas que surgen a la sombra de Greimas merecerían la denominación de tematismo estructural.

filosofía del lenguaje, aplicada al campo de la semántica, es decir, de los estudios sobre la instancia referencial: objeto, sujeto, acto referenciales. Volveremos así sobre un principio fundamental que la crítica nunca debió dejar de lado: el poeta siempre aspira a *crear*, es decir, a *nombrar* espacios ocultos, invisibles, ignorados, es decir *inexistentes* —inefables— para el lenguaje de la *doxa*. La poética del crítico reencontra así la poética del poeta, y, a ambos, ya no les hace falta la poética de los dioses.

El acto creador —en Poesía Siglo XX— es un acto de pura referencialidad que tiene que transgredir las lindes de una materia lingüística —con valor prerreferencial. Por consiguiente, «au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau», como dice Baudelaire, sólo se podrá llegar a través de «l'alchimie du verbe», como dice Rimbaud: Orfeo y Mercurio unidos y abolidos ya en la ensoñación del poder *transgresor*, metasemémico y metarreal, de la poesía moderna.

4.3. De momento, y de manera puramente operativa, la estructuración dinámica de un texto, y en especial de un texto poético (aquél en el que la función semántica cobra una mayor relevancia debido a su constante y sistemática transgresión del espacio referencial), se me presenta en tres niveles que el lector puede organizar de la manera siguiente, en función de lo avanzado en los apartados 4.1 y 4.2:



La organización gráfica propuesta permite las consideraciones siguientes:

1.º El ritmo del análisis debe aunar la dimensión vertical (aparente superposición de los niveles isotópicos) con la dimensión horizontal (progresión real de la estructuración semántica) del texto. Ahora bien, el análisis debe poner especial énfasis en la dinamicidad de éste.

2.º El nivel isotópico 1 es *presignificante* —el *tema de la cabellera* en el poema de Baudelaire; significa en primer lugar, pero su significación no constituye en sí misma un espacio real del acto de lectura; no es sino *la materia de la que el lector extrae su propio espacio, que pertenece de lleno a los niveles* —1 y +1. Una lectura global debe considerar necesariamente el trayecto que nos lleva del nivel -1 al nivel +1, instancia última del proceso signifiante de la escritura, en vez de quedarse en dimensiones placenteras, subterráneas y arqueológicas (cfr. nota 32).

3.º El nivel isotópico -1 —*tema del viaje* en el mismo poema— puede estar compuesto por varios niveles hipoanagógicos (el texto de *Salut*, por ejemplo, nos ofrecía cuatro). Se tratará de ver si la estructura semántica de éstos es redundante, o si se establece entre ellos un desplazamiento a través del cual el texto tiende, en la conciencia del lector, hacia un nivel +1 (creemos que ello es así en el texto aludido de Mallarmé y en el poema «Neiges» de Saint-John Perse, como ya vimos y como luego veremos con mayor claridad).

4.º La bisagra semántica A (catalizador de la producción semántica) se informa a través de un análisis sémico, más o menos exhaustivo, del nivel isotópico 1 —*la partida-pañuelo* en el poema de Baudelaire. El resultado de dicho análisis puede ofrecernos uno o varios puntos de articulación, A, A', A"...

5.º La bisagra semántica B se informa, a través de un análisis archisemémico del nivel isotópico -1 —*perfume-vino* en el mismo poema. Del mismo modo que en el punto anterior, el resultado puede ser único o plural, B, B', B"...

6.º Lo más importante en el análisis de las bisagras semánticas no estriba en ver cómo éstas permiten una articulación mecánica del texto, sino en ver cómo generan una articulación orgánica que resuelve, hacia la unidad final, la aparente pluralidad isotópica.

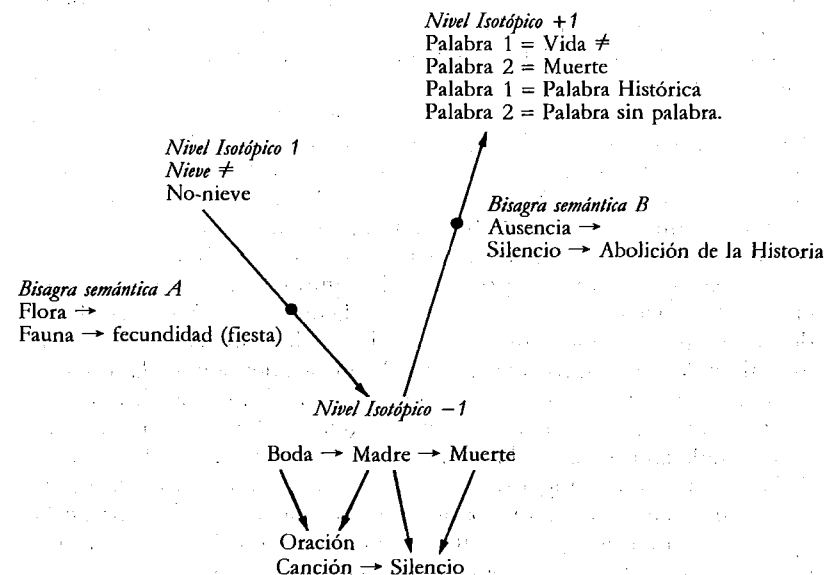
7.º El acto de lectura tiende del nivel isotópico 1 hacia el nivel isotópico +1 —*el amor como olvido* de la temporalidad en el texto de Baudelaire—, pero el acto de lectura se recrea, y a veces se pierde, por los meandros y las aguas subterráneas del nivel -1 (ello es normal, pero ¿es lícito?).

8.º Podré decir que un texto es poético (tal como ensueño y racionalizo la poeticidad final) si su dinamicidad se asienta sobre una

función semántica orientada sistemáticamente a la subversión de la instancia referencial, y si el nivel noémico, que la lectura hace emerger, tiene un contenido semántico (y por lo tanto una instancia referencial) sustancialmente distinto de aquél que poseía en el interior del discurso de la *doxa*. De no ser así, el acto poético, es decir, la estructuración metafórica, sin trayecto ni resultados metasémicos, recupera el espacio de la poesía no semántica (didáctica, lúdica y sentimental). En *La chevelure* el proceso es muy claro. La organización metafórica y metonímica del texto nos lleva de *la chevelure* como metonimia de la presencia amorosa a *la chevelure* como metáfora del olvido de la temporalidad en el amor. El motor lo constituyen dos presencias que generan ejes paradigmáticos de gran simbolismo en la poesía de Baudelaire —el *tema del viaje* y el *tema del perfume*.

9.º La eficacia de la función semántica tiene dos niveles: uno individual y transitorio, ligado a la temporalidad de *un* acto de escritura; otro colectivo y permanente, si la subversión puntual de un texto crea o desplaza, al menos, una determinada instancia referencial. Ahora bien, la transitoriedad e individualidad del primer nivel no invalida su eficacia de cara al valor subversivo del acto de escritura y de lectura.

Así, el poema «Neiges» de Saint-John Perse (analizado en el capítulo anterior) podría condensarse en el esquema siguiente:



4.4. ¿Existe o no existe traducción, en el presente esbozo de lectura, de la estructuración metafórica del poema? Ahora, éste es un problema que apenas me preocupa (toda comunicación lleva implícita, de hecho, una necesaria traducción). Ahora bien, una cosa ha quedado más o menos clara, la lectura no se ha asentado en el hecho, ingenuo, pero posible, que supone que donde dice «neiges» hay que leer *palabra* o *página en blanco*, como si aquella fuera una metáfora ornamental de ésta, y ello por varias razones.

No es la posible relación entre *palabra* y *neiges* la que ha motivado mi lectura, dado que es el texto mismo el que establece dicha relación, a través de varios conjuntos metafóricos, en especial aquél que se estructura en torno a «plainchant de la neige» (todo ello pertenece al nivel 1 del texto). Lo que me ha movido, en mi lectura, ha sido la necesidad de ver cuál era la estructuración metafórica que el poeta generaba para ensoñar *el espacio material de la nieve*; y, al analizar ésta, hemos visto cómo toda la estructura sémica se me ordenaba paulatinamente alrededor del tema de la *maternidad* (boda → fecundidad → silencio → muerte): un espacio muy preciso de la maternidad —material, espiritual y religioso: fecundidad y tránsito, que emerge sémicamente de todas las metáforas materiales —fauna y flora— con las que el poeta ensueña el espacio de la nieve.

La madre se convierte, entonces, en el eje temático que articula una doble ensoñación de la Palabra: «Palabra 1» y «Palabra 2» en el presente esquema. La «neige-mère» no es, en realidad, metáfora de la Palabra, sino el agente textual (y ontológico, no lo olvidemos) que permite, en el interior del texto, la deriva que nos lleva de *Palabra 1* a *Palabra 2*. Pero el referente de la primera es extratextual, pertenece al discurso de la *doxa*, es la palabra *histórica* que el poeta sueña con abolir, y el referente de la segunda es preciso extraerlo del análisis semántico del texto. Y, ahora, sí existe una labor de recodificación, de traducción, de los elementos sémicos extraídos de la estructura metafórica.

Observamos que si la *Palabra 1* tenía como referente «les lés du songe et du réel» —los caminos del sueño y de la realidad, expresión que inicia, como vimos, el poema—, la segunda tiene como referente «les lés du songe», *la frase que lo concluye*: en la desaparición de *réel*, abolido por la nieve, como vimos —la sociedad, la historia—, reside, en este nivel de análisis, toda la esencia semántica del poema: la dinámica metafórica que desde la primera frase nos lleva a la última.

La relación, *a posteriori*, entre «neige-mère» y «parole» no puede ser considerada como una traducción mecánica, en la cual un determinado semema ocupa el lugar de otro, sino como una relación, casi química, en la cual «neige-mère» actúa como agente catalizador de la operación semántica que transustancia *Palabra 1* en *Palabra 2* —la auténtica función semántica del metasemema. Veamos:

En toda metáfora tradicional tenemos:

- un referente real, material o conceptual (1), en presencia o en ausencia;
- un referente temático —anagógico— (-1), en presencia necesariamente, si no, no habría metáfora.

La metáfora ornamental parte, en la conciencia del lector, de (1) para descender a (-1), y después de recrearse imaginaria y sentimentalmente en él, vuelve de nuevo a (1):

$$\begin{array}{c} (-1) \leftarrow (1); \\ \rightarrow \end{array}$$

en esta operación existe posibilidad y conciencia traductora. La metáfora semántica parte de (1), también, para descender transitoriamente a (-1) —lo que no impide el recreo sensible e imaginario del lector en este nivel—, pero tiende luego, a través de un salto o de una deriva semántica, hacia un nuevo referente (2), noémico, como (1), pero otro:

$$\begin{array}{ccccc} (-1) & \leftarrow & (1) & \neq & (2) \\ \text{«Les neiges»} & & \text{Palabra 1} & & \text{Palabra 2} \end{array}$$

En esta operación interesa resaltar:

1.º Que (1) es diferente semántica y referencialmente de (2), coincidan o no coincidan las lexías que los significan.

2.º Que en la *metáfora ornamental* (-1) —cuando sólo es eso— es función final de cara al efecto poético de la lectura y tiene un simple efecto estético; mientras que en la *metáfora semántica* es sólo función instrumental para llegar a (2).

3.º Que el camino de ida y vuelta que nos lleva de (1) a (-1) y de (-1) a (1) pondría de manifiesto la realidad epifenoménica de la metáfora ornamental, desde el punto de vista lingüístico, contrariamente a la naturaleza lingüística de la metáfora semántica, que nos lleva de (-1) a (2).

4.º Que el salto de (-1) a (2) y la ruptura existente entre (1) y (2) expulsan de la poeticidad semántica toda conciencia redundante, principio, por otro lado, de la posibilidad de traducción.

5.º Que todo cuanto avanzamos sólo existe, como acto descodificador y recodificador significantes, si la conciencia lectora *es capaz* —hábito de lectura, dominio de los diferentes códigos (eruditos, míticos, psicoanalíticos, etc.)— de desvelarlo con su acto de lectura.

CAPÍTULO X

Sombra del Paraíso: la estructuración metafórica del tema del mar¹

0. INTRODUCCIÓN

0.1. Existen en el cosmos elementos —ámbitos, materias, objetos— que, dada su amplitud y su movilidad sustancial o formal, acceden difícilmente a organizarse para la conciencia del hombre en estructura semántica unívoca y coherente². En todo poeta, algunos de estos elementos suelen aparecer como catalizadores secretos de una experiencia del ser que, dada la naturaleza inaprehensible, encuentra en dicha amplitud y en dicha movilidad las condiciones privilegiadas para alcanzar, gracias a los juegos de la analogía, un espacio mínimo, por ambiguo y por intermitente, de significación³. Los elementos ma-

¹ En esta ocasión, mi estudio pretende analizar un *libro* completo, frente a los estudios anteriores, que eran o análisis de poemas o consideraciones sueltas que se apoyaban de manera inorgánica en la totalidad de la obra de un autor. El análisis de la estructura metafórica del *Prefacio de Cromwell*, si bien analizaba un texto que podemos considerar como un libro, no encontraba problema metodológico, al tratarse de un texto único y perfectamente organizado en su devenir discursivo, casi narrativo. Ahora bien, el *libro entero* que considero se nos ofrece con la fragmentación que, en apariencia o en realidad, tiene todo libro de poemas. Ello plantea un conjunto de problemas metodológicos que intentaré resolver. He cogido como punto de referencia la edición de Leopoldo de Luis (Madrid, Clásicos Castalia, 1983). Mi trabajo no pretende sustituir la explicación alejandriana de Bousoño, es sólo un análisis que quiere servir de piedra de toque a una teoría de la poeticidad y su método.

² Contentate con la mirada, con la contemplación de la obra; expulsa la palabra crítica de tu experiencia de la poesía. Así me hablan a diario tanto poetas como críticos; pero, poeta y crítico, yo no me dejo convencer.

³ *Ambiguo*, pues se instala en la ambigüedad no traducible de la metáfora; *intermitente*, pues dura apenas el instante de la lectura, aunque ésta sea benéfica.

teriales del cosmos le ofrecen así al espíritu una posibilidad de decir en metáfora lo invisible e inaprehensible de la esperanza y del deseo. El viento, la nieve en Saint-John Perse; lo azul, mar o cielo, en Juan Ramón; la cabellera y su perfume, en un juego de ondas y de algas, en Baudelaire; la luz, en rutilancia concreta —piedra preciosa, cristal, pupila— o difusa —rayo, reflejo, espuma—, en Mallarmé; el agua, como oscuridad que mana, habla o se calla, en Machado; el mar, en su extensión de brazos y de espumas, en Aleixandre.

Y aquí surge, como crítico, mi primer problema. Hablo del mar, pero, ¿de qué mar se trata? Mi título, cauto, retenía el mar entre las cuatro cuerdas de un cuadrilátero cómodo, pero peligroso: *la estructuración metafórica del tema del mar*. No se trata, pues, de un mar de agua y ola, sino de un mar de palabra que, para decirse, necesita la voz problemática de la metáfora.

Pero hablar de metáforas del mar supone que el mar —que un mar— existe, late, se alza y bate en el interior del poema. ¿Cuál es la materia de ese mar? La poesía no dice acerca del mar que tiene ante los ojos; el mar que se tiene ante los ojos no se dice, se mira, se toca, y uno se sumerge en él como si fuera un amplísimo sexo. El mar que se dice no se tiene ante los ojos, tal vez ni siquiera en la palma de la mano, como una caricia o un temblor; el mar que se dice está en el fondo turbado de la conciencia, como una esperanza, a veces un recuerdo o un deseo. Esta afirmación nos complica la mirada crítica cuando sabemos —creemos, pretendemos saber: nos lo han dicho otros críticos— que ese mar es el Mediterráneo; un mar del que se sacan por referencialidad mimética, como luego veremos, todas las bondades; un mar en cuyas orillas se extiende Málaga, entre el azul del agua y una montaña que suspende, desde sus crespones cárdenos, la alcazaba y su deshilachada crestería de murallas; un mar profundo y transparente que me devuelve en la noche el recuerdo de tantos amigos sentados frente a la roca orlada de una espuma purísima.

Mediterráneo: para que el hombre lo haya ido poblando a lo largo de siglos de una cultura organizada en torno al deseo y al miedo, porque el mar de *Sombra del Paraíso* no sólo encuentra su espacio referencial aparente en esta materialidad que antaño me invitó al amor y ahora me invita al recuerdo, también lo encuentra en un mar —y su entorno— poblado de seres de mito y de leyenda, como si fuera el arcano cambiante de nuestro subconsciente.

El mar de *Sombra del Paraíso* tiene sus habitantes, no peces, no alas, y éstos guardan recuerdos, en miembro y gesto, de remotas sirenas, de Neptunos cuyos potentes brazos no pueden dominar sus piafantes y verdes caballos, de Venus multiplicadas en el hervor de las espumas, cuando brilla el nácar entreabierto de una concha o de una guija, mientras a su alrededor la aurora cada día y la primavera cada año ba-

jan de la colina disfrazadas de mujer. Todo un mar de mitologías vividas cuya presencia el lector, por mínimo que sea su acervo cultural, puede ir desvelando en cada verso, incluso en las metáforas que, dado su superrealismo, pueden parecernos más modernas.

Pero esta *referencialidad mítica*, aunque podamos asentar cierta lectura sobre ella, no me interesa ahora⁴, como tampoco me interesa la *referencialidad barroca* que puede ofrecernos nuestra experiencia de la literatura. No podemos, sin embargo, olvidar que esta última referencialidad, como las dos anteriores, asienta gran parte del cosmos aleixandriano. La analogía entre el cielo y el agua que arrastra la funcionalidad intercambiable del pájaro y del pez, de la nube y de la ola, de la luz y de la espuma, del trino y del silencio, nace de la concepción especular del mundo barroco, en la que el reflejo y la imagen ofrecen tal contundencia de veracidad que pueden anular el espejismo de una realidad inequívoca⁵.

Triple prerreferencialidad, *geográfica, mítica y cultural*, que nos puede servir como punto de arranque para medir la *deriva referencial* de la estructura metafórica que el libro va generando en torno al semema [mar], pero que no nos debe hacer olvidar dicha deriva ni la estructuración metafórica que la propicia, en el doble significado del término. *Deriva*, sí, porque «no, no basta la luz del sol ni su cálido aliento» y porque podemos sospechar «que el mar no baste» e incluso que «no baste el mundo», pues el Ser mora en la ausencia⁶.

⁴ Es interesante ver cómo la estructuración metafórica da el salto que nos lleva de una referencialidad mitológica cultural, colectiva, a una simbólica de corte psicoanalítico existencial, individual. Cojamos el ejemplo de la mujer, en el poema *A una muchacha desnuda; ninfa*, vive en el agua y al borde del agua —«tú que me miras (...) desde el borde de ese río»—, pero no es sustancialmente agua, pertenece a su mundo sólo por la relación metonímica de contigüidad. Unos versos más abajo, la misma muchacha será ya agua, río: «un lecho de césped virgen recogido ha tu cuerpo cuyos bordes descansan como un río aplacado». Ahora bien, el salto no se ha dado espontáneamente en un paso natural de la metonimia a la metáfora. *Para que el salto se dé, ha sido necesaria la aparición de un elemento catalizador negativo de la ensoñación personal aleixandriana* —el fuego, destructor, en analogía evidente con lo que ocurre en la poesía de La Tour du Pin: la mujer benéfica tiene que ser *agua*, como elemento opositor de la negatividad ígnea —«no es el desnudo como llama que agostara la yerba, o como brasa (...), ceniza (...), sino que quieta, derramada, fresquísima...». El referente mítico se convierte así, y de manera peculiar, en referente básico de la ontología textual, subvirtiéndose además uno de los espacios clásicos de la ensoñación sexual, ligada casi siempre al tema del fuego y del calor. Podríamos seguir divagando hacia espacios más precisos de la sexualidad individual, pero aquí no nos detenemos.

⁵ Cfr. Genette, *Figures I*. No podemos olvidar, por otra parte, como lo demuestra con abundantes ejemplos Lévi-Strauss, que en las cosmologías primarias la analogía entre mar y cielo es tal que, en función de un eje de simetría, se llegan a crear espacios y seres imaginarios que responden, en ficción, a aquéllos, reales, que una de las dos partes contiene.

⁶ No basta.

0.2. El espectro semántico de [mar]

El mar es agua, es esencia sin forma ni color, sin existencia y sin historia propias; adopta a cada instante el contorno del cuenco que lo recibe y el color de la mirada que se refleja en él. Significa, en forma profunda y en apariencia, según se module en orilla —playa o acantilado— u orle su inmensidad bajo un horizonte sin límites, según se proyecte sobre él un cielo azul por el que se dibujan cúpulas bizantinas y palmeras o el nubarrón preñado en grises de atardecida por las altas tierras de Caledonia.

Pero el mar es inmensidad multiplicada sin dejar de ser uno, eternidad constantemente renovada sin olvidar la apariencia inmóvil del instante; es profundidad descendente que ahonda su opacidad fingida hacia lo desconocido y es superficie, espejo que duplica la profundidad ascendente del cielo.

El mar, semánticamente hablando, es un significante cuya amplitud, cuya magnitud y cuya vacuidad de significado pueden y deben ser actualizadas a cada instante, al igual que un mito remotísimo en la textualidad sintagmática e inmanente del tema⁷. Actualizado así, el mar podrá ser la forma metafórica de la infinitud y de lo inefable, como podrá serlo de la precariedad, de la constancia, del roce amoroso y de la evanescencia. Esta amplitud, esta equivocidad, esta disolución constante del significado pronto a renacer en múltiples direcciones, incluso contradictorias, según el recipiente que lo contiene, hacen del mar, como de la nieve, del viento o de la arena del desierto, uno de los espacios privilegiados de la actividad analógica.

No es el mar en sí lo que, en el fondo, nos interesa, sino ciertas categorías múltiples y ambivalentes, como vimos, del mar, en las que pueden instalarse con absoluta libertad electiva los catalizadores psicosensores de la percepción y de la creación semántica —esos motores del yo en su relación con lo visible y lo invisible—, en su operación de seleccionar y de engendrar metáforas con las que significar dicho contacto, dicha relación que, *a priori*, nos parecían inefables. ¿Por qué estudiar el tema del mar en *Sombra del Paraíso*, y no el cielo o el viento? Siento, *a priori*, que la presencia metafórica del mar encarna

⁷ Doy a tema el valor que tiene en la crítica ontológica francesa, en especial en Jean-Pierre Richard. No se trata, pues, del tema racional o de la manifestación racional de un tema: el tema del amor, el tema de la patria, el tema de la muerte, sino de los elementos analogizantes que permiten la ensoñación material de estos temas: el tema del encaje, el tema de la espuma, el tema del follaje, el tema de la nube, el tema del abanico, como elementos metafóricos en los que se plasma la ensoñación de la evanescencia, que en unos casos puede ser ensoñación de la disolución amorosa, y en otros ensoñación de la muerte. Cfr. Jean-Pierre Richard, «Introduction», en *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Eds. du Seuil, 1961.

en esta obra del poeta la ensoñación de la relación benéfica que el yo mantiene con la realidad, mientras que la relación negativa se aloja en otros elementos —tierra y fuego, tal vez. Es ésta una primera impresión, a pesar de ciertos versos que parecen desmentirla (*Destino trágico*) y a pesar de la opinión de la mayoría de los críticos, que no comparto, cuando ven en *Sombra del Paraíso* un libro eminentemente pesimista⁸. Esta impresión nos la confirman múltiples títulos donde el mar es protagonista, y la presencia de ciertos poemas esenciales en cuyo título no aparece para nada la palabra «mar», aunque luego se estructuren de manera casi total en torno a los juegos metafóricos de éste o de algunos de sus componentes —*Primavera en la Tierra*, *Poderío de la noche*, *Casi me amabas*, *Plenitud del amor*, *Destino trágico*, etc. Esta presencia del mar no se da, sin embargo, en *Muerte en el Paraíso*, el poema negativo por excelencia del libro, en cuya estructuración metafórica el mar no aparece en ningún momento.

El análisis de la estructuración del libro en torno al espectro semántico de [mar] me confirma en esta doble impresión y justifica, de paso, la elección en mi intento de comprensión global del libro, pues iremos viendo cómo, en función del mar, se van definiendo por analogía o por oposición el resto de las instancias metafóricas del texto.

El mar llega a la experiencia poética de Aleixandre con una carga semántica heredada cuya pertinencia será necesario actualizar, reorganizar y subvertir, ensanchando unos espacios de significación, trastocando otros, desplazando, en definitiva, su referencialidad hacia movimientos y momentos del ser aún no designados e integrando en esta nueva estructuración del espectro semántico [mar] aquellos espacios heredados cuya asimilación ha sido posible sin que se ejerza sobre ellos ninguna instancia transgresora. El resultado es, en el texto, la paulatina estructuración en progresión sintagmática coherente en el interior de un mismo poema, y en redundancia paradigmática, a veces contradictoria, de un poema a otro, de una red de temas y metáforas que organizan por analogía o por oposición la cosmografía aleixandriana en torno al espectro semántico del mar, un mar, como veíamos, en continua movilidad y pluralencia.

Nuestro conocimiento del Cosmos —ese libro— lo llevamos a cabo de manera diacrónica, con el pasar día a día de sus páginas ante

⁸ Me refiero en especial a la visión pesimista que un crítico tan honrado como Leopoldo de Luis nos ofrece de esta obra del poeta. De Luis, como todos los escritores de su generación, no puede sustraerse al pesimismo de una visión que lo enjuicia todo, Cosmos e Historia, desde la experiencia negativa de la guerra civil y del franquismo, y a una visión de la vida excesivamente ligada a la teoría del reflejo de lo social en literatura.

nuestro cuerpo y nuestra conciencia, aunque ese libro exista como un todo espacial en sincronía que trasciende nuestro conocimiento. La magia de la conciencia, racional e imaginaria, consiste en la posibilidad de reorganizar esta experiencia existencial que había convertido el espacio en tiempo al transitarlo, y el Cosmos en Historia al proyectar sobre él su condición de ser para la muerte, y de convertirla en microcosmos interiorizado —ontogénesis en la que la conciencia adquiere su condición de ser en y para las cosas.

Ontogénesis de la conciencia, epifanía de la realidad simbólica⁹ cuyo signo esencial es su benéfica plenitud precaria, siempre en devenir, siempre en trance de ser devorada por la Historia.

Esta totalidad, la escritura la proyecta sobre el texto de una manera sintagmática, temporal necesariamente. Sintaxis narrativa, si el texto es historia; sintaxis discursiva si el texto es ensayo; sintaxis semántica —poeticidad— si el texto es poema. Ya he puesto de manifiesto en uno de los estudios anteriores cómo la dinamicidad de las dos primeras instancias, la narrativa y la discursiva, no presenta problemas para su análisis, y cómo la tercera ha permitido el espejismo del concepto de redundancia aplicado a la poeticidad, cuya falacia intento demostrar¹⁰. Al problema de la aparente redundancia semántica en el interior del poema puede añadirse, sin embargo, el problema de la redundancia real en la relación que mantiene un poema con otro, al menos en los libros poéticos que se presentan como «antologías» y que no ofrecen una organización progresiva evidente.

El problema se plantea, entonces, de la siguiente manera: ¿está obligado el crítico a leer y analizar los poemas del *libro de poemas* uno tras otro, a modo de trancos cuya dinamicidad semántica se agota y recomienza poema a poema, respetando, como en una lectura ingenua, la temporalidad impuesta por la esencia misma de la escritura, que desbarata, minimiza y parcela la globalidad de una realidad simbólica, precaria siempre, como vimos, condenado así a un eterno análisis en fragmentación, o tiene derecho el crítico a probar una reorganización total del texto que recupere la arquitectura primaria de una

⁹ Ya he definido en otro contexto, partiendo de las teorías de Piaget, el concepto de *realidad simbólica*, una realidad que la conciencia y el cuerpo van organizando en dialéctica con el Cosmos y con la Historia, apoyándose consciente o inconscientemente en lo que he definido, también en el mismo contexto, como «catalizadores psicosensoriales de la percepción».

¹⁰ Es preciso que no confundamos el concepto de redundancia —repetición del mismo elemento o de elementos similares en el interior de un mismo código— con el empleo simultáneo en un mismo contexto de elementos pertenecientes a varios códigos distintos —semántico, fonético, musical, gráfico, cromático, etc. En la poesía, este segundo empleo es constante; ahora bien, en función de los presupuestos desarrollados en el primer estudio de este libro, no creo que el concepto de redundancia pueda aplicarse de manera sistemática a la poeticidad. La poeticidad también es dinámica textual.

ontogénesis que el poeta (también él) sólo entrevió en los momentos de plenitud de su conciencia?

Si contestamos que sí a la primera parte de la pregunta, *el libro de poemas*, como tal, no tiene sentido para el crítico; sólo existe el poema¹¹. ¿Qué vale entonces el título global *Sombra del Paraíso*: es sólo una suma de poemas o una totalidad? Si contestamos que sí a la segunda parte de nuestra pregunta, el crítico no podrá olvidar en ningún momento que la totalidad paradigmática se construye a partir de y en diálogo con el fragmento sintagmático, y que es obligación suya construir una estructuración global que obedezca al principio básico de la escritura, su dinamicidad¹²: en este caso, su dinamicidad semántica, es decir, el trayecto, la deriva que los sucesivos poemas, en progresión y en redundancia (e incluso en retroceso momentáneo), le imponen al espectro semántico de [mar], desde los elementos heredados —referencialidades geográfica, mítica y cultural—, hasta su nuevo espacio de significación, su nueva referencialidad.

En esta ocasión, voy a adoptar un triple movimiento, con el fin de llevar a cabo mi intento de estructuración. Operaré de la manera siguiente.

Veremos, en un primer momento, el desplegarse semántico del espacio del mar —sus atributos, su calificación, sus metáforas. No *todo el mar* aparece textualizado en el texto de Aleixandre. Encontramos en él ciertos componentes, ciertos atributos privilegiados cuya presencia respecto de ciertas ausencias será, como vamos a ver, altamente significativa. En esta misma dirección, no es el mar en sí lo que interesa al poeta, sino una cierta calificación del mar. El sustantivo en sí es de naturaleza óptica, esencial; para acceder a la categoría ontológica y existencial que le concede la conciencia del hombre, el mar necesita la calificación: *ontología y estética se alojan, para mí, en el accidente: en la incidencia singular y temporal de la calificación*.

Por otro lado, la aprehensión multiplicada y caleidoscópica de un objeto que, en su inmensidad, se acoge a la insignificancia de lo uniforme y de lo variado, según el continente que lo recibe y según el contexto que lo modula en movimientos y reflejos, no puede ser aprehendido sino a través de los juegos analógicos de la metáfora —ya en

¹¹ En función de este criterio, lo lógico sería que este libro acabase con un apéndice que llevara por título: «Cómo se analiza un poema», y que luego el esquema teórico se acompañara de un ejemplo; pero no creo que haya llegado aún la hora de las recetas fáciles para la lectura de la poesía.

¹² Si ello es así, ¿qué decir de un «análisis» léxico (Leopoldo de Luis) que, a pesar de todo su puntillismo, no tiene en cuenta la pertenencia de un lexema a una frase, sea ésta interrogativa, afirmativa, negativa, y que sólo considera la cualidad inerte que la palabra nos ofrece, fuera de contexto? Un estudio de porcentajes léxicos sólo es pertinente si se lleva a cabo desde la complejidad sintáctica y metasemémica de la frase.

un lenguaje cotidiano, hablamos de la *cresta* de la ola, de su *seno*, etc. Este primer momento concluirá, pues, con el estudio de las metáforas que le sirven al poeta para aprehender *su verdad* sobre el mar, del mismo modo que en Saint-John Perse estudiamos las metáforas que al poeta le servían para aprehender su verdad sobre la nieve. Bajada, pues, a un nivel hipoanagógico, como ya lo hemos llamado, en el cual estructuraremos *las metáforas del mar* que luego nos permitirán dar el salto hacia el nivel hiperanagógico en el que desvelaremos *el mar como metáfora de...*

Este será el segundo momento de nuestro estudio. El mar, en el centro de una estructuración metafórica, se convertirá en la bisagra semántica que nos permitirá el salto desde una infraestructura temática en la que, para decir el mar, el poeta nos ofrece todas las modulaciones de su ensoñación de la materia, a una superestructura noémica en la que el poeta intenta desvelar, mediante las derivas semánticas, su intento de aprehensión de lo espiritual, de lo inefable.

En un texto cuya estructuración semántica agotase *el tema del mar*, estos dos momentos que conllevan la organización de los tres niveles del poema bastarían a nuestro estudio. En el caso de *Sombra del Paraíso*, será necesario un tercer momento para estudiar la relación que mantiene el espacio del mar con sus espacios contrapuestos, la tierra y el cielo. En una estructuración metafórica, como en una estructuración actancial¹³, el centro lo debe ocupar aquel semema capaz de integrar en su dinámica analogizante la mayor cantidad posible de sustancia semántica. Pensamos que, en el texto de Aleixandre, este semema es el [mar]: el mar nos permite, así, una organización global (no total) de *Sombra del Paraíso* mediante un juego de analogías y de oposiciones que es ya una lectura interpretativa del libro opuesta en un cierto sentido, como veremos, a la más generalizada entre la crítica española.

1. EL DESPLIEGUE SIMBÓLICO DEL SEMEMA [MAR]

1.1. *El mar y su referente directo: las metonimias del mar*

Podemos decir que en *Sombra del Paraíso* se nos aparece, aunque no es el más común, un mar *en sí*: «Un gran mar extenso», «una vasta in-

¹³ En mi estudio sobre *Fortunata y Jacinta*, en *Cómo se analiza una novela*, ésta fue la razón que me llevó a situar en el centro de la estructura actancial a Jacinta, y no a Fortunata: la dinámica actancial que genera el personaje de Jacinta engloba y asume la presencia de Fortunata en la novela; la dinámica de Fortunata, contrariamente, no engloba ni asume la de Jacinta. Juanito, por su lado, no asume ni engloba ni la una ni la otra. Esta perspectiva impone una lectura subversiva de la novela de Galdós, subversión que, a mi parecer, nadie apreció *porque nadie la leyó*.

mensidad derramada»¹⁴, un mar del que sólo nos interesa ahora esta inmensa extensión, dejando para luego, por más interesante, su categoría de ser *derramado*.

Este mar nos llega con dos cualidades dominantes: su claridad y su transparencia —su ingravidez, su luz—, anuladas sólo cuando la noche *borra* el mar de nuestro horizonte, con el fin de provocar la emergencia de un espacio negativo —y entonces sus atributos transitorios, su opacidad, su pesadez, los tomará prestados de otros elementos naturales, la tierra, por ejemplo, como poco a poco iremos viendo.

Se nos ofrecen así a primera vista dos apariencias del mar, una ligada a *la superficie*, a su inmediatez poblada por los múltiples elementos gráciles y fugitivos que luego veremos, y otra ligada a *la profundidad* en la que los escasos seres que acceden a ella sólo lo harán desde la experiencia de la caída y de la ausencia. La primera es constante, se constituye en dominante del texto; la segunda, accidental, y vendrá marcada por una emergencia de la ensoñación negativa.

Es lógico que la primera pueda construir una analogía constante en componentes, formas y funciones con el cielo —«Constelación eterna (...) bañándose en un mar constante y puro»¹⁵; no parece tan lógico que la segunda lo haga con la tierra —no la tierra linder, orilla o playa, sino la tierra interior y opaca—, y al mismo tiempo que lo hace con la tierra, con la noche —«Su hermético oleaje de plomo ajustadísimo»¹⁶. Pero no nos adelantemos.

Dejemos «el gran mar oculto»¹⁷, pues en él no podemos percibir el latido, el roce, el brillo de la vida, y pasemos a ese mar de superficie análogo del cielo, con el fin de ver qué elementos lo componen¹⁸, unos por pertenencia intrínseca y otros por contigüidad o contexto.

El elemento marino que llama la atención en primer lugar, por redundancia y por su riqueza generadora de metáforas, es *la espuma* —en 25 ocasiones la hemos encontrado con pertinencia absoluta. En conexión con otros elementos análogos que provienen de otros espacios naturales —la savia, la luz, el follaje, la nube—, constituye una de las estructuras metafóricas del libro; por ello le concederé un lugar privilegiado en la última parte de mi estudio.

Tras la espuma, nos llama la atención la presencia de la *onda* o de

¹⁴ *Primavera en la tierra*.

¹⁵ *Hijo del Sol*.

¹⁶ *Poderío de la noche*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Leopoldo de Luis hace, desde una dimensión que, aunque honrada, ya hemos criticado, el preciso recuento de las frecuencias semánticas del texto; ello nos exime del continuo envío a la cita y a las páginas aludidas.

la *ola* —dieciséis ocasiones de una gran pertinencia. No podemos dejar de observar que espuma y ola están profundamente ligadas en una relación casi constante de causalidad: movimiento-producto del movimiento; como tampoco podemos pasar por alto la relación que existe entre el viento y la ola, análoga de la que existe entre el viento y la nube y el follaje antes referidos. La ola asume la ausencia de la marea, de escasa incidencia en el texto de Aleixandre —y existen razones profundas para ello.

Viene luego a mi mente la presencia del *borde*. El mar, en función de su condición de continente que, de manera paradójica, se contiene a sí mismo, es sobre todo orilla, playa, borde, arena; esta última, como sustancia sinónima de playa. Su inmensidad, que se pierde en lejanía para los ojos, es también, ante todo, línea, horizonte, borde.

La aparición de la *roca*, del acantilado, será en *Sombra del Paraíso* accidental e indicio de negatividad, al menos transitoria. El mar es, ante todo, superficie en suavidad, sin ruptura, sin obstáculo; continuidad de una superficie a otra, pues los límites los constituye una materia —espuma, arena, luz— esencialmente difusa, fragmentada, imprecisa: *evanescente*. Veremos las consecuencias que esto tiene para mi estudio.

El mar *en sí* queda, en cierto modo, reducido a esos tres elementos —la espuma, la onda, el borde—, que los juegos metafóricos irán completando.

En el mar hay peces; no en exceso, y de éstos nos llama ante todo la atención su naturaleza escamosa —superficie, fragmentada de nuevo, brillante, accesible a los efectos tornasolados de la luz al reflejarse y multiplicarse en la *escama*. El pez, además, al nadar y sumirse de noche en los abismos, le confiere al mar una profundidad, un espesor transitado que, por sí, en apariencia no tiene, del mismo modo que el pájaro se lo confiere al cielo, sin él, también, simple superficie azulada.

Más que peces, el mar tiene —y se acentúa así su condición de superficie cercana a la orilla— *conchas de nácar, guijas de nácar*, simples guijas que en el cabrilleo del agua luminosa se vuelven nacaradas y, de nuevo, fragmentan y multiplican la luz. todo el mar, toda la playa es, en definitiva, «concha de un nácar irisado en ardores»¹⁹. Podríamos pensar, *a priori*, que esta alianza de onda, espuma, playa y concha nos remite de lleno al mito del nacimiento de Venus; y ello es así; pero detenernos aquí no sería sino asentarnos en la arqueología mítica del texto; mi lectura, sin desmentir ésta, intentará trascenderla hacia otros derroteros.

¹⁹ *Primavera en la tierra*.

Este mar singular, metonimizado por los cuatro elementos aludidos, se verá completado luego en energía y espesor por un juego amplísimo de metáforas que lo arrancan de su condición referencial primera.

Detengámonos ahora para analizar cómo estos elementos materiales proyectan su existir hacia espacios de evanescencia y levedad que nos aparecen como sus cualidades más naturales.

Decía que la primera apariencia que el mar nos ofrece era su extensión, su finitud: mar «vasto», mar «que no acaba». Infinitud espacial análoga de la temporal, debido al movimiento constante de las olas —«olas sin paz (...) eternamente jóvenes»²⁰, «vasto mar sin cansancio»²¹. Pero esta eternidad no está significada por el elemento acuático, sino por el aéreo que el mar contiene o refleja —«azules lucientes», «luz eterna», «resplandor continuo»—, o por alguna de las metonimias vegetales de la gracia y de la levedad aéreas: y el mar se nos aparece como «inmaterial palmera»²². Un afinarse aéreo y lumínico de la materia marina deshace en «azul intocable» la referencialidad opaca, espesa y profunda, en abismo, del mar. En estas «frescas aguas del azul»²³ nace, de hecho, la claridad, no en el cielo, y no ignoramos «la luz porque en los ojos nace cada mañana el mar con su azul intocable, inmarcesible, brío luminoso y clamante»²⁴.

El agua del mar aleixandriano no es entonces un agua acumulada en verticalidad —en los escasos momentos en los que lo es, el mar cobrará un valor muy diferente, negativo—, sino *un agua horizontal*, «vasta inmensidad derramada», «espumas tendidas», un mar que «rompe en espumas».

La profundidad asienta el ser en espesor, en inmovilidad, en arraigo, en opacidad existencial que cobra sensación de légamo o de roca. El ser profundo es un ser ensimismado en su propio espesor, inaccesible al roce, a la herida, incommovible. La levedad del ser, ensoñación, deseo, proyecta a éste hacia la superficie²⁵, y lo sitúa en trance de carrera y de vuelo —en danza: el ser, en su ensoñación feliz, es un ser derramado en espuma y caricia sobre la superficie de las cosas.

Y la voz del mar no pasa entonces de ser rumor, como el de las olas por la playa, el viento por el follaje y la nieve por los cuerpos... y

²⁰ *La isla*.

²¹ *Mar del Paraíso*.

²² Cfr. elementos metafóricos análogos en Jorge Guillén, para significar la exaltación benéfica de lo vital aéreo.

²³ *Plenitud del amor*.

²⁴ *Mensaje*.

²⁵ Levedad que adquiere incluso la tierra si llega a ser, como en *La isla*, marina.

el rumor del hombre cuando intenta aprehender el ser en el devenir de su propia existencia; pero este rumor, gozoso, alcanza la categoría himnica de una «resonante gloria».

Este primer acercamiento al espacio del mar configura un primer haz de temas que tendremos que recuperar de cara a la interpretación. El tema de la *espuma* y su ascenso nocional al tema de la *levedad* y de la *evanescencia*. El tema de la *ola* y su ascenso nocional al tema de la *levedad* y del *movimiento cíclico* —ritmo— o *imprevisto* y *fugaz* rumor, jadeo. El tema de la *orilla* y su ascenso nocional a los temas de la *levedad* y del *roce*, de la *levedad* y del *límite*. El tema de la *concha* o *guija* y su acceso al tema nocional de la *levedad* y del *reflejo* —brillo, tornasol, rutilancia²⁶, huida de luz que nos devuelve de nuevo hacia el tema de la *levedad* y de la *evanescencia*.

Esta tetralogía temática será reforzada por dos temas secundarios: el tema de lo *azul*, que, por su analogía con el cielo, acrecienta la experiencia de la levedad y será el elemento bisagra que permita la estructuración metafórica del espacio celeste, y el tema del *pez*, que, en su analogía con el pájaro, podrá metaforizar las cuatro experiencias principales del movimiento-rumor, del reflejo, de la evanescencia y del roce; pero que, en su condición de habitante del mar, permitirá entreabrir las murallas de éste cuando huye hacia el abismo.

1.2. El mar y su referente indirecto: las metáforas del mar

Es sumamente llamativo que, cuando el poeta intenta aprehender y penetrar en comprensión el cuerpo marino, esta penetración se lleva a cabo gracias al instrumento básico de toda encarnación²⁷, la metáfora. Gracias a la metáfora, el mar no sólo cobra un cuerpo, una contundencia material y una configuración cada vez más precisa, sino que también cobra un movimiento y una acción, iniciando una posible metamorfosis.

Parecería a primera vista que esta configuración, con su espesor corporal, desdice cuanto acabamos de afirmar; veremos que no es así; que ese cuerpo conserva, a pesar de su «bulto» preciso, las condiciones que nos permitieron ver en él la esencia de la levedad y de la evanescencia.

²⁶ A propósito de alguien: la rutilancia no es una propiedad del diamante, sino del *rutilo*; mejor, de las inclusiones del rutilo en otros cristales; el diamante, en su brillo, sólo es rutilante por ampliación metafórica.

²⁷ «Prise de chair», decíamos hablando de la concepción metafórica de Patrice de La Tour du Pin.

1.2.1. El mar como animal

Es evidente. Si quiere significar la levedad del roce, la evanescencia del tacto, el límite en el que la tensión del gesto y de la voz se derraman y se desvanecen, el mar tiene que abandonar su condición de ser material, mineral, inane, y acceder a la categoría de animal, o de vegetal, al menos.

El mar es, primero, un animal tranquilo, suave *tigre* de «fauces doradas», de «ojos amarillos» y de dientes como «guijas de nácar en el poniente». Resulta feliz esta eufemización del tigre, pues nos recuerda, y el recuerdo nos vale, que nada hay más suave que la fiera afeminada en el amor (Calderón). La ferocidad y sus atributos —fauces, ojos, dientes, color *fauve*— invierten así su función en la creación de ese cuerpo que es, primero y ante todo, «bulto» para el amor. La diosa puede cambiar su concha emblemática y nacer y reinar desde este nuevo emblema, productor total, también, de doradas y cambiantes espumas:

... y un tigre
soberbio la sostiene
como la mar hircana
donde flotase extensa
feliz nunca ofrecida²⁸.

Pero el mar puede ser *caballo*, recuperando audacias míticas. Ahora bien, el elemento que predomina en este caballo-mar no es el simple galope, la carrera; es la causa y la consecuencia de esta carrera, ligadas de nuevo, en el relincho del deseo y en la explosión espumosa de éste, al tema del amor:

y destelle otra vez y siempre en vuestros ojos
el verde piafador de la playa
donde un galope oculto de mar rompe en espumas²⁹.

Tigre o caballo, lo que importa es la fuerza, la embestida, la carrera y la ruptura del cuerpo de amor en espumas. Encontramos de nuevo, con el *toro* —«la mar embiste con sus espumas rotas»³⁰—, una recuperación mítica transcendida que configura, con las dos anteriores, el espacio metafórico del mar como significante del deseo. Pero este deseo, y lo iremos viendo cada vez con mayor nitidez, es en Aleixandre, incluso cuando embiste y muerde —«dientes de amor que mor-

²⁸ *Diosa*.

²⁹ *Mensaje*.

³⁰ *Sombra del Paraíso*.

diendo los bordes de la tierra...»³¹, un deseo suave, en su «brama dulce a los seres».

Eufemización constante de la fuerza bruta del tigre, del caballo y del toro, que recupera, por uno de sus costados, el tema de la levedad y de la evanescencia ya anunciados, cuya plasmación visual será catalizada metafóricamente por el tema de la orilla y del borde: un mordisco que es roce de orilla o de piel —y nos llama aún más la atención en este momento la certeza con la que elige Aleixandre los tres cuerpos metafóricos para significar esta dualidad.

Recojamos el último ejemplo para ver, de pasada, cómo procede la estructuración metafórica del texto aleixandriano:

La juventud de tu corazón no es una playa
donde la mar embiste con sus espumas rotas
dientes de amor que mordiendo los bordes de la tierra
brama dulce a los seres³².

Dejando de lado el valor ambiguo, positivo-negativo, del *no* de Aleixandre³³, vemos que el mar puede ser *metáfora del amor* (nivel +1 en nuestro esquema analítico), porque antes el mar (nivel 1) ha sido metaforizado en toro, tigre o caballo (nivel -1). Ahora bien, el toro que actúa como semema portador de la metáfora ha sido catalizado con anterioridad en función de tres temas básicos de la poética de *Sombra del Paraíso*; los temas básicos que actúan como catalizadores de la percepción y de la ensoñación: el mar embiste, pero sus cuernos son «espuma rota»; el mar, como el toro, brama, pero con «brama dulce», y si muerde, su mordisco sólo roza el borde, la superficie de los seres, en carencia de penetración. Vemos, en un simple ejemplo de tres versos, los tres momentos clave de la estructuración metafórica de un texto.

Una nueva metáfora nos falta para sintetizar esta visión: el mar es «un corazón de dios...». Pasando por alto el movimiento rítmico, en

³¹ *Ibidem*.

³² *El poeta*.

³³ Sabemos que en toda la literatura, lírica o de ficción, una negación repetida —o magnificada— de manera obsesiva puede ser tal en el nivel racional del discurso, mientras que funciona como instancia positiva del deseo en el nivel imaginario. Así, la condena y muerte de Manon y de Fortunata convierten a ambas en los personajes que perviven de manera más profunda en el imaginario del lector, cuando toda la parafernalia social de la novela, con sus juegos de calificaciones y de condenas, ya se ha borrado. El *no* aleixandriano funciona de manera análoga. A fuerza de insistir de manera obsesiva en la negación, la cosa negada se impone en la conciencia del lector de tal manera que cuando, versos más tarde, la estructura metafórica se resuelve convirtiendo en afirmación lo que en un principio se negaba, aquél no tiene ninguna dificultad en aceptarlo.

sístoles y diástoles, que la metáfora implica, nos importa en este momento, sobre todo, la emergencia de un espacio capaz de significar la instancia última del amor: *dios deseante y deseado*..., pero no es aún momento para detenernos en ello.

Una última metáfora del mar nos proyecta el espacio marino hacia horizontes insospechados; se trata del *pájaro*. Dos elementos metonímicos nos permiten introducirnos en este nuevo campo metafórico: de manera directa, la presencia del pez, análogo barroco del pájaro, enigmático «ruiseñor de los mares»³⁴, que extiende su poderío sobre todo el ámbito marino; de manera indirecta, la metaforización del mar en cielo que luego analizaremos, y que revierte, metaforizante, sobre su punto de partida, pues todo en el mar podrá ser celeste. No me vale, sin embargo, esta explicación a la hora de estudiar el conjunto del proceso metafórico. Este tiene su origen, más bien, en la exaltación metafórica del tema de la levedad y de la evanescencia: ningún animal puede significar mejor que el pájaro la levedad, incluso si esa levedad se proyecta en nuestro texto como catálisis básica del amor³⁵.

Aquí, el nacimiento de la metáfora es doble; surge, como en tantos otros casos, de la negación que luego resulta ser afirmativa: el mar es «no paloma», «no águila», no «gemido de alas»; pero acabará siendo «pájaro de plumosa blancura». Surge también del proceso metonímico: la playa aparece «poblada de pájaros de virginal blancura»³⁶, y luego el mar se tornará «plumón estirado», «pecho tendido», antes de ser un revuelo de plumas liberadas y de trinos.

El poema donde mejor queda plasmado el proceso metafórico que convierte al mar en pájaro es, sin lugar a dudas, *Poderío de la noche*. Primero, es el sol el que aparece metaforizado en ala; en sus rayos «resbala (...) gran ala fugitiva»; luego, en paralelismo perfecto, lo es el mar: «una mar pareja de aquella larguísima ala de luz bate sus vivas plumas extendidas». Finalmente, como decíamos antes, toda su existencia se resuelve en *plumón y pecho*: dos reductos básicos, incluso domésticos, de la ensoñación del cobijo y del calor.

³⁴ No me parece del todo impertinente recordar que una de las culminaciones esenciales de la palabra y del canto es el silencio. Cfr. el estudio sobre Saint-John Perse. Volveremos más tarde sobre el valor último de «los trinos alegres de los ruiseñores del fondo», análogos de la *rapodia filológica* que trenza en su poema el poeta francés.

³⁵ Me interesa recordar que en mi Tesis doctoral ya analicé cómo un ave —el pato, en sus diferentes especies—, mitad ser terrestre (acuático de manera especial) y mitad ser celeste, era empleado por La Tour du Pin para significar las instancias más humanas y divinas, más carnales y más místicas, del amor; e insisto en el concepto de dualidad porque, a pesar de lo que piensen algunos, dichas instancias duales no se corresponden con un único espacio del yo: las pulsiones y su represión.

³⁶ *Primavera en la tierra*.

Nada puede significarnos mejor la calidez del cuerpo que el gesto de hundir una mano abierta en el plumón del pecho de un pájaro exaltado por el miedo o por el amor.

Pero detengámonos unos instantes sobre los catalizadores selectivos del proceso de metaforización. El pájaro ha sido metonimizado de manera especial en *pluma* —blanca, inconsistente—, ese análogo aéreo de la espuma, apta como ésta de manera excepcional para significar de nuevo el tema de la levedad. Fijémonos también en los calificativos que precisan esta naturaleza alada del mar: plumón *estirado*, pecho *tendido*, ala *fugitiva*, plumas *extendidas*. Adjetivos significantes de la extroversión dilatada del deseo, pero que nos recuerdan de manera demasiado evidente los calificativos de la carrera y de la ruptura y del derrame, en espumas, que culminaba los anteriores procesos metafóricos. Y no olvidemos, de paso, la categoría de blanco esencial, virginal, que tiene la pluma de ciertos pájaros en el imaginario de Occidente: palomas, cisnes, pelícanos como metáforas de lo espiritual y de lo divino, o, cuando menos, de la condición inmaterial de ciertas actividades poéticas.

1.2.2. El cuerpo como metáfora del mar

La metaforización del mar en las partes más significativas del cuerpo animal, allende incluso el espacio marcado por el tetramorfismo —tigre, toro, caballo, pájaro— aleixandriano, perfila de manera constante ese bulto de amor, «bulto entregado», que de manera continua significa el mar.

He escrito *cuerpo animal*, y me resisto a poner *humano*, aunque alguna de las partes del cuerpo de amor sólo podríamos encontrarlas en la mujer o en el hombre³⁷. Ahora bien, la contundencia de ese *bulto* que aúna en su ser tantas instancias animales complementarias me permite eludir de manera definitiva la expresión *cuerpo humano*.

Anuncio, pues lo veremos más tarde, que el espacio preciso de la mujer —la muchacha— no lo encontraremos metaforizado en el mar, sino en el río y sus metonimias. El mar quedará así reservado

³⁷ Empleo de manera sistemática el término de *metáfora*. Una preceptiva antropomórfica, hablando de lo humano, nos obligaría a emplear el término de *personalización*, en vez de *metáfora*, sin darse cuenta de que una personalización no es sino una metáfora con catalizador humano, en vez de animal, floral, geológico, etc. Delirios preceptistas de una conciencia antropocéntrica. Con esta pequeña artimaña, me libero de la obligación de distinguir dos palabras que significan un mismo concepto, y soy fiel a mis principios: llamar metáfora a toda operación metasémica basada en la analogía. Huyo de la palabra *imagen* (bachclardiana) por ambigua y, por consiguiente, equívoca, a pesar del fervor que le tributan los poetas.

para una instancia amorosa superior que trasciende todos los niveles de un cuerpo especial o singular; lo cual no quiere decir, sin embargo, que esta transcendencia sea sólo de signo metafórico: esa instancia amorosa, por su dimensión *inefable*, es el objeto último de la búsqueda verbal del poeta —y de nuestra búsqueda.

El mar tiene *brazos* —«mar alentado como un brazo que anhela a la ciudad voladora»³⁸, «vi dos brazos largos surtir de la negra presencia»³⁹. El mar tiene *senos*; senos que se abren para permitir la penetración, o senos que se abultan para favorecer un contacto que es roce. Brazos o senos, lo que importa es la plasmación del anhelo en ese surgir, en ese alargarse para captar otra presencia que casi siempre es vuelo.

El mar es *labios*: «unos labios inmensos que cesaron de latir» hasta que los vemos «deshacerse [en] aliento»⁴⁰; pues «el mar suspira, labio de amor, hacia la playa triste»⁴¹. Labio de amor o «diente de amor», lo que el mar expresa en su deshacerse en «saliva» o en «su permanente aliento» es su latir, es su tensión. El cuerpo de amor es, de nuevo, un cuerpo para el derrame, para la evanescencia —en el dolor o en el gozo?

Los apéndices de este cuerpo, instrumentos para el derrame o para el roce, no pueden ser sino signos de esa levedad, ya que el bulto de amor no se perfila como una opacidad grave y compacta, intransitable, sino —recordemos la metáfora del plumón en su dimensión aérea, inconsistente casi— como un cuerpo cuya esencia es ante todo espuma y rumor, anuncio de amor y esperanza de palabra: «rumoroso corazón», «amontonado corazón espumoso»⁴², «pecho rumoroso», «voz amante, espumante voz»⁴³.

La tensión, el brazo alado, la elevación del seno —toda tensión y

³⁸ *Ciudad del Paraíso*. El lector podría completar este estudio limitado a la presencia del mar con el más amplio de Leopoldo de Luis referido a todas aquellas veces que una palabra aparece en el libro: cuerpo, 66; bulto, 8; labio, 56; brazo, 28; saliva, 2. A propósito de esta última palabra, observemos cómo el estudio al que me refiero no establece ninguna relación entre *saliva* y *espuma*, lo cual, desde el punto de vista analítico, es inadmisibile, si consideramos que la espuma es la saliva del mar. La presencia de un simple ejemplo nos obliga, sin embargo, a establecer siempre esta conexión: «... que precisas palabras que la espuma decía, dulce saliva de unos labios secretos...» (*Destino trágico*). Este simple ejemplo pone de manifiesto la importancia, en cualquier estudio de poesía, de no atenerse a un simple estudio de léxico y de tender hacia estudios de semántica que siempre desembocan en estructuraciones metafóricas.

³⁹ *Destino trágico*. Ejemplo ambiguo, sin embargo, pues su integración en el contexto nos permite atribuirlos tanto al mar como al cuerpo que cae.

⁴⁰ *Poderío del mar*.

⁴¹ *El mar*. Concedamos la importancia que se merece a esta metáfora, al aparecer en uno de los poemas emblemáticos del libro.

⁴² *Poderío de la noche*.

⁴³ *Hijos del campo*.

toda elevación se resuelven en amor y en voz —o en muerte: amor y voz que tienen un único y último referente en la pluma, en la espuma, en el ritmo alentado y anhelante, amontonado, de un corazón cuya sangre derramada no es sino espuma.

Como siempre, no es el sustantivo en sí lo que nos interesa, sino su calificación, esa herida, en subjetividad, de la palabra, por la que puede iniciarse el proceso de metaforización que permite a la conciencia que se dice injertarse en el mundo de la materia y de las cosas.

1.2.3. Los gestos del cuerpo de amor

Los gestos del cuerpo de amor son los gestos de los múltiples cuerpos animales que lo metaforizan. Organicemos su hipotética sintaxis.

Veámos que el mar «anhela», que «el mar suspira, labio de amor», que «el mar suspira o brama por ti, ciudad de mis días alegres, ciudad madre»⁴⁴. Respiración impuesta por una sobrecarga de tensión rítmica, porque si el mar anhelara sin suspirar y sin bramar, en unos «labios que cesan de latir», el mar «se asfixiaría». Tenemos, por consiguiente, un primer nivel, el de la ruptura, el del derrame, que aquí se sitúa a la altura «espiritual» del aliento.

Esta ruptura, este derrame, sólo calman un nivel de la tensión. La brama⁴⁵ exige otro, más material, que se inicia «con su galope oculto» y continúa con la embestida: «el mar embiste con sus espumas rotas», y acaba en el mordisco y en el beso, pues el mar siempre «besa con perdidas espumas», y recuperamos, como ya vimos a través de ejemplos citados, todas las manifestaciones, en amor, de la evanescencia.

Ahora bien, este doble derrame es momentáneo: la condición amante del mar está significada por un continuo renacer, por una perennidad fragmentada. El acto de amor puede, entonces, volver a empezar, pues el cuerpo de amor es «un océano sin origen que envía ondas, espumas de un mar que no se acaba y que siempre jadea en sus orillas»⁴⁶, es un mar tendido en su horizontalidad total. La onda *tiende* hacia la playa, pero la ola es también «ondas levantadas»⁴⁷ que «cla-

⁴⁴ *Ciudad del Paraíso*.

⁴⁵ Recordemos el papel que desempeña esta *brama* para significar en los textos místicos la tensión del hombre hacia Dios: *el celo* no es sino su metáfora eufemizada. La Tour du Pin, como ya vimos en otro texto, hablará brutalmente de «le rut de l'esprit» —la brama del espíritu.

⁴⁶ *Destino de la carne*.

⁴⁷ *Poderío de la noche*.

maba[n] erguidamente», «mar alzado», y la invitación al amor es tanto una invitación a la erección que trasciende —«alza un cuerpo riente, una amenaza de amor»⁴⁸—, como una invitación a la prolongación del cuerpo horizontal: «cantad tendidamente sobre la arena vivida, olas sin paz eternamente jóvenes (...), cuerpos jóvenes continuos, derramados»⁴⁹.

Observemos que en esta tensión la exaltación erguida y el derrame horizontal vienen acompañados en todo momento por una experiencia de *la voz* que no me atrevo a llamar *palabra*. El suspiro y la brama son el preámbulo físico de la palabra; el primero, en la tensión del cuerpo hacia el cielo; el segundo, en su enloquecida tensión hacia la materia. El quejido y el jadeo son, a su vez, su conclusión, en íntimo paralelismo con el suspiro y la brama. Pero entre este principio de tensión y este final de ruptura y de momentáneo abandono, la voz, «erguidamente» y «emergiendo entre espumas, la vasta voz amante (...) melodiosamente pide un amor consumado»⁵⁰. Equivalencia de la voz y del deseo en el cuerpo de amor, evidentemente, pero ¿es posible que tanto esa voz como ese deseo sólo se resuelvan en espuma, como en el poema de Saint-John Perse sólo se resolvían en *nieve*?

Continúa elevación; tensión continua que, de manera inexorable, acaba en la ruptura o en el derrame: un derrame permanente, prolongado, reemprendido siempre en la experiencia de la muerte por los «agoniosos mares»⁵¹ y en gozo eternamente repetido, pues lo que queda, a pesar de todo, es «la inmarcesible edad del mar gozante»⁵² y gozado.

Llegados a este punto de mi pequeña y caprichosa descripción, caben dos preguntas, sin dar paso aún, sin embargo, a la interpretación. En primer lugar, ¿quién es el objeto de esta tensión resuelta en espuma de amor y de palabra? En segundo lugar, ¿puede esta experiencia ser calificada de positiva o de negativa? Dejaré la segunda pregunta flotando a lo largo de todo mi estudio, escondida en el espacio referencial de lo inefable que el poeta pretende decir. La respuesta a la primera pregunta la esbozaré ahora, sin que este esbozo me parezca acertado del todo.

Existen dos objetivos físicos evidentes de esta tensión, como hemos ido viendo en los ejemplos desgranados: *la playa*, en la tensión vertical de la ola, que resuelve finalmente su brama en horizontalidad —beso y derrame— por las arenas y las guijas, y *el cielo*, en la tensión

⁴⁸ *La isla*.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Primavera en la tierra*.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *El mar*.

vertical que se repite de manera insistente, en frustración, pues lo que la ola roza y acoge en su abrazo que nunca se resuelve no es sino pura apariencia y puro reflejo. Sin embargo, es esta condición de masa erigida, alzada, levantada, la que caracteriza a la ola, y si el tigre, el toro y el caballo significaban con su carrera la plasmación perfecta de la tensión que se resuelve en horizontalidad, las metáforas del pájaro metonimizado en vuelo están ahí para significar la resolución vertical de esa misma tensión: el pájaro pretende, como en el poema de Mallarmé —*L'azur*—, perforar el cielo —o el techo de cristal— con su vuelo, aunque esta pretensión sólo se esfuerce en espejismo y ausencia, pues el cielo es el límite, es la orilla, en oposición con la playa, continuamente diferidos y dilatados.

En oposición con el cielo, orilla vacante en intangibles presencias, la playa es el lugar de los cuerpos desnudos, felices, para el amor, y entre ellos destaca uno que me contentaré con calificar, de momento, como *el yo de la instancia lírica del poema*. El mar tiende hacia él, como él hacia el mar, con su «bulto afiladísimo»; pero este *yo* será objeto de un estudio más preciso con posterioridad.

La tensión del mar se resuelve también en un *en sí* amoroso, autosuficiente, significado por la ola que se encierra, orlada, sobre sí misma, mientras la nueva ola que llega se une a ella mezclando sus espumas en un solo rumor. El mar nos parece así, en su movimiento continuo repetido, simular un amor hacia la playa, cuando lo que hace, en definitiva, no es sino volver su caricia sobre sí mismo y ofrecer la ola que vuelve, en cuenco apenas lobado, a la testuz de la nueva ola que llega. Un insaciado e insaciable vaivén de amor, cuyo único fruto nos lo transmite, en voz, el rumor o clamor de las guijas del fondo.

Nuestra lectura necesita, sin embargo, explorar otros campos: precisar de quiénes son metáfora *orilla* y *cielo*, y decir cuál es el motor de tanto rumor que clama.

2. EL [NO-MAR]

Las cosmogonías, colectivas o privadas, nacen casi siempre de una conciencia antitética de la realidad; ordenamos el mundo, en cierto modo, según el eje hipotético que reúne y opone un ser a su contrario: alma y cuerpo, bien y mal, cielo y tierra, deseo y rechazo. Incluso una ordenación tríplica —cielo, tierra, mar— nace de una doble oposición binaria —tierra-cielo, tierra-mar—, lo que sitúa a tierra como eje de la articulación binaria y permite los juegos de antítesis y de analogías en todas las direcciones.

Cuando un elemento de realidad o una experiencia nueva de vida

emergen en el horizonte de nuestra existencia, su contrario, como una sombra, lo acompaña, filtrándose por sus rendijas, ocupando sus huecos y dándole la consistencia, el significado y la función que sin él no tendría. A veces la sombra cubre la totalidad del objeto que la produce, llegando hasta a anularlo; otras, el resplandor del objeto anula la sombra —ese contrario inmanente. Pero no existe síntesis fuera de la encarnación: el oxímoron —cara opuesta de la metáfora— sólo es figura retórica y mítica sin referente real.

2.1. *El mar y la noche*

Existe en la poesía de Aleixandre una relación íntima entre el espacio de la noche —«oleaje de negror invencible»⁵³— y el espacio del mar; pero esta relación obedece al principio que afirmaba con anterioridad: se construye en antítesis permanente. Si la noche aparece y triunfa, el mar se desvanece, incapaz de metaforizar ya la luz, el contacto, el temblor, la voz, el ritmo que atestiguaban la presencia del cuerpo. Y emerge, en ausencias, «otro mar», «el gran mar oculto»⁵⁴.

Todos los valores positivos que antes encontrábamos van desapareciendo según se proyecta sobre el mar el «poderío de la noche». Si el mar cobraba su valor positivo en su calidad de superficie, ahora el mar se adentra en una profundidad negativa que llega, incluso, a anularlo: los peces y sus cualidades lumínicas, reflectantes, huyen «en los profundos senos misteriosos»; las espumas y su fecundidad ofrecida, precaria pero continuamente renovada en la luz y en el ritmo, se vuelven «espumas enlutadas de noche»; las olas y su persistente deseo renovado de labios insaciados cesan de latir, pues «abajo [otro mar] acaba de asfixiarse», aunque «en sus bordes aún se ve deshacerse un aliento, una espuma»⁵⁵.

Profundidad, misterio, ocultación, luto, gravedad, lentitud, asfixia —«su hermético oleaje de plomo ajustadísimo»: asistimos al nacimiento de un espacio clausurado y liso, contrario a la emergencia, al desvelamiento, a la manifestación de la materia transida de movimiento y de luz de la que el mar era metáfora en un primer momento.

El cuerpo de amor pide luz y cercanía, visión y tacto. La noche, al imponerle al mar esta doble ausencia —«lejos los mares ocultos que enviaban sus aguas pesadas, gruesas, lentas, bajo la extinguida zona de

⁵³ *Noche cerrada*.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Poderío de la noche*.

la luz»⁵⁶—, anula su capacidad de ser cuerpo de amor, pues su «crespa cabellera nocturna», sus «labios de muerte», sus «pegajosas plumas», sus «nocturnas aves» no braman, sino «graznan deseo»⁵⁷.

El amor no pertenece al abismo; el amor, si pertenece al abismo, si nace del abismo o genera el abismo, es muerte; pero la muerte ya no es amor, sólo recuerdo o desesperanza. El arcángel de las tinieblas, «humoso mar espeso de deslumbrantes bordes»⁵⁸, no puede sustituir al cuerpo del amor, bulto, pues, en ausencia de tacto y de mirada, es «abismo entreabierto», «humo abisal»: carencia, posibilidad de vértigo, y, si el cuerpo del deseo insiste en acercarse a él, sin límites, *caída*.

Si el amor impone la alegría, si es alegría, la desaparición del amor, en la tristeza, nos devuelve a la noche, que es luto⁵⁹, y en ella a la anulación del mar —su metonimia, su metáfora— «La tristeza se encogía a lo lejos llena de paños largos, como un poniente graso que sus ondas retira»⁶⁰; nos devuelve, en la sospecha del desamor, a la inmovilidad —«el mar inmóvil detuvo entonces su permanente alienato»⁶¹; al frío, que es reflejo sin vibración, hielo, espejo, superficie homogénea (no pluma, no espuma, no nube, escama o follaje) incapaz de rielar, incapaz de embite y de desvanecimiento: incapaz de «despeñarse en gozos»⁶², «superficie que un resplandor gélido otorgas, cuerpo o río que helado hacia la mar se escurre»⁶³.

El cuerpo sin amor es cuerpo nocturno; mar en noche: tan sólo voz o gemido. Por ello, bastará con que la luz aparezca —amanecer o estrellas— para que el cuerpo recupere su cualidad amante y pueda de nuevo acceder a la belleza y al deseo —«bóveda centelleante, nocturnamente hermosa, que humedece mi pecho de estrellas y de espumas»⁶⁴— en la «plenitud del amor».

Y vemos que lo que importa (y nos vamos dando cuenta de ello cada vez con mayor certeza) no es el mar en sí, sino su capacidad para recibir, multiplicar y expandir gozosamente la luz; que lo que importará más tarde no será el cielo, sino, al ser éste metaforizado en mar, la capacidad que tiene para transmitirle a aquél y a los elementos que lo componen su naturaleza lumínica —en resplandor, en vibración, en rutilancia, en reflejo.

⁵⁶ Plenitud del amor.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ «Ahl quante vedove notte» (*Aminta*, Tasso).

⁵⁹ Vid. nota anterior.

⁶⁰ Nacimiento del amor.

⁶¹ Casi me amabas.

⁶² Nacimiento del amor.

⁶³ Cuerpo sin amor.

⁶⁴ Plenitud del amor.

La función metaforizante de la escritura cobra así su valor primario total: el cuerpo de la metáfora —el mar, aquí— ofrece sus elementos formales (ola, espuma, guija, arena, superficie); el elemento sustancial (la luz) nos será ofrecido por lo que podemos llamar su espíritu —el cielo, aquí; el injerto, la encarnación definitiva, no puede ser considerada sino como conjunción de ambos, propiciada por los elementos formales —materiales— de uno de los principios —el mar— en su existencia analógica con los elementos sustanciales del otro —el cielo. Pero más tarde desarrollaré esta afirmación.

Al *cielomar* del amor se le opone, de momento, la *nochemar* del desamor, y la oposición se genera a partir del espectro semántico del *tema de la luz* —espectro que tendremos que precisar para una comprensión definitiva de la estructuración metafórica que nos ocupa.

La noche es primero anulación del cielo, creación en él de la carencia lumínica visual; anulación luego del mar, porque, como veremos, el cielo es ante todo *escrito en metáfora marina*; ahora bien, el elemento creador de los espacios antitéticos negativos —la luz— se sitúa siempre por presencia o por carencia en el cielo.

Es evidente que la noche cerrada —*pleanoche*⁶⁵— sólo es carencia para la mirada, y en cierta medida para el tacto *consciente* que conduce la mirada, aunque el tacto pueda nacer al azar, en errancia. Sin embargo, en el interior de la poética aleixandriana, es interesante observar cómo persiste a pesar de todo la dicotomía que analizamos en aspectos tan sutiles como éste: la mirada del cuerpo de amor pertenece al *cielomar* luminoso —«miro dulce en tu mirada el claro azul del agua», sin opacidad —«sin nubes en el seno», al desarrollo en extensión de la mirada —«lago feliz que un águila solar copia extendida»; la cabellera, y no olvidemos sus implicaciones puramente sexuales, pertenece, sin embargo, a la *nochemar* —«negro brilla aquí tu pelo, onda de noche», anunciada por el «golfo sombrío», por el «vórtice», y acercarse a ella impone el abismarse —«en él hundo mi boca». Estos juegos metafóricos del poema *Último amor* encuentran eco en otros poemas, especialmente en el que aludía hace unas líneas: «la crespa cabellera nocturna» sólo encuentra su espacio adecuado en la estructura abisal de *Arcángel de las tinieblas*. Una sospecha, sólo una sospecha explicativa, aunque reaccionaria: la mirada pertenece al amor, la cabellera al sexo. El amor exige, en reminiscencia platónica, tal vez, la luz y la visión. El sexo se contenta y se complace en la oscuridad de la alcoba. ¿Nos lleva el amor hacia la luz? ¿Nos abisma el sexo en tinieblas? recordamos aquí la estructura metafórica del sexo en Zola: el abismarse completo del jardín —del Cosmos— con la pa-

⁶⁵ Mi lenguaje y mi análisis se contaminan cada vez más con la presencia, imprescindible de Juan Ramón Jiménez, en una *Poesía Siglo XX*.

reja concluye el momento central, sexual, de *La Faute de l'Abbé Mouret*.

Volviendo al desarrollo que me preocupa en este momento, tendremos que encontrar más tarde cuáles son los catalizadores psico-sensoriales que permiten que la luz transite y cargue de significado univalente objetos, espacios, temas tan variados como la espuma, la concha, el follaje, la nube, el rumor.

2.2. La tierra

Contrariamente a lo que ocurre con el mar, que tiene, podríamos decir, identidad metafórica propia en la obra de Aleixandre (él es sujeto y objeto de la metafóricación, quedando la presencia humana como supeditada a él, según iremos viendo), la tierra —salvo «la ciudad» sólo aparece como soporte, metáfora o metonimia del hombre. El «hombre» pertenece a la tierra o la tierra al «hombre» —sustancialmente—, mientras que, y esto es de suma importancia en mi estudio, el mar es un *en sí* respecto del cual el hombre sólo es una circunstancia.

2.2.1. El hombre de la tierra

Diseminada por todo el libro, cuatro poemas condensan, sin embargo, la ensoñación del hombre como ser terrenal en el más amplio sentido etimológico de la palabra: *Destino de la carne*, *Hijo del campo*, *Al hombre* y, paradójicamente, *Mar del Paraíso*.

Ahora bien, y con la intención de ir precisando al filo de las citas, la visión del *hombre de la tierra* no aparece bañada en negatividad absoluta; si bien su esencia es negativa por significar en su origen y en sus circunstancias lo contrario de la estructura semántica significada por el mar, la mirada del poeta lo tiñe de ternura y de esperanza.

La procedencia del hombre de la tierra es, como cabía esperar, *la tierra*, pero una tierra que acumula en sus moléculas todas las marcas simbólicas de la negatividad. Si el poeta se dirige bíblicamente al «mortal que del barro ha[s] llegado»⁶⁶, luego irá precisando la categoría de dicho barro: «arcilla finita», «pura arcilla apagada». Con ello va configurando el espacio de la tierra como la esencia misma del *no mar* —del *no agua*: su finitud, su categoría de materia no vívida —apagada, sin luz— nos remite sorprendentemente al espacio original de la

⁶⁶ *Al hombre*.

patria terrena —«tu apagada patria»—, y con elementos que nos permiten ir, más allá de circunstancias históricas momentáneas —guerras, desastres—, hacia la esencia misma, original y terrena, de las patrias materiales: «he aquí la inmensa madre que de ti no es distinta y barro tú en el barro, totalmente perdura»⁶⁷.

Se esboza así una oposición que no podemos desarrollar aún entre la tierra, a la que se apega —arcilla— la identidad del hombre en su origen, y la identidad que esboza el deseo de alteridad, de ser otro en el otro, ligado, como iremos viendo, al tema del mar y, subsidiariamente, a los aledaños metonímicos de éste, el río. Pero esta oposición, de momento, sólo la sospechamos en los juegos de la metáfora.

El poema *Mar del Paraíso* nos presenta al *hombre de la tierra* (aunque adopte para decirse la primera persona) frente al mar, «frente a ti». Si antes era la arcilla, *el barro*, la que metaforizaba al hombre, ahora éste, en su caminar hacia el mar, asume las circunstancias y la esencia del *polvo*, barro desecado. «Hoy mar (...) con el polvo de la tierra en mis hombros (...) heme aquí con el polvo de la tierra (...)». Ha quedado atrás «el rumor pedregoso de los caminos oscuros donde los hombres ignoran tu fulgor aún virgíneo». Ha quedado atrás la traza —los trazos— del hombre por la tierra, oscuros, pedregosos; atrás «el lejano crujir de las aceras», el «eco al fondo de los bosques»... y, opaco en luces y en sonoridades, el yo se ofrece al mar, «vida en su polvo». Se abandona el monte oscuro, aunque hermoso⁶⁸, «donde la sangre un día acabaría coagulada» y donde «el labio viudo del hacha en las encinas» se clava «como un beso implacable cierto de amor en ramas».

De nuevo aparece el tema de la opacidad inerte frente al «alto crecimiento de espumas por mi pierna» como significante del *hombre de la tierra* (aunque no se ignore su vigor, que le viene del sol, como luego veremos): una pesadumbre cálida a pesar de la oscuridad que anhela la «sandalia fresquísima del agua para el pie desnudo», y una voz —«por mis labios de niño cantó la tierra»— que se opondrá a otra voz, no palabra, nacida del roce y cuya naturaleza tendremos que averiguar: «el mar cantaba dulcemente azotado por mis manos inocentes». Pero se añade a esta calidad y a su manifestación en palabra lo que podríamos llamar *el tema de la penetración* y de la herida como atributo del espacio de la tierra; si el mar al besar roza y resbala, y es «abanico de amor o resplandor continuo que imitaba unos besos para mi piel», el beso de la tierra proviene de un labio viudo, solitario y agu-

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ «Vosotros venís de la remota montaña (...) quieta montaña de majestad velada (...) pero no ignoráis la luz» (*Mensaje*).

do, y es *bacha* que hiende, corta y desangra: dos visiones contrarias del amor que también tendremos que ir precisando.

Frente al mar, el hombre de la tierra es primero, por metonimia nacida de la contigüidad sintáctica —enumeración y relación hiponímica—, *roca*: «cuerpos humanos, rocas cansadas, grises bultos que a la orilla del mar conciencia siempre tenéis de que la vida no acaba»⁶⁹; y si, como canto rodado, su movimiento es repetido, infinito; esa repetición cobra el valor de «una espuma lenta», opuesta a la vivísima espuma del mar. Oleada pedregosa, lenta y opaca, de la vida del hombre de la tierra que sabe que la vida no acaba en la contemplación del mar y en su naturaleza infinita, siempre renacida.

La capacidad invasora, metaforizante del mar, se filtra por los espacios del hombre de la tierra y también éste podrá ser metaforizado en mar. Pero, en ausencia de luz —«bajo los cielos hoscosc que impasibles se heredan»⁷⁰—, rápidamente la marea humana cobra un valor negativo, semejante al que descubríamos en el mar abolido de la noche: aquí, la multiplicación, repetida, sucesiva, no es progresión o fuga rauda y luminosa, sino que *amontona la carne* —«la vida sin esperanza»— y los cuerpos *vertidos y rotos* «redondamente (...) quedan mortales en la playa»⁷¹.

Estatismo final de la masa o bulto —*roca-bueso*: la oleada continua de los cuerpos del hombre de la tierra no es movimiento sino por el continuo morir de nuevos cuerpos, y no por el continuo renacer de la misma ola. De esta mar opaca desaparecen los signos positivos del auténtico mar, la superficie transitada en rauda fuga de luz y de caricia, casi herida, en su leve estela borrada: en ella no podemos ver ni «rápido esquife», ni «ágil velero» que «rasgue, sesgue, abra (...) sangre de luz y rauda escape».

El poema *Hijos del campo* sintetiza y completa de manera perfecta la morfología del hombre de la tierra en su oposición al espacio del mar.

Los hombres son «musculares, vegetales, pesados como el roble, tenaces como el arado que vuestra mano conduce». El bulto pesado, masa carnal, cobra a través de la analogía vegetal, precisa —el roble como emblema de la fuerza y como imagen simbólica de muchas patrias europeas⁷²—, su condición de bulto *grávido*, pero también de bulto *enraizado* en inmovilidad perenne. Enraizamiento, afianzamiento en la tierra a través de la inscripción de nuestra huella en ella, que

⁶⁹ Destino de la carne.

⁷⁰ Ibidem.

⁷¹ Ibidem.

⁷² En contraposición, dentro de unas páginas analizaré el tema del *folaje*, metaforizado en levedad marina o celeste.

viene a acrecentar la presencia del instrumento que mejor puede significar analógicamente dicha huella: el arado que rompe, penetra y sirve para dar fecundidad vegetal enraizada. La primera cultura no es la de la página del cuaderno o del libro, sino la agri-cultura: la página del campo en la que la mano del hombre inscribe su huella y toma posesión de la tierra. (Todo campo labrado, especialmente a mano, guarda las marcas de quien lo ha trabajado, como si de una escritura se tratase, línea a línea, recta o temblorosa, por la inmensa página del campo —y el tema ha sido fecundo desde siempre en metáforas metalingüísticas.)

Es lógico, pues, que el poema de Aleixandre evolucione hacia una evocación del lenguaje de la tierra en su manifestación más *superficial* (no olvidemos el valor positivo que en nuestro poeta va cobrando dicho término): el hombre, por esta razón y por otras, ya es «última expresión de la noble corteza por la que todavía la tierra puede hablar con palabras». Toda la superficie de la tierra es, se va convirtiendo en escritura del hombre por la que podemos ir descifrando su historia⁷³. Un lenguaje real, de la realidad, preñado de significancia negativa, que es preciso, desde la poesía, o completar o abolir.

Volvamos sobre la morfología de los «permanentes hijos de la tierra crasa», con el fin de completarla de manera definitiva. «Oscuros», pero «dulces como la tierra misma», «uniformes», los hombres de la tierra movemos «lentos», «seguros», con la seguridad y lentitud que impone el ser como la roca misma de la gleba, «el ocre áspero de nuestro cuerpo cierto».

Negación definitiva de la estructuración metafórica del tema del mar, el hombre de la tierra afirma así su *opacidad* ocre, su *espesor*, su *monotonía*, su *lentitud*, su *afianzamiento*, su *aspereza*, su *materialidad* grávida, frente (y completando con ello los elementos metafóricos que nos ofrecía la abolición nocturna del mar) a la transparencia, la superficie luminosa, la variedad, la rapidez, la movilidad, la lisura y la levedad casi inmaterial del mar, cuyo referente último aún no podemos fijar, pero que ya se nos ofrece de manera evidente como la diferencia respecto del hombre de la tierra, como *lo otro* —hacia lo que se tiende, hacia lo que a veces se llega: deseo, sueño, posibilidad de ser o estar, opuesto al «tranquilo espesor del mundo firme».

Cabe en este momento de mi análisis recodificador (y valga la aparente contradicción) una puesta en relación del libro de Aleixandre con el texto ya analizado de Saint-John Perse. En el poema *Neiges* nos encontrábamos con un juego de oposiciones similar, pero no

⁷³ Con semiótica policial y metalingüística, Guillermo de Baskerville, en el magnífico y mal leído *Nombre de la rosa*, a su llegada al monasterio, según va subiendo las cuevas que llevan a él; con filología poética, Saint-John Perse en el poema *Neiges*.

idéntico: frente a la morfología real y metafórica de la nieve —ligada, como el mar, a los catalizadores de la levedad, del movimiento y de la albura—, la morfología, más real que metafórica (del mismo modo que en los poemas de Aleixandre), del espacio del hombre histórico —ligada a la tierra y a su espesor opaco y grávido, roturado por la Historia.

Una presencia accidental —y de signo contrario— de la nieve en *Sombra del Paraíso* —«Hoy que la nieve también existe en nuestra presencia»⁷⁴— nos confirma en esta apreciación: la mirada del poeta, bajo un horizonte cerrado por «los cielos de plomo pesados», ve «los hierros de las torres que elevaron los hombres como espectros de todos los deseos efímeros». Observamos el poder subversivo, pero altamente significativo, de la analogía establecida: si el deseo es irreal, su categoría efímera e inconsistente quedaría perfectamente significada en la metáfora del *espectro* —triple presencia de irrealidad; sin embargo, la plasmación humana de esa irrealidad toma cuerpo en la contundencia arquitectónica conformada, dura y enraizada de la torre de hierro —el signo más evidente de la presente historia humana.

La nieve, cuya morfología en Perse era análoga de la estructuración metafórica del tema del mar en Aleixandre, le sirve a éste no para significar el espacio positivo de la ensoñación del poeta frente a la negatividad de la Historia —función que tenía en el poeta francés—, sino para, en ausencia del catalizador *luz* —básico, central y originario de la ensoñación aleixandriana (no olvidemos que, contrariamente a la nieve del poeta francés, que era pluma, blancor, floración, fiesta y leche, significantes de la fecundación y del alimento primario, la nieve del poeta sevillano ofrece «cielos de plomo pesados» y es significante de gravidez, de tristeza y grisura)—, reincidir sobre la negatividad de la realidad del hombre de la tierra. La nieve, como la noche (y es una pena que no haya más alusiones a ella en el libro), puede ser considerada en la organización metafórica aleixandriana como un elemento negativo; al abolir la presencia benéfica del mar y del cielo.

La materia metaforizable y metaforizante —*la forma de la sustancia*, como venimos llamándola desde hace algún tiempo— que los elementos naturales le ofrecen al espíritu creador para informarse en texto no tiene⁷⁵ significado propio; el significado, la dirección semántica, le viene del incidente personal y de la estrategia textual (estructuración metafórica del poema) que dicho incidente, situación del yo

⁷⁴ *El hombre*.

⁷⁵ Del mismo modo, los arquetipos y mitos son eso —y nada más que eso, que no es poco: *sustancia de la forma* ofrecida por la arqueología mítica a la conciencia productora de sentido.

en su historia y en la Historia, origina: él y sólo él es el motor que selecciona y organiza la red de las múltiples y a veces —como es el caso— contradictorias analogías.

Al recordar los catalizadores que metaforizaban [*nieve*] en Saint-John Perse, veíamos hace unas líneas que eran los mismos que organizaban la estructuración metafórica de [*mar*] en Aleixandre: *levedad, movimiento, blancura*; intuyo que incluso el catalizador oculto que quedó evidenciado como resorte último del poema de Saint-John Perse —*palabra, canción*— también va a serlo en el universo poético del autor sevillano. Coinciden todos, pero falta uno que no encontramos en el texto español —*fecundidad nutricia*, ligada intrínsecamente al tema de la madre. Y nos surge en este momento una pregunta y un problema: ¿qué lugar ocupa la madre en la estructuración metafórica del tema del mar en Aleixandre? A esta pregunta le responde, como en eco, una segunda: ¿y la del padre?

A posteriori (y tras las páginas que llevamos de análisis), no recuerdo ningún elemento metaforizante del mar que sea de signo femenino, y menos aún fecundante y nutricional; incluso aunque, de vez en cuando, *mar* lleve en el texto de Aleixandre el artículo femenino —la mar⁷⁶; incluso en el poema *El mar*, en cuyo interior el poeta duda entre el femenino y el masculino, y que se resuelve en nuestra dirección de una manera rotunda:

Allá, reverberando,
sin tiempo, el mar existe,
¡Un corazón de dios sin muerte late!⁷⁷

Eternidad absoluta de un existir masculino que contrasta con la temporalidad —vegetal, de nuevo— que nos presenta el poema *La tierra*, resuelta metafóricamente, y ello es lógico, en el espacio femenino. Esta impresión necesita ser confirmada. Recojo, sin embargo, la hebra abandonada al iniciar el tejer y destejer del espacio metafórico del *hombre de la tierra*. El poema *Al hombre* afirmaba de manera rotunda la identidad material del hombre y de la tierra en la afirmación de «la inmensa madre que de ti no es distinta y barro tú en el barro totalmente perdura».

No, la tierra —madre tierra— no es en Aleixandre la página sobre la que se puede ir leyendo la negativa historia del hombre, cuyo texto y cuya prosodia la nieve niega y borra, momentáneamente, aunque el deseo (apoyado en el espacio real y mítico de la madre) quisiera borrarla eternamente. La tierra aquí es simple evidencia real de iden-

⁷⁶ *La* tan traída y llevada *mar*, femenina, de los pueblos marinos —al parecer.

⁷⁷ *El mar*.

tividad material y original; no se trata de borrarla, sino de trascenderla: la itinerancia que el yo del poeta (al que llamaremos *el hombre de la orilla*) inicia tiene otro objetivo. Pero demos un paso adelante en nuestro análisis.

Si el hombre procede de la tierra, si es tierra, el poeta le lanza una invitación para que la abandone y deseche los signos exteriores de su pertenencia a ella. Este es el sentido último del poema *Mensaje*. Tras comprobar el origen del hombre, la «remota montaña, quieta montaña», el poeta articula en torno a una adversativa regida por un «pero» una realidad más profunda aunque más secreta: el hombre opaco, el hombre terrenal, no ignora *la luz*, «porque en los ojos nace cada mañana el mar con su azul intocable», pero tampoco ignora el amor, ya que es capaz de contemplar, simbolizado aquí en la vegetación total de la primavera, «*su luz* [de nuevo] o sus poemas», ofrecidos «a unos labios sedientos».

Este conocimiento, afirmado en las estrofas centrales del poema, le permite al poeta lanzar una serie de invitaciones imperiosas —abrid, bebed, mirad, besad, arrojad, lanzad—, que son como los garfios capaces de alzar el cuerpo del hombre de la tierra hacia una posible y deseada transcendencia. Hacia *la luz-mar*, con el fin de acceder «ebrios de luz sobre la hermosa vida»; hacia, cielo incendiado, las nubes sobre el *sol-mar* de junio, para que «destelle otra vez y siempre en vuestros ojos el verde piafador de las playas»; hacia la *arena-mar* y, finalmente, despojados de «tristes ropas, palabras, palos ciegos, metales», hacia el *mar-mar*, abismo siempre de luz.

Invitación que recuerda mucho la de Jesús a los Apóstoles —el necesario despojo del hombre viejo—, cuando les invita a seguirle hacia una nueva vida. Invitación, aparentemente ascensional, *sol* → *luz*, *nube* → *luz*, del «celeste mensaje» que encuentra sin embargo su formulación última en el mar, que no es sino, como hemos ido viendo, receptáculo, conformación formal, metáfora o metamorfosis de aquélla: la luz fecunda el mar, pero nace de él, como el Verbo fecunda a la Virgen, pero nace de ella.

Pero, si esta invitación es posible, porque el hombre de la tierra no ignora la luz, que nace del mar, también sospechamos que es posible porque de él también nace la palabra —cierta dimensión, al menos, de la palabra. De hecho, *luz* —«su inmarcesible brío luminoso y clamante»— y *palabra* —«palabra entera que un universo grita mientras besa la tierra con perdidas espumas»— no son sino una misma cosa (identidad significada en el poema alexandriano por la aposición).

Observemos de paso, pues volveremos de una manera cada vez más intensa sobre ello, primero el adjetivo calificador de «palabra»: *palabra entera* —cuyo valor tendremos que precisar frente a la palabra

que no lo es, que no es sino fragmento o parte de...; y en segundo lugar, algo que ya apunté al principio de mi estudio, la identidad (en la pérdida, en el derrame, como significantes de lo positivo llevado a sus límites de exaltación y de ofrecimiento) del gesto de la palabra y del gesto del amor.

No es de extrañar que el poeta lance otra invitación, cantada ésta como un ruego dirigido a la Historia que imponía al hombre una palabra imperfecta: «Dejadme entonces, vagas preocupaciones de ayer, abandonar mis lentos trajes sin música»⁷⁸. *Lentitud y opacidad sonoras* de la palabra histórica como atributos del hombre de la tierra, que el poeta pretende cambiar por algo diferente, a la par que abandona también el luto y la tristeza de la opacidad visual. Este cambio se inicia al principio gracias al universo vegetal, pero el proceso metafórico nos devuelve rápidamente al espacio del mar: si el árbol, si la copa del árbol puede metaforizar la palabra nueva, ello se debe a que el follaje, como la nube, es mar —pronto lo veremos—, y el poema podrá ser «esa gozosa espuma que cabrillea en su copa»⁷⁹. La luz y lo evanescente para significar lo deseado positivo del canto y del amor.

2.2.2. La madre y el padre

Al crítico le gustaría que la dicotomía entre el espacio del padre y el de la madre fuera perfecta; ello explicaría el funcionamiento exacto de los arquetipos o de los vectores de ensoñación individual propios de una determinada estructura mítica personal. Al crítico le gustaría que aquí el espacio de la madre se apegara, regresivo, de manera total al espacio de la tierra, negativo en su opacidad material de arcilla y roca, y que el espacio del padre fuera su contrario: la abertura hacia el espacio del otro, que se aloja en ensoñación, conforme vamos viendo, en la estructuración metafórica del *tema del mar*.

Esa perfección en los juegos analógicos y antitéticos añorada por el crítico obsesionado por la perfección del sistema y del método casi nunca se da; si se diera, existiría *El Método*, y no *los recursos del método*; si se diera, no habría libertad, no existiría la posibilidad del acto gratuito, es decir, libre de cualquier tipo de determinismo⁸⁰. En el libro de Alexandre algo nos falla también; aunque algo colma, en cierta medida, luego, nuestra espera.

⁷⁸ *La plenitud del amor*.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Cfr. *supra*, la estructuración metafórica del metadiscurso de la poesía en Alfred de Vigny, en cuyo análisis la perfección rotunda del esquema falla por culpa de un solo ejemplo.

El tema de la madre, apuntado en el apartado anterior de mi análisis y ligado al espacio de la tierra, se completa, ahora, con la aparición del espacio de la ciudad —de determinada ciudad— «la ciudad voladora» —del poema *Ciudad del Paraíso*—, puesto que en este libro sólo ella existe como tal.

Veamos cuáles son sus características; todas son modulación de una sola —y elijo la palabra menos poética, la más neutra, pero para mis intereses la más significativa: la ciudad voladora es *intermedia* sobre las aguas, en los aires, «entre monte y abismo». Intermedia, pues, entre el espacio de la tierra y el espacio del mar: condenada a hundirse «para siempre en las olas amantes»; pero deseada también por el mar «que anhela a la ciudad voladora». Intermedia y *mediadora*, pues, en una doble comunicación y en un deseo que va siempre en doble dirección: mar deseante y deseado en el que uno, finalmente, se pierde.

Su condición materna, como esencia y como circunstancia existencial para el yo de la instancia lírica, queda doblemente afirmada y de una manera evidente: si la tierra era madre, la ciudad, su metonimia culturizada, también lo es —«ciudad de mis días alegres, ciudad madre»; y, dato que nos interesa aún más que esa esencia protectora, apaciguadora y benéfica, es «una mano materna» la que nos conduce a ella.

Los temas significan en el texto, y significan en el texto según su organización —su estrategia consciente o inconsciente; poco significaría este dato, que en cierto modo contradice la esencia selvática, natural, del espacio de la madre, si no encontráramos en el libro de Aleixandre un elemento que le responde en eco cuando intentamos delimitar el espacio del padre.

«Hasta la orilla del mar condujiste mi mano», dice el poeta en el poema *Padre mío*⁸¹. Pero no todo es marino en el padre. Este sólo es el indicador del mar —su heraldo; pero, como heraldo, participa de su esencia.

Torrente-mar, el padre aparece en su pertenencia primera al mundo de la montaña; un monte que perdiera de pronto su gravedad estática y «pudiera inclinarse» como ánfora o lago sin dejar de ser monte para que por su costado pudiera bajar «una cascada luminosa de bondad» en la que se «bañaba mi cuerpo aún infantil que emergía de tu fuerza tranquila». El juego metafórico se desliza de manera imperceptible

⁸¹ Por cierto, ningún poema del libro lleva por título la palabra *madre*; si bien tres poemas están dominados por el espacio materno: el que acabamos de analizar, *Ciudad del Paraíso*, uno de los que analizamos cuando delimitábamos el espacio de la tierra, titulado curiosamente *Al hombre*, y sobre todo, al final, *No basta*: dos instancias maternas, primaria, genésica y mítica una, y existencial, social e histórica la otra, los conforman.

por las palabras del poema y el pecho del padre, su bondad, su fuerza —*montaña*— acaba metaforizada primero en *cascada* y finalmente en *agua* poderosa y fuerte, apaciguada, preludio del agua *marina*. Agua y luz unidas en poder y tranquilidad desde el principio de la aparición paterna.

El poema recupera luego el mar de manera «real»: pero ya no sabemos si es la mano del padre la que conduce al niño hasta la orilla del mar o si es el *padre-río-mar* el que lo conduce, bañado, emergente en sus aguas, y también dudamos de si la espuma en la que «puede sumergir [su] cuerpo reciente cada aurora» pertenece al *padre-río-mar* o al *mar-mar* que a diario besa con su mano⁸². Pues el hijo está seguro de que el padre está ahí, «en la tiniebla fuerte», y «que unas ondas de pronto, desde un fondo sacuden a la tierra y la ondulan», y que si estas ondas *emergen* (el tema, siempre, de la emergencia que tendremos que analizar), unos labios podrán besarlas de nuevo, unos «labios de azul sereno».

Un nuevo corrimiento metafórico de una coherencia absoluta nos remite, en la serenidad, a la fuerza *tranquila*, a la cascada *luminosa* del principio: padre-río-mar, padre-río-cielo: *padre-río-mar-cielo*.

Se nos abre una clara oposición entre el espacio del padre y el de la madre. Si la madre era pasividad originaria —negativa en un principio, positiva luego, pero condenada en su vuelo suspendido un momento a la caída del mar, aunque «más alta que el mar presida sus espumas», el padre es actividad, indicador y camino de un destino que sospechamos final. La ciudad pertenece a la tierra —intermedia—, aunque su destino sea sumirse en el mar. La tierra es tierra, pero una fuerza paterna metaforizada en mar —«unas ondas de pronto»— la ondula y la salva, aunque el yo sea «de carne todavía» y su «vida de carne». Realidad y esperanza —o desesperanza— de verse aún (o para siempre) «sobre la tierra quieta», «derribado sobre los inmensos brazos» que no son los del padre, pues los del padre son, como vimos e iremos viendo, *brazos de mar* que estos *brazos de tierra* «horriblemente imitan».

Sin embargo, una duda late en mi conciencia crítica, acerca del espacio que ocupa en la estructuración metafórica la ciudad *intermedia*, aunque *madre*.

⁸² En esta ocasión, Aleixandre emplea el femenino *la mar*; pero, releyendo el verso, sospecho que es por razones puramente rítmicas. Un alma paciente debería analizar si en las escasas ocasiones en que emplea el femenino ello se debe a la misma razón.

2.2.3. El hombre de la orilla

Frente al hombre de la tierra, el poeta (hombre de la tierra también, pero llevado por el padre desde el *rio-mar* hacia el *mar*) es ya el hombre de la orilla, con su naturaleza propia. Viene de la tierra y asume en su origen todos sus elementos: la opacidad, el cansancio, la caída, la carencia de música, su vegetabilidad sombría, ajena a la copa luminosa:

Yo llegaba de allí, de más allá de esa oscura conciencia de tierra, de
de selvas fatigadas [un verdear sombrío
donde el viento caduca para las rojas músicas⁸³.

Ajena a toda floración celeste y ajena al vuelo de las aves de la mañana; y el ser amable, si no ansiado, huido, mira en su escorzo hacia el mar: y el *cuerpo para el amor*, en su evanescencia, cobra todos los signos marinos —«onda», «estelar espuma», «aliento», «crespa ola», «beso»—, hasa que emerja la luna, emblema romántico del amor blanco, de la mujer inalcanzable, inalcanzada.

Y frente a los *Hijos del limo* (que dirá Octavio Paz), el poeta se define ya como «un hijo de la espuma que bate el tranquilo espesor del mundo firme»⁸⁴. El agua, en su manifestación más efímera, frente a la tierra; la movilidad rítmica frente a la estabilidad firme; la levedad superficial frente al espesor anclado. *Hijo de la espuma*. No podemos contentarnos, sin embargo, con la comprobación de la metonimia que, reducida, nos daría un «hijo del mar» —libre, aventurero, en el sentido que el romanticismo (Chateaubriand, Byron, Espronceda) le da al término. La expresión de Aleixandre va más allá, y tendremos que poner de manifiesto su referente. La espuma es del mar y, en cierto modo, ya no pertenece a él; es agua y ha dejado de ser agua. La espuma pide el movimiento, pero también pide la superficie y, sobre todo, el roce y la luz para manifestarse: el lugar privilegiado de la espuma es el borde, roca, orilla, playa:

Y como playa tuve todo el calor
de tu hermosura en brazos⁸⁵.

Pero esta identificación con la playa misma no siempre se realiza; el hijo de la espuma es *presencia en la playa*, incidencia amorosa también en el bulto de amor marino:

⁸³ *Casi me amabas.*

⁸⁴ *Hijos del campo.*

⁸⁵ *Casi me amabas.*

Un muchacho desnudo, cubierto de vegetal alegría
huía por las arenas vívidas del amor
hacia el gran mar extenso
hacia la vasta inmensidad derramada
que melodiosamente pide un amor derramado⁸⁶.

El tema del *hombre de la orilla* concentra los elementos del mar deseante y deseado —objeto ya definitivo de nuestra búsqueda y objetivo último del sujeto actante del libro, en la medida en que todo el conjunto de poemas se organiza en torno a una búsqueda fragmentada cuyo sujeto es el yo lírico y cuyo objeto (no pasivo, como vamos viendo) es, no lo dudemos, el mar. Pero, ¿qué referente se esconde tras la estructuración metafórica del mar? El objetivo último del yo deseante es penetrar en él, que es tanto como ser penetrado por él; pero dejemos la precisión de estas afirmaciones para más tarde.

En este mar alzado, que dolía
como una piedra toda de luz que a mí me amase
mojó mis pies, herí con su cuerpo tus ondas
y dominé insinuando mi bulto afiladísimo
como un delfín que goza las espumas tendidas⁸⁷.

No estamos ante una simple experiencia gozosa del agua y de la playa transcrita en semántica erótica; tampoco ante una más compleja afirmación cósmica en la relación gozosa del cuerpo con la materia. Ambas experiencias están sin duda en la base prerreferencial de la anecdótica que sustenta la creación poética; la organización metafórica va más allá. Se trata primero de leer ese objeto metafórico del deseo —«este mar alzado, que dolía»; se trata en segundo lugar de ver qué se esconde bajo la instancia lírica gozosamente panteísta y añorante de juventudes en paraísos perdidos.

El hijo de la espuma no ha nacido del mar, aunque lleve en herencia de padre una naturaleza y una añoranza marinas. Ha nacido, como el padre, en la montaña:

Ligero como ese río
que nace de la nieve instantánea y va a morir al mar⁸⁸.

⁸⁶ *Primavera en la tierra.*

⁸⁷ *Ibidem.*

⁸⁸ *Hijos del campo.* Observemos cómo la creación poética, coherente desde la autenticidad de la infraestructura psicosensorial, matiza el tema ya tan manido de «nuestras vidas son los ríos que van a dar a la mar, que es el morir». *Levedad*, puesta aquí doblemente de manifiesto, del *hijo de la espuma* y recuperación de la nieve como significante de dicha levedad precaria —porque la nieve, a su manera, también es espuma.

y en el mar —«mar perpetuo»— recuperamos la figura del padre —«padre de vida, muerte sola...»; el poeta nos lanza, entonces, una de esas crípticas frases que, a modo de enigma, inician o resuelven habitualmente sus poemas:

El mar perpetuo (...)
que esta espumante voz sin figura cierta espera⁸⁹.

Lo que tiende hacia el mar en *el hijo de la espuma* no es sólo el pie cansado en espera de la fresquísima sandalia del agua; tampoco el bulto afiladísimo en busca de otro bulto deseante y deseado: es, también —¿y sobre todo?—, la espumante voz, sin figura cierta: la voz sin voz necesaria, ¿o la voz que puede prescindir de palabra y de voz?

3. EL MAR COMO METÁFORA DE ...

3.0. Hemos analizado la estructura del *tema del mar* en lo que atañe, primero, a su dimensión referencial mimética, aludiendo de soslayo a su referencialidad mítica y cultural. Hemos visto, en un segundo momento, cómo el mar es significado metafóricamente en función de una catálisis temática cuyas constantes psicosensoriales hemos ido precisando poco a poco: estos dos análisis hubieran quedado incompletos sin un intento de organización de los espacios antitéticos del mar (antítesis más evidentes en unos espacios que en otros), no sólo por su valor en sí —escaso, como he dicho—, sino como punto de contraste estructural que nos ponía de manifiesto, de una manera más evidente, si cabe, las constantes de la catálisis temática aleixandriana. De este juego de analogías y contrastes surge, junto a la presencia intermediaria del padre, una presencia con su *status* particular —el hombre de la orilla, el yo de la instancia lírica como sujeto del deseo en tensión constante hacia un objeto *activo*, el mar deseante y deseado, pero sujeto con la rémora de su pertenencia insoslayable al mundo de la tierra.

Nuestro análisis nos llevaba a preguntarnos acerca de la naturaleza del referente que nace en la organización metafórica del mar, punto central y conflictivo por su pluralidad significante de la estructura actancial que nuestro examen esbozaba.

Ahora bien, la actividad textual del tema del mar transcende, como vamos viendo, dicha estructura, y si en el nivel actancial el mar es objeto del deseo —un objeto activo, sujeto a su vez en el juego de las reversibilidades amorosas que siempre exige la plenitud del amor y su

⁸⁹ *Ibidem*.

destrucción—, en el nivel metafórico, que es el que primordialmente me interesa, su actividad es total, atrayendo hacia él o, mejor, invadiendo todos aquellos espacios que pueden contribuir a la ensoñación benéfica, en gozo, en tacto, en himno, del poeta.

Desde este punto de vista, antes de elevar mi análisis hacia el nivel hiperanagógico (tal como lo he definido en capítulos anteriores), que permite la conversión de *los elementos temáticos* materiales de la estructuración metafórica, de complaciente aprehensión imaginaria, en *elementos noémicos* de necesaria aprehensión semiótica, es decir intelectual —el tema del mar como proceso metaforizante de determinadas instancias o espacios espirituales del yo—, voy a analizar la actividad textual del tema del mar en un nivel que podríamos considerar aún inferior, pero necesario, dada su riqueza, y a la postre imprescindible, pues será el indicador final que nos sirva para fijar de manera inequívoca, ya, las constantes de la catálisis temática aleixandriana: los vectores que generan y organizan en el tema del mar la epifanía de una ensoñación benéfica, aunque insuficiente, de la existencia.

3.1. *El mar como metáfora de espacios cósmicos —materiales*

3.1.1. El árbol, la copa

Empiezo por el elemento más simple en su formulación: el árbol. Veíamos en el apartado anterior que la vegetación, debido a su naturaleza estática —raíz—, debido a su opacidad pesada —tronco, ramas sombrías—, debido a su capacidad para generar oscuridad —verde sombrío—, pertenecía al espacio negativo de la tierra. Del mismo modo, pero en sentido contrario, dada su condición aérea, móvil, fragmentada, múltiple, *el follaje* podrá pertenecer al espacio de la ensoñación benéfica, al ser metaforizado por el catalizador luz en mar o en alguno de sus elementos.

Me permito iniciar el análisis con un verso que, en su ambigüedad, nos ofrece toda la riqueza precaria del tema —y que, por si esto fuera poco, nos remite al famoso poema *Toast* de Mallarmé, con quien la estructuración metafórica del libro de Aleixandre guarda múltiples correspondencias: el «luto rumoroso» del árbol, en cuanto lo toca la luz, se convierte en

esa gozosa espuma que cabrillea en su copa.

Inteligencia finísima del poeta que, en su juego —la elección precisa y preciosa de la palabra *copa*— nos remite al árbol, nos remite a la copa de champagne con su espuma gozosa, evanescente, y a esa gran

copa, en cabrilleo eterno de espumas y de luces, que es el mar: la alegría en la evanescencia de *la espuma*; tema obsesivo cuyo alcance real tendremos que precisar, pues tan pronto nos remite al amor y al canto como a la desintegración y a la muerte⁹⁰.

La luz, los pájaros, «entre las frondas vivas», recuperan para el bosque las mismas metáforas que servían para vivificar el mar, y el follaje podrá ser entonces, como el agua, lugar privilegiado para la plenitud del amor.

Si la amada, «tú», puede aparecer «ligera como el árbol» es porque, *ligera*, puede ser invadida por «las sales febriles, como en las frescas aguas del azul»⁹¹. Como siempre, el proceso metonímico precede al metafórico. La amada será luego «un corazón sencillito como la mar remota que hereda sangre, espuma, de otras regiones vivas. Un oleaje lúcido...»

Observamos que lo que opone la copa al resto del árbol es su movilidad, su carácter liviano, penetrable, transitable, esponjoso: la capacidad para ser invadido y ocupado por —agua, luz y viento— la sustancia del otro. Es esta categoría la que lo convierte en elemento positivo de la ensoñación, frente a lo impenetrable y firme; es este elemento, por otro lado, el que permite en toda la poesía occidental⁹² la metaforización constante de la vegetación en agua —oleada del bosque y de las mieses—, y los juegos intercambiables de la ensoñación del pelo, desde lo que llamaré *el arquetipo de la cabellera de Tetis*⁹³, tan pronto agua (Baudelaire) como materia vegetal (Tasso) y/o acuática (Baudelaire, Rimbaud); pero no es esta deriva la que ahora me interesa, pues, aunque está presente en Aleixandre, creo que sólo es accidental.

⁹⁰ Tema obsesivo en Mallarmé, en negativo; en Aleixandre, ¿en positivo?, la espuma no lo es en Juan Ramón Jiménez. En Saint-John Perse no hay espuma, hay nieve, soñada de manera positiva; en *La Tour du Pin*, la nieve —blancura helada— es siempre negativa en una estructuración metafórica cuyo catalizador básico es el poder germinativo. Vamos viendo cómo el arquetipo de la blancura cobra en los diferentes poemas diversas naturalezas materiales, en función del incidente personal que rige la epifanía poética; y cómo cada una de esas naturalezas tiene una significación distinta en los diferentes universos.

⁹¹ *La plenitud del amor*.

⁹² Cfr. mis estudios sobre Zola.

⁹³ Frente a la *Cabellera de Tetis*, que en gemología sirve para nombrar las inclusiones de actinolita en el cuarzo, apoyándonos siempre en el tecnicismo mágico de la gemología, la *Cabellera de Venus* —inclusiones doradas y deslumbrantes de rutilo, también en el cuarzo— y la *Cabellera de Ebano* —inclusiones de turmalina de reflejos esplendorosamente negros en el mismo cristal. Tres arquetipos de la cabellera literaria que me complazco en bautizar así en honor de mi mujer, gemóloga, y que responden, *grasso modo*, a las tres maneras esenciales, con sus modulaciones, que el hombre y los poetas tienen de ensoñar la cabellera desplegada, en contraposición con la cabellera abolida —redecilla, moño, trenza o tocado que la recogen, la oprimen, la ocultan o la sugieren.

El árbol no es positivo, pues, como podríamos creer por su esencia vegetal germinativa, floral o frutal⁹⁴, sino por su inconsistencia aérea siempre salvada, por su evanescencia amorosa, en follaje, en oleada, y también por su capacidad para ser transformado, en función de la metonimia, en pájaro.

Primero, en metonimia; el pájaro es el habitante de la espuma celeste, como el pez lo era de la espuma marina; luego, en metáfora, con la aparición de una nueva cualidad que el mar y el follaje comparten en analogía perfecta: la capacidad de cantar; el rumor bajo el impulso del viento, compartido del mismo modo que compartían el rielar bajo la incidencia de la luz: cabrilleo y rumor como las dos manifestaciones lumínicas y sonoras por excelencia de la superficie incidida por el viento y la luz. Nada extraña, pues, que el árbol sea «árbol nuevo y verde que melodiosamente mueve sus hojas altaneras alabando la dicha de su viento en los brazos»⁹⁵...; pero, no lo olvidemos, no era el viento, no era el árbol, sino la amada lo que el poeta estaba describiendo. La contigüidad opera la metamorfosis y el árbol deja de ser árbol habitado por pájaros y es, ya, *pájaro-mar* para el deseo del amado:

Un pecho alegre,
un corazón sencillito como la pleamar remota
que hereda sangre, espuma de otras regiones vivas.
Un oleaje lúcido bajo el gran sol abierto
desplegando las plumas de una mar inspirada
plumas, aves, espumas, mares verdes o cálidos:
todo el mensaje vivo de un pecho rumoroso⁹⁶.

Analogía pánica: el ritmo, el vuelo, el ímpetu del poeta sobrepasa siempre, en su pancronía total, el caminar lineal del crítico que pretende comprender paso a paso: el poeta se sitúa de golpe en la metáfora más atrevida, *amada-árbol-pleamar remota*, y luego despliega los signos metonímicos que han permitido el salto —oleaje bajo el sol, plumas, aves, espumas—, con el fin de resaltar los elementos de levedad aérea que han hecho posible la metáfora. Pero observémoslo bien: si el mar empezaba metaforizando el follaje —«espuma que cabrillea en su copa»—, luego es éste el que crea un todo metafórico en el que, si el mar puede ser pájaro, «desplegando las plumas», ello se debe a que primero el árbol ha sido pájaro y ahora le presta sus aves y sus plumas

⁹⁴ Lo que la convierte en positiva en otras ensoñaciones: en los universos poéticos de Zola y de V. Hugo, por ejemplo.

⁹⁵ *Plenitud del amor*.

⁹⁶ *Ibidem*.

al mar, del mismo modo que éste antes le había prestado sus «sales febriles» y las «frescas aguas del azul».

Pero, el sol, ¿qué es el sol? ¿No es también pájaro y por eso en el cielo aparece «el gran sol abierto», con este adjetivo, *abierto*, que ya, pájaro en vuelo, no nos puede sorprender? Metáfora aparentemente absurda de imposible traducción si no nos situamos en el interior del juego metafórico que intento desvelar⁹⁷.

Pero lo que llama de nuevo la atención es el hecho de que la analogía pánica de la ensoñación benéfica se lleve a cabo bajo el impulso de los catalizadores *levedad* y *luz*, ligados al tema de la espuma, y al de su análogo aéreo, aquí *la pluma* —la ola y el pájaro. Pero también llama la atención que de nuevo todo el proceso metafórico concluya en un verso con referente metalingüístico —el rielar, el rumor de un oleaje lúcido, de una mar inspirada es «todo el mensaje vivo de un pecho rumoroso»; no olvidemos que el pecho rumoroso por excelencia (lo vimos en la primera parte del análisis) era el mar. Si la amada participa del mundo del rumor y de la palabra, si es rumor y palabra, y por ello objeto del deseo, «donde bogar un día por el músico mar de un amor enturbiado», es porque metafóricamente pertenece al mundo marino (ya desde la mítica más remota), y como tal a la palabra *mar* que otea, ansioso, el hombre de la orilla.

3.1.2. El río

La analogía entre el río y el mar no es nada evidente, a pesar de las apariencias, en el libro de Vicente Aleixandre. La presencia del agua, incluso fresca y vivísima, no lo es todo. El río tiene los mismos elementos que el mar: es agua, es espuma y es voz. «Oyendo estoy a la espuma como garganta quejarse»⁹⁸; es guija y cántico del agua convertida en lira. Es *luz*, en su naturaleza reflectante del cielo. Y si el mar podía convertirse en pájaro, bajo el desplegarse de las alas solares, el río podrá convertirse en superficie solar o lunar, según el momento del día —lunar, con resonancias de cuchillo lorquiano: «los ríos, con su ya casi brillante espada solar, acero vívido que guarda aún (...) la plateada faz de la luna retenida en sus ondas»⁹⁹.

O es *nube*, en ese mismo juego de reflejos constantes que el río tiene en analogía con el mar. «Desde esta inmensa llanura (...) yo divisé aquel cielo ligero, viajador, que vogaba, sobre ti, río tranquilo que arrojabas hermosas a las nubes en el mar desde un seno encendido».

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ *El río*.

⁹⁹ *Criaturas en la aurora*.

Ahora bien, en esta analogía observamos ya una primera diferencia: si bien es verdad que la nube reflejada acrecienta la naturaleza *superficial*, blanca y evanescente, del río —no sólo espuma, sino también nube (espuma, al fin y al cabo)—, el río posee una dimensión fluyente, discursiva, que no puede ser metáfora de la repetición perenne sino en la imagen de la muerte. El río es trayecto; tránsito —temporalidad e historia¹⁰⁰— frente a la movilidad estática, atemporal y eterna del mar. Esta dimensión, el poeta la capta con precisión absoluta: «río tranquilo que arrojabas a las nubes en el mar», donde cobran eternidad de vida —o eternidad de muerte.

Si, como el mar, el río es reflejo del cielo (y de sus elementos) y, al reflejarlos, los incorpora en conciencia barroca a su propia realidad, el río también es *voz*, como decíamos; no voz en sí, sino en el roce, en la frotación constante y rítmica contra sus límites —la guija y la orilla. Pero también voz que transita, voz que pasa o voz cuyo tránsito el poeta sospecha y quiere detener: «cantad eternamente sin nunca llegar al mar y oigan los hombres el son divino con menguada tristeza»¹⁰¹.

Y surge, en los juegos de la analogía, una antítesis esencial. El río es análogo del mar, pero *un análogo restringido a un trazo circunscrito por el tiempo y por el espacio*, un análogo en cualidades reflectantes —refleja luz y voz, y por eso es luz y voz—, lo que no le impide, a pesar de todo, ser «hermoso» y, sobre todo, tener la cualidad máxima del universo aleixandriano, *la levedad*. «Tú, río, más hermoso que luego, más liviano que nunca». Y, en esa levedad, la cualidad de la alegría —«río que nunca fuiste suma de tristes lágrimas».

Esta analogía restringida (que es, sin lugar a dudas, la cualidad que ha hecho, a lo largo de la historia de la poesía, de los ríos las metáforas más evidentes de nuestras vidas que «van a dar a la mar que es el morir») ¹⁰² le sirve a Aleixandre para fundamentar, una vez más, su oposición entre el espacio de la tierra y el espacio del mar, incluso si el río es el vector que pone en comunicación un espacio con otro —y no nos olvidemos de la organización metafórica del tema del padre, que toma su consistencia verbal en el catalizador *torrente-río-mar*.

Presencia, en lo restringido, de lo marino: atracción insoslayable, deseo y temor. El conjunto de los poemas del libro discurre, también,

¹⁰⁰ Ya vimos cómo en Víctor Hugo el drama moderno, *histórico*, encontraba su metaforización perfecta en el río —curso— y en el océano, en tormenta, como reflejo del cielo.

¹⁰¹ *El río*.

¹⁰² Desde, en nuestra literatura, el poema vulgar —a pesar de su fama, fundamentada sin duda por el ascetismo adusto castellano, que en su sequedad espiritual confunde a veces poesía con ética rimada— de Jorge Manrique, sobre todo tras su primera estrofa, al de Apollinaire y otros tantos.

desde un comienzo dominado por una naturaleza fluvial, gozosa en su tránsito, hacia el imperio del mar; de un mar temido y deseado que, a medida que avanza el libro —es decir, a medida que se impone el tema de la luz—, se hace cada vez más benéfico, aunque incluso, al final, tampoco «baste».

Otra analogía en la restricción viene a completar el cuadro que estamos trazando. Si el mar es cuerpo total para el amor, el río también lo será, pero sólo de manera parcial, momentánea.

El hombre ha preñado la naturaleza —aire, flora, fauna— de ensoñaciones eróticas; en la literatura tradicional, de una manera metonímica, haciendo de la mujer la habitante de bosques, ríos y mares. A medida que el hombre va tomando posesión verbal de su cuerpo y de su subconsciente, esta preñez se hace metafórica en el contacto más profundo y manifiesto de los sentidos y del imaginario con la materia. Ya no hay ninfas o sirenas en el agua: el agua es mujer, brazo, muslo, vientre o nalga acariciada y bebida¹⁰³. No nos puede extrañar la constante acuática de la ensoñación alexandriana, si hasta el sol, como veremos, puede ser metaforizado también en agua —«el limonero que sorbe al sol su jugo agraz en la mañana»¹⁰⁴. Agua dorada, agua de oro que permite todos los juegos analógicos deseados entre el *mar-luz* y su metafórica fuente, el sol¹⁰⁵.

Bajando ahora a analogías más evidentes, recuperamos en el río el cuerpo de la mujer. Como siempre, la metáfora nace en Alexandre (nacimiento que no entraña correlación cronológica) en los manantiales secretos de la metonimia¹⁰⁶.

Si el mar era brazos, multiplicados y clamantes, el río también será visto por el poeta «como brazo hoy (...) de amor que a mí me llama»¹⁰⁷; y, como brazo —notemos el singular—, puede ceñir: ciñe a la

¹⁰³ Nadie como Zola ha captado la naturaleza acuática vegetal de la mujer benéfica, como nadie como él la naturaleza ígnea —tierra ardiente y calcinada— de la mujer maléfica que sólo es ardor sin fecundidad.

¹⁰⁴ *El río*. Hace quince años, al iniciar un artículo sobre Zola, puse en su cabecera los primeros versos de Alexandre, *A una muchacha desnuda*. La coherencia del crítico le permite que su discurso también sea redundante y que, al cabo de los años, se encuentre con la misma situación, aunque invertida: no podemos olvidar que en *La Faute de l'Abbé Mouret* las fuentes, el río y el sol nacen cada mañana en el mismo cuenco de una roca.

¹⁰⁵ Que no es fuego, como luego veremos.

¹⁰⁶ Sospecho que la fuente de la analogía es siempre cualquier tipo de contigüidad metonímica en el interior de un determinado universo personal (contigüidad material, mental, espacial, temporal, etc.). Habrá que estudiar más a fondo este *imperio del contacto* en la epifanía del universo analógico, si se pretende aprehender de manera más o menos definitiva la función poética.

¹⁰⁷ *El río*. Cfr. *La lluvia*. En este caso —reversibilidad analógica—, el agua es el cuerpo ceñido: «la cintura es lluvia, fragilidad, gemido que a ti se entrega. Ciñe mortal, tú con tu brazo, un agua dulce, queja de amor».

ciudad con una guirnalda temprana y la descíñe «dejándola desnuda y tan confusa al borde de la verde pradera». Y la ciudad ya es mujer, y luego lo serán el ribazo y la pradera. Pero el agua en sí es cuerpo de amor, y ya desde el manantial afirma su categoría de desnudo «luminoso y fluyente»¹⁰⁸, para luego ser «rubias espaldas de este río extasiado».

Con el fin de poder precisar esta categoría restringida del río y de su caudal en amor, es preciso detenernos un poco más en las relaciones existentes entre el río, la mujer y la nube: no olvidemos que lo que el río acarrea hacia el mar no era agua, sino nube y reflejo de luna.

3.1.3. La mujer, el río, la nube y la luna

La mujer metaforizada en río es *el cuerpo inmediato para el amor*, del mismo modo que el mar lo será *absoluto en ausencia* —temor y deseo.

Por eso, si acerco mi boca a tu corriente prodigiosa
si miro tu azul soledad, donde un cielo aún me teme
veo una nube que arrebató mis besos
y huye y clama mi nombre y en mis brazos se esfuma¹⁰⁹.

La calidad fluvial, en evanescencia no repetida de la mujer para el amor, es una constante a lo largo de todo el libro, y de nuevo esa evanescencia transitoria remeda, finge o anuncia la evanescencia perenne del mar.

La muchacha no es flor, aunque esté en flor o en espuma. Así, la ensoñación del cuerpo femenino no se encarna en *Sombra del Paraíso* ni en los arquetipos de Flora —esplendente y ofrecida— ni en los de Silvia «recoleta en penumbras»; parece razonable, a la vista de lo que

¹⁰⁸ Y me complace citar aquí el texto de Zola que desde hace tantas páginas me persigue: «bordearon el primer arroyo que les cortó el camino. Era un agua llana, sin profundidad, que corría entre dos orillas tapizadas de berros silvestres. Se alejaba, blanda, con curvas en las que casi se detenía, tan limpia, tan tersa que reflejaba como un espejo hasta los juncos más pequeños de la orilla (...) Tan lejos como alcanzaban sus ojos veían cómo el agua desnuda, sobre un lecho de hierbas, estiraba sus miembros límpidos y se dormía a pleno sol, con ese sueño ligero, apenas desmadejado, que tiene la culebra azul. Al final llegaron a un grupito de sauces: dos tenían los pies en el agua; otro crecía más retirado (...) La sombra era tan transparente que apenas rayaba levemente el arroyo soleado. Sin embargo, el agua tan lisa a ambos lados, cobraba aquí un ligero temblor, un estremecimiento de piel pura, como para dar testimonio de la sorpresa que sentía al roce de ese velo sobre ella» (*La Faute de l'Abbé Mouret*, Segunda Parte).

¹⁰⁹ *Cuerpo de amor*.

vimos sobre la naturaleza *enraizada*, y por consiguiente negativa, de la vegetación.

Las muchachas son ríos
felices; sus espumas
—manos continuas— atan
a los cuellos las flores
de una luz suspirada.

No son flores, como acabamos de ver en el poema *Los poetas*, aunque accidentalmente aparezcan adornadas con flores y ofrezcan al poeta algún elemento floral; aunque, si observamos bien el ejemplo citado, las flores no son aquí sino metáfora del máspreciado de los bienes ausentes, *la luz suspirada*.

Esta presencia fluvial de la muchacha, constante a lo largo de todo el libro, contrasta con la presencia, casi marina, pero fugaz, de la diosa del amor; pero sobre esta circunstancia mitológica volveré más tarde. Si el agua podía ser mujer, parece lógico que, en juego de inversiones, la esencia de la mujer pueda ser agua —una mujer presente, en su contundencia cotidiana, que el poeta significa muy bien con el sustantivo tantas veces repetido *muchacha*.

Existe primero, como venimos viendo, la contigüidad del decorado fluvial. El poeta «desde el borde de ese río, con las ondas por medio» contempla a *una muchacha desnuda*, y el ofrecimiento visual de su carne, «quieta, derramada, fresquísima», es decir, su ofrecimiento acuático permite que nazca el ahondamiento metafórico, y el cuerpo de la muchacha cobra bordes (siempre el tema del *borde*) que «descansan como un río aplacado»¹¹⁰. El poema recuperará luego la dimensión metonímica en la relación cuerpo-agua, y el desnudo prohibido se «rehúsa en la orilla remota». Los poemas *Cuerpo de amor*, *Nacimiento del amor*, *Luna del Paraíso* y *Mar del Paraíso* ahondan en la visión analógica que he esbozado y, de paso, organizan en torno al eje *mujer* → *río* el amplio espectro metafórico que, a modo de título, encabeza este pequeño apartado. *Río*¹¹¹, el cuerpo fugitivo del amor es agua, presencia

¹¹⁰ A *una muchacha desnuda*.

¹¹¹ Un poema nos presenta la esencia femenina bajo la advocación del mar, *Casi me amabas*. El poema se organiza en torno al mito del nacimiento de Venus —«una concha de nácar bajo tu pie te ofrece a ti como la última gota de una espuma marina», «virgen de las entrañas del mundo». Observamos, por un lado, cómo el poeta elige, se apodera y reorganiza los elementos formales del mito clásico, que le sirven para la creación de su universo imaginario —la espuma, sobre todo; y observamos también cómo el poema, por referirse directamente a la mujer —*muchacha*—, acaba en *negatividad amorosa*, tal como voy precisando ese concepto: «besé tu aliento mientras la *crespa* ola *quebró* en mis manos» (elementos de ruptura, de violencia); «el mar *inmóvil* detuvo entonces su permanente aliento» (inmovilidad, carencia de soplo: espacios propios del *mar-noche*).

y ausencia, forma tan pronto deslumbrante en contornos perfectos como desvanecida. *Agua*, el cuerpo del amor es en primer lugar transparencia, conciencia sin opacidad, ofrecida —«cuerpo casi transparente, gozoso»¹¹², «carne translúcida»¹¹³. Posee, pues, la condición primaria para ser invadida por la materia benéfica por excelencia, la luz.

Río, el cuerpo ofrecido del amor es, en mimesis perfecta, corriente prodigiosa, ofrecimiento y huida —«tu desnudez se ofrece como un río escapado»¹¹⁴—, huida y derrame que «vierte todavía matinal sus auroras»¹¹⁵. La muchacha-río participa así de su análogo perfecto, el mar, con la posesión de una de sus cualidades primarias: la capacidad para derramarse e inundar, en continuo y renovado ofrecimiento —«tu imagen derramada bajo los altos álamos inocentes»¹¹⁶.

Todo, en su roce, queda empapado: «empapa luces húmedas»¹¹⁷; y empapado el cuerpo que ama por la «espuma dulce de tu cuerpo crujiente, frío y fuego de amor que en mis brazos salpica»¹¹⁸; inundación, lluvia penetrante que convierte a su vez el cuerpo que ama en materia transparente y gozosa y cuyo gozo queda de nuevo metaforizado por los catalizadores del agua y de la luz. Y, «calado de ti hasta el tuétano de la luz»¹¹⁹, el cuerpo del amor y el cuerpo que ama adquieren el grado máximo de dilatación, de esponjosidad, que los lleva a la felicidad suma, que encarna su máxima expresión en la estructura metafórica del tema de *la espuma*.

Anegación exterior e interior —en el goteo de la lluvia o en las profundidades del abismo— en agua que, cuando es luz, le confiere a este perderse diluido en las materias primarias una dimensión positiva que pone en entredicho las lecturas pesimistas que de la obra de Aleixandre se han hecho, basándose en la sombra que proyectan sobre el resto del libro poemas como *Destino trágico*.

Aleixandre vuelve a encontrar así, para su propio universo, el tema de «la *noyade*» (la muerte por anegación del ser), siempre positivo en la ensoñación de Zola; pero también reencuentra el tema de la lluvia y el tema de la insolación propios de la ensoñación benéfica del universo proustiano: espacio, atmósfera, materias casi inmateriales en las que el yo-cuerpo se sumerge para renacer transido de espiritualidad.

¹¹² *Nacimiento del amor*.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ *Cuerpo de amor*.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ *Nacimiento del amor*.

¹¹⁸ *Cuerpo de amor*.

¹¹⁹ *Nacimiento del amor*.

Porque el río, el cuerpo de amor transitorio, es ante todo la expresión máxima del agua sublimada, espuma; «espuma constante»¹²⁰, «espuma dulce de tu cuerpo crujiente»¹²¹, «estelar espuma»¹²², «fugitiva espuma»¹²³, y, por decirlo con expresión que condensa en su elipsis, con ecos mitológicos, la sorpresa, el esplendor y la levedad del cuerpo de amor, «virgen revelación de espumas»¹²⁴.

Tema de la levedad que redonda, de cara a determinada ensoñación del amor, en la dirección indicada por el *agua-luz* que inunda el cuerpo que ama: aquí, la penetración no la anima la violencia del deseo ni la realiza el arma contundente, aquí la penetración no es herida; si existe derrame, éste es natural, espontáneo, propio del cuerpo de amor; aquí la penetración es empape de cuerpo calado, es ósmosis de cuerpos esponjosos capaces de asimilar en reciprocidad agua y luz, nuevo Tabor.

Y la *mujer-río-espuma* se desdobra, en los juegos reminiscentes del barroco, en *mujer-río-nube*.

Nube en la playa, negada y, por negada, con la insistencia que caracteriza la negación aleixandriana, más presente que si nos la ofreciera una afirmación: «para mí, la sombra de la nube en la playa no era (...)»¹²⁵; y sin embargo, a pesar de esa presencia ausente, la *mujer-nube* propicia todos los signos más evidentes de la insistencia amorosa: la caricia que recrea el cuerpo en lejanía —«yo tracé sobre la fina arena dorada tu perfil estremecido»¹²⁶; el beso —«yo apliqué mi mejilla sobre tu tierna luz transitoria»¹²⁷— y la canción de amor —«mientras mis labios decían los primeros nombres amorosos: cielo, arena, mar»¹²⁸.

Observemos cómo la adjetivación de Aleixandre precisa con exactitud asombrosa el carácter efímero del cuerpo transitorio del amor; ese estar sin ser, ese ser sin estar de la presencia femenina primera y primaria —perfil estremecido, tierna luz transitoria que tan profundamente nos recuerdan los versos juanramonianos, pero sin su punta de amargura, llenos aún del recuerdo no tan lejano de Bécquer:

¿Cómo era, Dios mío, cómo era?
¡Oh, corazón falaz, mente indecisa!

¹²⁰ *Cuerpo de amor.*

¹²¹ *Ibidem.*

¹²² *Casi me amabas.*

¹²³ *Luna del Paraíso.*

¹²⁴ *Cuerpo de amor.*

¹²⁵ *Mar del Paraíso.*

¹²⁶ *Ibidem.*

¹²⁷ *Ibidem.*

¹²⁸ *Ibidem.*

¿Era como el pasaje de la brisa?
¿Como la huida de la primavera?

Tan leve, tan voluble, tan ligera (...) ¹²⁹.

Pero, ¿de dónde le viene al mar tanta nube evanescente? Del río, que las refleja y, en oleadas sucesivas, en él las vierte: «río tranquilo que arrojabas hermosas a las nubes en el mar desde un seno encendido»¹³⁰.

«Si miro tu azul soledad (...) veo una nube que arrebató mis besos y huye y clama (...)»¹³¹. Nada mejor que la nube, en su analogía ya estudiada con el follaje y la espuma, puede significar la levedad, la fluidez huidiza y la evanescencia del cuerpo inmediato y transitorio del amor que «en mis brazos se esfuma»¹³².

Esta identidad negada y afirmada entre la mujer y la nube preside todo el libro como una obsesión que no hace sino ahondar más, desde el imaginario, en la identidad negada; y, como para que cerremos en bucle perfecto el análisis de esta mínima estructuración metafórica, el poeta vuelve sobre el tema del perfil —del *borde*—, que tanta importancia va cobrando en mi análisis:

Yo sé que tu perfil sobre el azul tierno
del crepúsculo entero
no finge vaga nube que en su ensueño ha creado ¹³³.

Perfil, finge, vaga nube: creaciones del ensueño amoroso, no por negadas desde la racionalidad menos evidentes... habitante del río fugitivo, río ella misma; habitante del cielo eterno y en él nube —materia esponjosa y transitable, casi agua y casi aire—, el cuerpo de amor podrá finalmente ser metaforizado en pájaro, como, no lo olvidemos, el mar también lo fue —«alzando al cielo su plumada garganta»¹³⁴—, en

¹²⁹ *Sonetos espirituales*; y también los no menos juanramonianos de Dámaso Alonso en *¿Cómo era?*: «No era de ritmo, no era de armonía / ni de color. El corazón lo sabe; / pero decir cómo era no podría / porque no es forma ni en la forma cabe.»

¹³⁰ *El río.*

¹³¹ *Cuerpo de amor.*

¹³² Aprovecho para señalar cómo el *humo*, la *pavesa* o la *ceniza*, significantes máximos, si cabe, de la levedad transitoria, no pasan a formar parte del universo que vamos configurando; ello es lógico: pertenecen por naturaleza al campo del fuego, y éste sólo se integra de manera negativa en la estructuración metafórica del tema del mar. Aparecen, sin embargo, por ejemplo, para crear el campo metafórico del *arcángel de las tinieblas*: «humo abisal», «humoso mar espeso», junto a otras manifestaciones del fuego —«carbunclo encendido», «tachonado de fuego».

¹³³ *Plenitud del amor.*

¹³⁴ *Cuerpo de amor.*

clara alusión al cisne (espacio del amor imposible y del cántico imposible para los modernistas) y ofreciendo de nuevo, *mujer-río-pájaro*, su bulto transitable al amor.

Eras ave, eras cuerpo,
¿alma sólo? Ah, tu carne translúcida
besaba como dos alas tibias¹³⁵.

Un besar como alas... ¡Qué lejos estamos del «besas como si fueras a morderme, besas besos de mar a dentelladas» que el ascético y pasional Blas de Otero nos legara como signo absoluto de su categoría poética, allende sus posturas políticas!

El tema de la *mujer-río-espuma-pájaro-nube* nos devuelve de lleno al tema del borde, de la orilla, como espacio privilegiado del roce, de la caricia y, lo presagio, del amor aleixandriano.

La muchacha, más allá o más acá de su condición de río, de nube, de pájaro, es sobre todo *perfil, superficie, orilla*; el margen efervescente, casi inmaterial, donde anida la deseada e imposible levedad del ser —y nos viene sintetizada dicha ausencia en el verso que concluye y que, por consiguiente, asume toda la estructuración metafórica del poema *Cuerpo de amor*: «apenas río, apenas labio, apenas seda azul, eres tú margen dulce».

Es curioso observar cómo cuando el juego de amor adquiere tintes negativos, incluso aquí, en el espacio del río (lo mismo ocurre en *Destino trágico* con relación al mar), el agua pierde su categoría superficial, translúcida, luminosa, para ahondarse en espesor en el que la penetración es inevitable, aunque sea signo de negatividad y de muerte. Así, el poema *Cuerpo de amor* organiza su sintaxis metafórica en ese tránsito de lo positivo a lo negativo: la fuerza actancial que organiza la dinámica del poema se centra en torno al sema [profundidad]. Tras los goces fijados en la «espuma constante», en la «perlada claridad de tu cuerpo», bebida, en la «plumada garganta», en el «desnudo cuerpo goteante todavía de día», el yo, súbitamente, inicia una bajada a los abismos del amor que no puede desembocar sino en la negatividad anuladora metafórica del mar y, como ya vimos, en la noche:

Súbitamente me hundo en tu boca
y allí bebo todo el último estertor de la noche¹³⁶,

a no ser que aparezca la luna —«tu luz, blanca luna»¹³⁷—, última metáfora de la muchacha, y recuperemos con ella, aunque en nocturni-

¹³⁵ *Nacimiento del amor.*

¹³⁶ *Cuerpo de amor.*

¹³⁷ *Luna del Paraíso.*

dad, los temas de la luz (luz no propia, luz que tiene por reflejo) y de la superficie. Ya no sabemos si la luna es río, si la mujer es río o si ambos son intercambiables en los juegos de la metáfora fluvial (*analogía pánica* total, gozosa, se llamó esta figura); pero lo que la *mujer-río-luna* nos ofrece en sus «ondas [que] volaban, convocaban, musitaban, querían» es un brillo, es una luz, es un agua —«mis labios en su garganta bebían tu brillo, agua pura, luz pura»—, es una cintura en la que «estreché tu espuma fugitiva», y son unos senos tras los que se siente el nacimiento del amor.

Pero, en sus reminiscencias románticas degradadas, lo que la luna nos ofrece sobre todo es la ensoñación del tema de la mujer lunar, de la mujer blanca, recuperada por Bécquer, no sin ciertos tintes de ironía, en su *Rayo de luna*, pero antes, mucho antes, creada y analizada por Chateaubriand en *Atala*, en *René*, en *Los mártires* y, sobre todo, en las primeras páginas de las *Memorias*, en las que fija de manera ya definitiva el arquetipo de la *mujer blanca*. Pero la mujer blanca es siempre símbolo de un imposible, por sublime e inalcanzable, por ausente o desvanecida¹³⁸. ¿Cuál es el referente último de ese imposible?

3.1.4. El mar, el cielo, el fuego

¿Es el mar metáfora del cielo, o el cielo metáfora del mar? ¿Cuál es el punto de referencia último de nuestra posible estructuración metafórica? Inicié mi lectura con la idea de que era el mar; en efecto, su espacio material abarca más cantidad de texto, es el gran tema del libro, y su espacio metafórico invade más campos analógicos que cualquier otro tema; sin embargo, según he avanzado en mi análisis, hemos podido ir comprobando cómo, cada vez que nos acercábamos a un elemento esencial para la ensoñación del *tema del mar*, éste nos remitía, en semema con referencialidad directa o indirecta, al *tema del cielo* o a aquellos elementos que lo significan metonímicamente.

¹³⁸ Cfr. *Memorias de Ultratumba*: «A partir de ese momento entreví que amar y ser amado, de una manera que ignoraba, podía constituir la felicidad suprema. Si hubiera hecho lo que hacen los demás, pronto hubiera aprendido los placeres y dolores de la pasión, cuyo germen llevaba; pero todo alcanzaba en mí un carácter extraordinario. El ardor de mi imaginación, mi timidez, la soledad fueron la causa de que, en vez de lanzarme hacia afuera, me replegara sobre mí mismo; en ausencia de objeto real, invoqué con la ayuda de mis descons informes un fantasma que nunca, ya, me abandonó (...) Me creé, pues, una mujer con todas las mujeres que había visto: tenía el talle, los cabellos y la sonrisa de la extranjera que había apretado contra mi pecho; le di los ojos de cierta adolescente del pueblo y la lozanía de otra. Los retratos de las grandes damas de la época de Francisco I, de Enrique IV y de Luis XIV que adornaban el salón, me ofrecían otros rasgos, y también les robé sus encantos a los cuadros de las vírgenes colgados en las iglesias. Ese encantamiento me acompañaba, invisible, allí donde fuera; hablaba con ella como si se tratara de un ser real, y era cambiante al ritmo de mi locura...»

De ahí la pregunta que me preocupa honradamente en este momento de mi análisis; de ahí que mi estudio del cielo se sitúe de manera estratégica entre *el mar como metáfora de espacios materiales* y *el mar como metáfora de espacios inmateriales* que luego desarrollaré. Tal vez se trate de las dos caras de la misma moneda; pero sigo sin saber qué efigie se representa en ésta.

No voy a volver sobre la correlación *mar-cielo* en función del tema de lo azul (superficie o profundidad), ya tratada cuando analicé los elementos que componen el mar, en especial el tema del reflejo; tampoco sobre la analogía entre el pez y el pájaro, la ola espumosa y la nube, que nos aparecían bajo la misma herencia barroca; y sólo volveré sobre el tema de la noche, en la que el mar queda abolido por serlo, a su vez, el cielo, para poner de manifiesto el elemento que, a mi entender, se va constituyendo en catalizador psicosensorial de toda la organización metafórica, tanto del *tema del cielo* como del *tema del mar: la luz*.

Podemos decir sin miedo a forzar el universo imaginario aleixandriano que el mar y el cielo, en un determinado nivel de la ensoñación, el positivo, podrían ser intercambiables, pero ello sólo sería verdad si el cielo tuviera márgenes, costas, y frente a él pudiera sentarse *el hombre de la orilla*; pero la única orilla que existe para situarse frente a la inmensidad celeste es la orilla marina, a pesar del deseo expresado en el último poema del libro.

Ya la naturaleza misma del río, con su curso, con su historia de vidas que van a dar al mar —imposible de detener a pesar del deseo del poeta, que quiere prolongar una palabra que sea cántico del hombre—, presagiaba esta analogía. El mar no es, en su inmensidad, sino la acumulación de agua y de cielos nubosos —realidad e imaginario— que el río vierte en él.

Desde esta inmensa llanura (...) yo divisó
aquel cielo ligero, viajador que bogaba
sobre ti, río tranquilo que arrojabas hermosas
a las nubes en el mar¹³⁹.

Ya mar, ya cielo no viajero, la analogía se proyecta, constante, en las dos direcciones.

El cielo tendrá sus mareas. Y el pecho que corresponde al bulto del amor será metaforizado al mismo tiempo en mar y en cielo: «un pecho robusto que reposa atravesado por el mar, respira como la inmensa marea celeste»¹⁴⁰. En los juegos metafóricos, el cuerpo de amor

¹³⁹ *El río*.

¹⁴⁰ *Sombra del Paraíso*.

cobra así una dimensión cósmica que no me interesa por esa simple cosmicidad, tan puesta de manifiesto por la crítica habitual aleixandriana, sino por la amplitud, por la totalidad horizontal y vertical que le otorga al espacio «material» del amor.

Cosmicidad total que proyecta su benéfica presencia al metaforizar en espuma las estrellas y al hacer de la noche una gran oleada o una gran lluvia que cae y empapa el cuerpo deseante: «bóveda centelleante nocturnamente hermosa que humedece mi pecho de estrellas o de espumas»¹⁴¹; ejemplo en el que podemos observar que la noche, al no ser cerrada, «hermética», pierde su poder de ensoñación ligado al espacio negativo y se beneficia del fulgor de la estrella y de la humedad de la espuma.

El mar y el cielo sólo son soportes, *continentes* de la materia metaforizada y metaforizante; se confirma así, cada vez más y con más exactitud, mi hipótesis primera: el símbolo —los objetos o situaciones materiales que cristalizan a lo largo de la historia del hombre en símbolos, sólo son *forma de la sustancia* que el acto de escritura actualiza, carga de significado existencial y conceptual en cada momento, gracias al desplegarse en estructuración metafórica del tema.

No nos puede sorprender, entonces, que el poema titulado *El aire*, el poema consagrado a la sustancia que llena de materialidad aparente el ámbito que, situado sobre la tierra y alzado en verticalidad, llamamos cielo, sea un poema cuyo referente constante es el mar.

Estamos en la parte del libro titulada *Los inmortales* (*La lluvia*, *El sol*, *La palabra*, *La tierra*, *El fuego*, *El aire*, *El mar* —tipología que, como podemos observar, actualiza y amplía los cuatro elementos básicos de la poética bachelardiana: *el agua* en lluvia y mar, *el fuego* en luz y sol, *la tierra* en vegetal aéreo, pues lo puramente vegetal, como el tronco y las raíces, como ya vimos, no forma parte de esta ensoñación benéfica, y *el aire*).

Veamos cómo se enfrenta el poeta metafóricamente con esta realidad material que, como hemos visto, ni desdobra ni actualiza:

Aún más que el mar, el aire
más inmenso que el mar...

El punto de referencia aparente para la comparación es el mar, pero, más allá de las dos realidades, mar y aire, el punto de referencia real es la capacidad que tienen ambos para significar la inmensidad, la transparencia luminosa, la vigilia amorosa; y esa tensión de amor que, si en el mar es siempre, como vimos, carrera horizontal, y sólo por momentos gravedad alzada, en el aire es pura verticalidad, más in-

¹⁴¹ *Plenitud del amor*.

material aún, no ya objeto esponjoso, calado, que el viento y la luz pueden transitar, sino *viento mismo* y *luz misma* que la superficie del mar acoge y refleja y que su espuma atesora y multiplica.

Pero el aire, en su pureza altiva —«alto velar de lucidez sin nadie»— no tiene capacidad para acoger el deseo humano; es el esplendor total, pero «sin memoria, inmortal»; no pertenece ni siquiera en sus bordes —no los tiene— a la Historia del hombre —memoria esencial. Se inicia, a mi entender, una deriva de capital importancia en la ensoñación del poeta. Si el mar adquiere metafóricamente dimensiones positivas, ello se debía a su capacidad para acoger —humanamente, digamos, con una corporeidad que lo hace tangible al tener sus orillas en contacto permanente y anhelado con la tierra— los elementos pertenecientes al cielo que, como tales, son intangibles y escapan a cualquier intento de absorción por parte de la tierra, del hombre.

Aire, luz y, en síntesis de ambos, esa categoría de *lo azul* que permite a los franceses llamar a cierta clase de cielo *Azur*¹⁴²; no como adjetivo o como tecnicismo heráldico, sino como sustantivo en el que se encarna la categoría más pura e inaccesible del cielo, vista como espacio material de la ensoñación de la transcendencia.

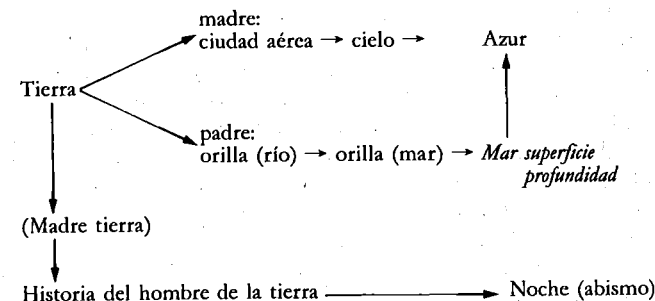
Ahora, el cielo —aire y luz— aparece en Aleixandre, pero siempre a través de la metáfora marina, como una realidad superior que organiza la tensión del yo hacia un más allá —amoroso, poético, espiritual— de la materia y de la Historia: el trayecto textual que nos lleva, pues, con una dinámica sintagmática que el texto sugiere con sus idas y venidas, en sus redundancias y contradicciones propias de la escritura poética (acumulación de poemas y no un único poema organizado en sintaxis pura, pero que sólo a mí, lector, me pertenece como ejercicio de comprensión activa y no sólo de recepción pasiva), de la tierra a la orilla, doble orilla —la del río y la de la ciudad aérea—, del río al mar —nueva orilla— y de la ciudad al aire —al cielo.

Es lógico que cielo y mar crezcan textualmente en continua analogía, pero la vectorización del libro nos ha marcado un doble camino: *el acuático*, regido por el padre y por el hombre de la orilla, y *el aéreo*; y ahora comprendemos mejor, pero no del todo aún, por qué *la ciudad del paraíso*, la ciudad aérea, aparecía dominada simbólicamente por el espacio de la madre; *la madre inmediata*, incidental, que escapaba a la negatividad opaca, grávida y arraigada de la *madre tierra*.

¹⁴² Con todas las implicaciones que tiene en el mundo de los simbolistas, en especial en Mallarmé, como metáfora privilegiada para la ensoñación de lo Absoluto: «Où fuir dans la révolte inutile et perverse? / Je suis banté. L'azur! L'azur! L'azur!» (L'azur).

Creo poder afirmar que comprenderemos del todo cuando, al llegar al final de este apartado, tenga que analizar el último poema del libro, porque, como vengo afirmando, el poemario, redundante y regresivo a pesar de todo, conlleva una sintaxis sintagmática oculta que hace de la lectura un auténtico viaje en errancia.

Esta dualidad sintagmática la podríamos sintetizar con el presente esquema:



¿Este primer esbozo de estructuración me obliga, acaso, de manera definitiva, a abandonar el espacio del mar por el espacio del cielo? No lo creo así; el punto de referencia metafórico sigue siendo, a pesar de todo, el mar: él es el centro de la estructuración metafórica; de él partimos hacia espacios de mayor ensoñación benéfica, el cielo; hacia él llegamos desde los avatares de la ensoñación negativa, o menos negativa, que genera el espacio de la tierra; pero él, a su vez, guarda esa ambigüedad que lo lleva, cuando es superficie (con todos los atributos que le hemos ido viendo), a veces hacia el cielo y otras, cuando es espesor y profundidad, hacia el abismo y la noche. Y es esa dualidad la que nos interesa recalcar, pues en ella el mar se convierte en metáfora total, deseada y deseante, del hombre, de su deseo y de su Historia.

Pero no avancemos en conclusiones. El poema *Mar del Paraíso* (pero hay otros mares u otras dimensiones del mar) nos sitúa de lleno en esa correlación metafórica que analizamos. El hombre de la orilla —polvo efímero, deseo apagado— afirma su llegada al mar: «heme aquí frente a ti, mar, todavía...». El primer atributo que le sorprende y que canta es la «luz eterna» y la capacidad que tiene el mar para ser la «última expresión de un amor que no acaba». Expresión, manifestación... ¿cuál es la realidad última? Los recuerdos benéficos que recuperan el espacio marino de la infancia, antes de volver sobre el espacio de la tierra que iniciaba el poema, acaban en una afirmación de di-

cha, de «promesa de dicha», que el mar encierra; pero ésta se sitúa en «una cándida correlación de luz (...) de ti mar, de ti cielo». Correlación de luz, unión en la luz, intercambios de luz que tienen su origen en un sol que es fuente y origen de la materia benéfica primaria.

3.1.5. La luz: el mar - el sol - el cielo

Dos poemas se centran en estas correlaciones y las explican. Puede parecer extraño que el sol aparezca tan tarde en mi análisis. No debe ser así; por un lado, ingenuamente, cabe preguntarnos qué papel puede representar el sol en un libro que se titula *Sombra del Paraíso*¹⁴³; por otro lado, la luz, como elemento presente en el texto, no aparece, salvo en el poema *Hijos del sol*, como un *en sí* poético; aparece siempre para infundir ensoñación positiva en algún tema primario, en especial el *tema del mar*. Es el *tema del mar* —en la espuma, en la transparencia— el que nos lleva hacia el *tema de la luz*, y no lo contrario¹⁴⁴.

Podertío de la noche es el poema del sol ausente desde el punto de vista anecdótico, pero es al mismo tiempo el poema que más «datos» poéticos nos ofrece acerca de la realidad *sol*. «Gran ala fugitiva», el sol «se arrastra todavía con el delirio de la luz, iluminando la vacía, prematura tristeza». El sol, su luz ya apagada, no sólo es metaforizada en pájaro, sino que la metáfora que sirve para representar al sol, que camina hacia su ausencia, se deslizará sobre el mar y, siguiendo un procedimiento metonímico (como siempre), servirá también para significar el mar: «un mar, pareja de aquella larguísima ala de luz, bate su color azulado abiertamente, cálidamente aún, con todas sus vivas plumas extendidas». Sin sol ya, el mar es, como vimos, «inmenso pájaro nocturno (...) silenciosa pluma total y neutra».

Volveremos luego sobre este magnífico poema, porque la oferta

¹⁴³ Observemos que, con la ambigüedad aparente que siempre caracteriza, al menos en primera instancia, la escritura aleixandriana, la palabra *sombra* puede significar al menos en dos direcciones. *Sombra*: lugar oscuro y fresco, refugio protector contra la luz y el calor; *sombra*: reflejo, imagen, recuerdo más o menos lejano («no es ni sombra de lo que fue»). Pero todo *reflejo*, toda *imagen* conserva algo del elemento que la produce, y ello debido a una persistencia, en positivo o en negativo, de la luz.

¹⁴⁴ A pesar del primer poema del libro, *Criaturas en la aurora*, y a pesar del primer verso de éste: «Vosotros conocisteis la generosa luz de la inocencia»; y ello, una vez más, debido a la organización sintagmática del poema. El primer poema del libro es, y así lo marca la distribución gráfica, un preámbulo que recrea algo pasado, atemporal, ahistórico —niñez del mundo o niñez del yo. Un *paraíso* que aún no es *sombra*; tal vez un *paraíso* en sí. Pero rápidamente el libro da un vuelco total y aparece el primer poema de verdad, el que inicia, para mí (y concluye, para algunos), la dinámica poética que organiza la progresión de todo el conjunto: *Destino trágico*, como si hubiera habido un corte, una culpa primera.

metafórica del sol es, como siempre, ambigua, e incluso contradictoria. Llevemos de momento hasta el final el análisis del *tema del cielo*.

Si el cielo y el mar guardan una analogía constante, ésta les viene, como ya he dicho, por su capacidad para acoger la luz, para ser luz —y ser *cielo-mar*—, o para rechazarla y convertirse en abismo —en *mar-noche*. Cuando esta analogía se rompe, ello se debe a la realidad posicional, diferente, contraria, de cada uno de ellos.

El poema *El cielo* nos presenta «el puro azul», «ámbito altísimo, inaccesible a mis besos». Sólo este *puro azul* (existe, pues, otro) puede dar «paz y calma plenas al agitado corazón que estos años vivo». La clara alusión a la existencia del poeta en la Historia nos adentra aún más en la dimensión antitética que organiza la estructuración metafórica del libro. Ahora bien, para no perder de vista el motivo marino que dirige mi análisis, es preciso ver cómo el cielo tiene como actividad manifiesta —del mismo modo que el mar— la exigencia primaria de su existir, *el deseo de amor*: cielo deseante y deseado, «puro don de la altura, cielo intocable que siempre me pides, sin cansancio, mis besos». Pero aquí estriba la gran diferencia: si el mar deseante y deseado era bulto de amor para el roce con las márgenes, con los pies y con el bulto afiladísimo del hombre de la orilla, y en ese roce era cántico, el cielo, mar sin materia pero, por consiguiente, también sin márgenes, es «inaccesible a mis labios» y, *reflejado* en la frente del poeta, sólo puede ser accesible al beso de la mirada: «mi frente clara, donde mis ojos te besan».

El tacto y su materialidad física, aunque sólo sea roce —porque si es penetración es muerte—, queda aquí sustituido por *la mirada*, el sentido privilegiado de la relación más inmaterial entre la conciencia y las cosas.

¿Es entonces el mar un simulacro del cielo, o el simple reflejo, *la sombra* en la que se hace *tangible* para la materia y para la Historia del hombre la presencia de un absoluto deseante y deseado de felicidad? Creo que el poema último del libro nos dará la respuesta. Pero veamos ahora, y para sorpresa de nuestros regustos místicos, que el cielo, las invocaciones que a éste se le hacen y los deseos que cristalizan en palabra —«baja, baja dulce», «hazte blando», «dulce voz»— pertenecen de lleno al espacio de la maternidad: «hundido en ti, besado del azul poderoso y materno».

Vemos cómo se confirma aquel primer sobresalto que sentimos al situar a la madre en la ciudad aérea —la madre con minúscula, diferente de la Madre atávica material. Esta madre pertenece de lleno al espacio del cielo, como el padre al espacio del mar. Frente a la negatividad (relativa, como vimos) de la *matria* y de la *patria* terrenales, originarias, el padre y la madre históricos se reparten el nacimiento del

espacio de la ensoñación positiva; y, contrariamente a lo que suelen decirnos los antropólogos míticos, nos hallamos en los dos casos frente a un espacio ascensional, transparente, aéreo, ingravido en estado puro, que configura, en el cielo que pertenecía siempre al *padre*¹⁴⁵, una *matria celestial imposible*, hacia la que se tiende, y un espacio mixto, tierra y no tierra, cielo y no cielo, ascensional y grávido, con la transparencia y el fulgor de lo aéreo, pero, si llega el caso, con la opacidad y el espesor de la tierra, al que podemos llamar *la patria marina*: el lugar del posible encuentro, en reflejos, con el absoluto que el cielo —Dios es/está azul— nos ofrece, pero nos niega.

Los poemas *Hijo del sol* y *Muerte en el Paraíso* resuelven, ¡y hasta qué punto!, la ambigüedad de la oferta solar. Si antes el sol era la fuente necesaria de luz que convierte cielo y mar en los espacios de la ensoñación benéfica, el sol, en cuanto deja de ser *agua-luz*, arrastra tras sí toda la carga que en el mundo de Aleixandre sólo podía ser negativa, en la aparición del fuego¹⁴⁶.

Aparece el sol, en el primero de los poemas, bajo el signo mítico de la gesta de Prometeo (constante mítica de la que hablaba en mi Introducción, como arranque arqueológico de los elementos que componen la estructuración metafórica); no me parece pertinente, sin embargo, recalcar la continuidad de este origen prometeico con alusiones hechas por otros críticos a los poetas románticos Lamartine y Espronceda. La presencia de la «fulgurante promesa arrebatada» desaparece rápidamente para dar entrada a un sol aleixandriano puro que, si guarda relación con algún otro espacio literario, éste sería, en la analogía entre agua y sol, en los textos novelísticos de Zola. (Pero no creo que Aleixandre fuera un gran lector de Zola). Este cambio se lleva a cabo, primero, con su eufemización marina. No es el sol en sí, sino su entorno estelar el que cobra valor acuático; pero sí es el mar quien lo salva de ser fuego en este proceso de eufemización:

¡Oh estrellas, oh luceros! Constelación eterna
salvada al fin de un sufrimiento terreno
bañándose en un mar constante y puro,

¹⁴⁵ Reconsideremos el magnífico trayecto evolutivo que traza Hugo de la historia literaria de Occidente en su Prefacio de *Cromwell*; historia leída en analogía total con la evolución que, gracias al cristianismo, lleva a Occidente de la *madre terrenal*, pagana, a la *patria celestial*, cristiana, del mismo modo que la escritura ha ido de la *poesía lírica* (fuente que nace de tierra) al *drama histórico* que es el mar tempestuoso como reflejo invertido del cielo.

¹⁴⁶ Sin embargo, el poema *el fuego* nos ofrece este elemento eufemizado en *ámbito*, en *aire*, en *luz*; con lo cual desaparece su manifestación más inmediata y evidente, la llama que abraza y destruye. No es así en el resto del libro; tal vez porque, fuera de su condición de *inmortal*, el fuego no se encuentra «libre de lo humano», de su condición de producto o de robo humano.

y la salvación del hombre se origina también aquí, en esa luz creadora derramada en sonido y en luz.

Un nuevo proceso de eufemización rescata al sol de su espacio prometeico: «pero el sol no reparte sus dones, da sólo sombras, espaldas de una luz engañosa, sombras frías...». Pero, si el sol cobra su naturaleza ígnea, el proceso metafórico inicia una carrera que nos lleva, paso a paso, a la más evidente negatividad. En un primer momento, el *sol-fuego* puede ser también cuerpo para el amor, «para abrasarme en tu lumbre corpórea, combustible de carne hecho ya luz, luz sólo en tu pira de fuego». Se alcanzaría así un absoluto vital, amoroso y destructor, que pertenecería nuevamente al espacio del cielo, «fuego céltico», pero en cierto modo situado a alturas donde no llegan los brazos «tenidos en el aire» del hombre —«pero nunca te alcanzo». Un sol, bulto incendiado de amor, tan propicio para la tensión del deseo aleixandriano, análogo del mar y del cielo, empapado y sólo así redimido, accesible y redentor, poco o nada tiene que ver con el sol esproncediano: prometeico y jupiterino, cargado a la vez de resonancias creadoras y de convocatorias políticas y metafísicas, en nombre de la rebelión, de la libertad y de la eternidad.

Ahora bien, este sol *ígneo* puede convertirse en el motor básico de la destrucción —que no es amor—, o del amor que se consume en destrucción. El poema *Muerte en el Paraíso* se organiza en torno a él como matriz analógica; la cadena metafórica se engarza con una sencillez asombrosa. Como ya dije en una ocasión, el mar está ausente de todo el poema (cosa rara en el libro); todo él nace en el trayecto que del fuego nos lleva a la luz y convierte el cuerpo amado y destruido en *gema*, con todas las modulaciones que tal metáfora permite, como cristalización estática y cambiante de la luz:

¿Qué leve forma agotada, qué ardido color humano
me dio su turbia confusión de colores
para mis ojos en un póstumo resplandor intangible
gema de luz perdiendo sus palabras de dicha?¹⁴⁷

La experiencia del amor en la llama, en «los fuegos del crepúsculo», es pasión; pero el cuerpo de amor se hace entonces duro, y la sangre emite un «cristalino arrullo», la frente es «de mármol coloreado», los labios que muerden se hacen «brillantes», los pechos mordidos encienden «el marfil» de los dientes, que se hace «rutilante», introduciendo en el espacio del cuerpo de amor ígneo el *tema metafórico de la gema*.

Surgen, apenas presentes en el resto del libro, los espacios de la

¹⁴⁷ *La verdad*.

sangre y de la sed, pues la luz que antes veíamos empapada y empapante, lluvia o mansa inundación de cada uno de los poros del amor, es ahora «luz crepitante», «gema de luz» que ha perdido el poder de otorgar la felicidad. Y el cuerpo, bajo el signo del fuego, «en la boca abrasa mi sed, sin darme vida»¹⁴⁸.

El amor ígneo, contrariamente al amor fluvial o marino —y a la posible ensoñación irrealizable del amor celeste—, es pasión abrasadora, es muerte; no puede integrarse, como se integraba la luz, en el espacio benéfico de *Sombra del Paraíso*; sólo aparece como contrapunto de la estructuración benéfica, luminosa y acuática, del *cielo-mar*. Es lógico que *Muerte en el Paraíso* encuentre su coordenada temporal no en la mañana ni al mediodía, sino en el crepúsculo que anuncia la noche; desde los fuegos del crepúsculo a la «dura noche fría». Aquí no hay esponjamiento del cuerpo deseante y deseado, y el fuego destructor es análogo del frío que comprime, en su capacidad para impedir el ofrecimiento, el derrame del amor. Entonces el cuerpo del amor, «avaramente», sólo puede ofrecer «su reciente, encendida, soledad de la noche», pues es carencia de realización amorosa, es viudedad nocturna, «muerto azul». Metáfora final que resume la inanidad del cuerpo de amor bajo la alianza, curiosa alianza, del fuego y de la noche. (Nota intertextual: se hace preciso, para más tarde, estudiar la estructuración metafórica del libro *La destrucción o el amor*).

Después de la brasa, la ceniza, esa espuma del fuego, aparece en este momento de nuestro análisis. Se nos ofrece por contraste como el elemento antitético esencial del agua derramada y fresquísima que presagia en metonimia el cuerpo de la muchacha desnuda:

No es el desnudo como llama que agostara la hierba
o como brasa súbita que cenizas presagia
sino que quieta...¹⁴⁹;

por ello «besar una ceniza no es besar el amor», como tampoco lo es «morder una rama seca»¹⁵⁰. El amor benéfico aleixandriano, del mismo modo que se situaba en el tacto del roce, de la orilla y del borde, huyendo de la penetración y de la violencia, cuando se sitúa en el espacio de un sol seco y de la llama, inicia un proceso de destrucción no exento, por otra parte, de gozo, pues el gozo invade con mayor o menor intensidad, con mayor o menor constancia, todos los campos existenciales del poeta. *Sombra del Paraíso* contiene en su interior una ensoñación del amor en destrucción, que emerge, puntual, cuando

¹⁴⁸ *Muerte en el Paraíso*.

¹⁴⁹ *A una muchacha desnuda*.

¹⁵⁰ *La verdad*.

desaparece el tema del *mar-luz* o del *mar-agua* —«¡Muerte hermosa, vital, ascua del día! ¡Selva virgen que en llamas te destruyes!»¹⁵¹—, incluso cuando el agua aparece, fluyente y luminosa, pero no *fresquísima*, como la del mar y la del río que ya conocemos, sino agua de vida, ferviente, hirviente, tropical, «que un ecuador empuja».

En este ámbito encuentra su lugar adecuado el tema de la *Sierpe del amor*. Poema del ámbito tropical, pertenece como los dos anteriormente aludidos al espacio de la vegetalidad maléfica —«espesura», «vientos amarillos del día», «verde veneno de la selva»; pero nos presenta el cuerpo del amor, de nuevo, bajo el signo del fuego: «cuerpo de luces deslumbrantes», «diosa que regalas tu cuerpo a la luz, a la gloria fulgurante del bosque», «tu boca luciente en la espesura», «tu mejilla solar», «tu pupila oculta en la luz», «tu cabellera rompiente de resoles y vibraciones aún restalla», etc. Un cuerpo de amor ígneo sólo podrá arrastrar al amante hacia la culminación destructora,

Cuerpo mío infinito de amor que día a día
mi vida entera en tu piel consumara;

y con la destrucción surgen los temas que ya nos son conocidos como significantes de la ensoñación maléfica del amor: la penetración¹⁵² —«si pico aquí, siguiendo mi deseo, si en tus labios penetro»—, la herida y la sangre —«una gota caliente brotará en su tersura». Y el cuerpo del amor se metaforiza, en la metonimia de la sangre, nuevamente, en gema; no ya simple rutilo de brillos contenidos, sino «rubí duro», «sangre de flor turgente», «fuego». No podríamos encontrar mejor acumulación de metáforas y de adjetivos para significar el carácter fatídico y maléfico —aunque esplendoroso— del cuerpo del amor bajo el imperio del fuego.

El resultado es la destrucción total, y la boca, que casi siempre (*os*, *oris*) es orilla privilegiada, se convierte en el espacio no ya del roce total, sino de la fusión de dos espíritus que ya no son aire benéfico celeste (y, valga la redundancia, espiritual), sino *sangre*. «Boca con boca dudo si la vida es el aire o es la sangre». El amor ya no se empapa en agua real o en lluvia de estrellas, sino que «boca con boca muero respirando tu llama que me destruye (...) hecho luz (...) hecho lumbré».

Sierpe de amor es el poema del fuego; es, por consiguiente, el poema de la destrucción en el amor; en una especie de amor...

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² Comprendemos ahora la ambigüedad de *Destino trágico*, poema de muerte, aparentemente, en el abismarse de los cuerpos caídos en el mar de amor y de cántico, incluso si la emergencia de los ruiseñores del fondo permite presagiar, en la caída, el posible acceso a un cielo invertido.

Todo se calma, todo desaparece —el goce benéfico mantenido y el placer destructor instantáneo— con la llegada de la noche. Desaparece el sol y la luz se desvanece; el cielo se cierra, «esa presente bóveda nocturna (...) que ha deslizado cautelosa su hermético oleaje de plomo ajustadísimo»¹⁵³, y sin cielo, también, desaparece el *cielo-mar*.

Pero no basta el mar... y no sabemos si bastará el cielo.

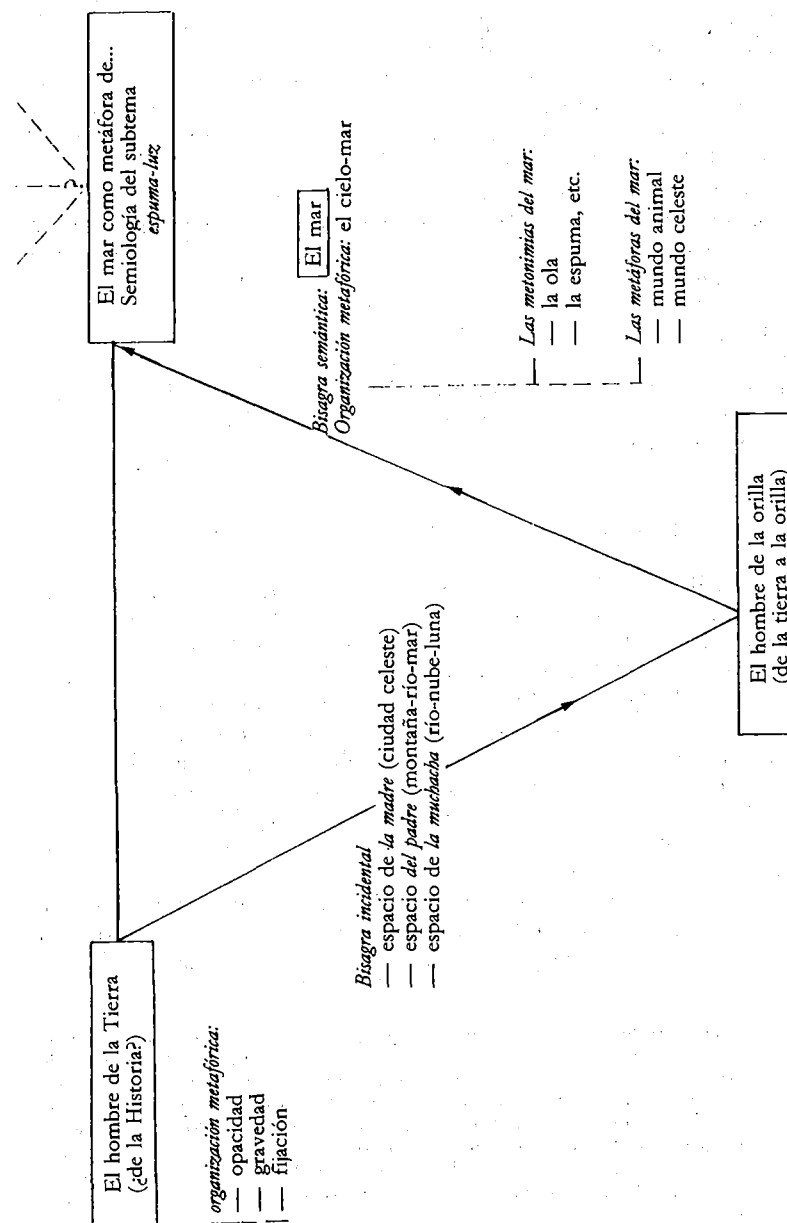
3.2. Las modulaciones metonímicas del tema del mar: la espuma-luz

3.2.0. La organización metafórica del mar, en y a pesar de los juegos redundantes propios de la poesía, nos ha llevado —tránsito, caminar a tientas— desde el punto de vista de la ensoñación material benéfica, del espacio casi negativo de la tierra¹⁵⁴ (del hombre de la tierra), al hombre de la orilla, gracias a la doble bisagra incidental —espacio del padre (montaña-río-mar) y espacio de la madre (ciudad voladora) que representan el elemento existencial de la vida del poeta en el texto— y del hombre de la orilla al *cielo-mar*, frente al cual, en el cual, se sitúa, en tensión y deseo, de manera definitiva, el poeta. Una tercera bisagra (sin referente incidental preciso, que sepamos) contribuía de manera secundaria a la organización sintagmática que ofrezco: la muchacha-río.

En la superposición de esas tres bisagras (cada una presente en el texto con sus modulaciones metafóricas propias) se hacía posible el tránsito del hombre de la tierra, de uno en particular, el *yo* de la instancia lírica, hacia el espacio del mar. Pero, como creo que queda bien demostrado, también de esta superposición nacía la equivalencia metafórica absoluta entre el cielo y el mar, lo que me ha obligado a partir de un momento a hablar de mar-cielo o, por eufonía que Aleixandre y Juan Ramón me agradecerían, del *cielo-mar*, metasemema, aparente oxímoron, en el que, como en una nueva encarnación (*prise de chair*), el mar aporta lo que podríamos llamar la sustancia, el fundamento material de la metáfora, y el cielo la sustancia inmaterial, el espíritu. El primero, metonimizado o metaforizado de manera constante en lo que llamaré *las modulaciones del subtema de la espuma* (subtema porque está debajo, en los basamentos psicosensoriales de la ensoñación y de la organización metafórica del texto, y no porque pertenezca a una categoría inferior); y el segundo, metaforizado y metonimizado de manera aún más constante en *las modulaciones del subtema de la*

¹⁵³ Poderío de la noche.

¹⁵⁴ Y digo *casi* porque en el texto de Aleixandre siempre aparece, cuando la describe, un elemento eufemizante, gozoso o de dulce melancolía, que le quita parte de su sabor negativo.



*luz*¹⁵⁵. El análisis ha conseguido establecer entre espuma y luz las mismas o parecidas relaciones que entre cielo y mar; por lo que, a partir de ahora, también hablaré de *espuma-luz*.

Nos queda por ver en este momento del análisis cómo se modula metonímica y metafóricamente *el tema de la espuma-luz*; cuál es su morfología, cuál es su función textual, pues de ellas saldrán los elementos básicos de la creación que nos permitirán dar el salto definitivo (riesgo y fe del método empleado, esperanza última de mi deseo de lector): *leer el mar como metáfora de...* no ya de elementos materiales que eran, a su vez, metáforas metaforizadas, sino como metáfora de esa realidad *inesfable* que todo poeta intenta asir, encarnar —darle cuerpo tangible— gracias a la alquimia de la palabra.

Un pequeño esquema se me hace necesario, con el fin de comprender (yo, al menos) el camino recorrido, y con el fin de hacer más evidente para mi lector el recorrido sintagmático que el libro de Aleixandre nos ofrece y oculta en los juegos caleidoscópicos y fragmentados de la poesía.

3.2.1. La orilla y sus modulaciones

La orilla es límite del ser. Del ser en su superficie; no en su superficialidad o apariencia engañosa, sino en su manifestación externa o epifanía. El borde, la orilla, la piel, como el ojo, la boca o el sexo (en otras dimensiones de la exterioridad), son el ser ofrecido a la mirada y a la caricia del que ama. De aquí la profunda analogía entre estos dos sentidos —vista y tacto— que no encontramos con ninguno de los demás. El gusto y el olfato exigen la disolución del ser aprehendido; el oído, una transcendencia del ser casi inmaterial. Sólo tacto y mirada aprehenden el ser amado y deseado en su integridad formal y sustancial, sin que nada de su existir pierda en el ofrecimiento ninguno de los atributos de su epifanía.

El borde es el espacio del amor en la preservación del ser amado. Ni roce ni mirada violan, hieren o desintegran el bulto del amor. En el borde, el amor se hace contemplación o caricia, y la mano o el labio

¹⁵⁵ Observemos que me niego a emplear aquí, para evitar equívocos, la palabra *arquetipo*, que otros emplearían, porque ni *espuma* ni *luz* se construyen, desde un punto de vista semiológico, como vectores constantes y presignificantes de la ensoñación (Jung); sólo son forma de la sustancia que, al integrarse en el contexto, como temas o subtemas, se preñan de la sustancia incidental, histórica, que los ha convocado para decirse en ellos. Fuera del contexto, en el interior de una tipología abstracta, podríamos emplear la palabra *arquetipo*; pero ya en el análisis textual, desde mi perspectiva temático-estructural, estoy obligado a emplear, en coherencia con el campo temático, la palabra *tema* o *subtema*.

dibujan sobre la página del cuerpo ofrecido una caligrafía amorosa que evita todos los rasgos de la violencia y de la guerra. En el borde el ser puede alcanzar la plenitud del amor sin caer en la innecesaria destrucción, en humores y en abismos, del sexo. Por ello, la semántica del amor es religiosa o artística, mientras que la semántica del sexo, siempre en el ejercicio de un poder, recupera la semántica de la caza y de la guerra (como la semántica de la macroeconomía)¹⁵⁶; si a veces emplea la religiosa, es para pervertirla con la recuperación del origen violento, sacrificial en holocausto, de ésta¹⁵⁷.

El borde tiene sus nombres; según iba escribiendo los párrafos anteriores, a la palabra borde —abstracta, obtusa y grávida en su organización fonética y con escasas resonancias etimológicas— le iba sustituyendo en mi mente el femenino *orilla*, ligado siempre a una superficie tangible y llena, por otra parte, de ecos metafóricos de sumo interés; y al cambiar de párrafo me he sorprendido escribiendo en mi borrador: *los nombres de la orilla*, como si se tratara de algo esencial —semejante a los nombres de Cristo.

La orilla tiene sus nombres, y todos marcan en su adjetivación la dimensión amorosa que antes evocaba y la dimensión diferida, ampliada, que ahora, sin apenas darme cuenta, la analogía me ha sugerido. Es «margen dulce», «orilla sin fin», «borde», «los extremos límites de la tierra»; y nace aquí una cualidad suprema que la convierte en espacio que los dos seres amantes comparten por igual, porque el extremo límite de la tierra es también el extremo límite del mar: «el mar en sus orillas».

Pues la orilla no es sólo el límite del ser en sí mismo, pero ofrecido al amor; es el límite de dos seres que se aman. Y si el margen es tierra de nadie —territorio vacío—, la margen, las márgenes son tierra compartida, pero no perdida: la superficie en la que se juntan la piel y la mano del que acaricia, y la piel, la nalga o el torso de la piel acariciada; pero el movimiento, en cualquier instante, se puede invertir —ya habíamos visto al analizar el tema de la muchacha —*A una muchacha desnuda*— cómo la metonimia se convertía en metáfora gracias al catalizador orilla: «un lecho de césped virgen recogido a tu cuerpo, cuyos bordes —¿de quién?— descansan como un río aplacado».

La primera cualidad de la orilla es la primera cualidad que exige el

¹⁵⁶ En 1990 tuve que formar parte de una comisión que juzgaba una Tesis doctoral sobre «el vocabulario de la economía en los últimos diez años». Como las listas de palabras y su frecuencia me aburrían soberanamente, me entretuve en buscar una posible organización en campos isotópicos de éstas, y comprobé, con placer y estremecimiento, que los dos campos que más palabras acogían eran el campo semántico de la guerra y el campo semántico de la caza. El lenguaje de la economía también tiene su poética inseminada.

¹⁵⁷ Cfr. la obra de Sade.

cuerpo deseante al bulto de amor: *la suavidad, la dulzura*: «seda dulce eres tú, margen dulce»¹⁵⁸. Esta suavidad, metaforizada por un catalizador textil —seda—, viene acrecentada por ese procedimiento tan aleixandriano: su capacidad para llevar las cualidades de las cosas a su límite, en su máxima expresión, gracias a su peculiar empleo del adjetivo y del adverbio: «apenas río, apenas labio, apenas seda azul...» La relación hiponímica va acrecentando junto al *apenas* la levedad y la dulzura, de río a labio y de labio a seda, que condensa en su final toda la capacidad suavísima de beso y de caricia que tiene el cuerpo deseante: «los seres vivísimos que yo amé en vuestras márgenes»¹⁵⁹.

(El adjetivo superlativo y el adverbio aleixandriano deben ser leídos como función semántica, no sólo como procedimiento estilístico de finísimas sonoridades; como productor básico de la dulzura y de la levedad repentina, instantánea, propias de la ensoñación benéfica, aunque no podemos olvidar su valor fonético.)

Dada esa cualidad, el gesto que se realiza en la orilla es el gesto primero y último del amor, *la caricia*: «un pecho robusto (...) abre sus brazos yacentes y toca y acaricia los extremos límites de la tierra», y la dicha amanece en los labios, pues el beso marca el límite de la caricia en el amor antes de convertirse en sexo —penetración o mordisco: violación y herida.

Pero la caricia, roce acogido por el cuerpo acariciado, puede tener su parte negativa: la superficie acariciante se rompe contra el borde y se derrama en deseos continuos —«en tu borde se rompen, como en una playa oscura, mis deseos continuos»¹⁶⁰. Pero observemos, aunque sólo sea de paso, con el fin de confirmar lo que venimos viendo, que esta negación de la caricia se da en el contexto negativo de la noche marina, metáfora altamente significativa de la caricia negada¹⁶¹ por la *Cabellera negra*, lo que también significará la negación de todo el espacio del amor.

Lugar de caricia y de beso, la orilla es espacio de alegría y de cántico, o de jadeo —sustento físico del cántico¹⁶²— «un mar que no se

¹⁵⁸ *Cuerpo de amor*.

¹⁵⁹ *Sombra del Paraiso*.

¹⁶⁰ *Cabellera negra*.

¹⁶¹ Venimos observando que, frente a la *cabellera verde*, vegetal, acogedora y vivida, y frente a la *cabellera rubia*, deslumbrante y transcendida en luz, la *cabellera negra*, contrariamente a lo que se podría pensar, sirve para significar en múltiples ocasiones, junto al moño, la trenza o la *cabellera oculta*, el espacio del amor negado o abolido, y no el espacio del amor pasional. Pero esta tipología será objeto de un estudio textual futuro, siguiendo los arquetipos bautizados en la nota 96.

¹⁶² Entre nota y nota, escuchamos el jadeo —respiración profunda— de la Callas mientras canta, y el jadeo —voces y gritos inarticulados— de Pau Casals cuando toca el violoncello. Es éste un elemento básico en la *calidad* de estos dos artistas, que les hace di-

acaba y que siempre jadea en sus orillas»¹⁶³; pero éste —respiración urgente— casi siempre se resuelve en cántico:

Cuerpos, almas o luces
repentinas que cantan
cerca del mar, en liras,
casi celestes solas¹⁶⁴.

Si el borde oscuro rompía la caricia, también romperá, en analogía cada vez más evidente entre cántico y amor, la voz del hombre de la orilla: «orilla en fin donde mi voz al cabo se extingue y se moja». No es baldío comprobar cómo estas dos funciones negativas de la orilla —negación de la caricia y negación del cántico— se dan en el mismo poema que, por su formulación, sólo puede pertenecer al espacio negativo: *Cabellera negra*¹⁶⁵.

Pero la orilla accesible al tacto, en la que la caricia puede acceder con su rasgado suave al cántico, no hace sino despertar en el ser deseante el ensueño, añoranza en carencia, de la otra orilla, la que, en ausencia de límites, el mar ofrece allende su inmensidad: toda orilla en presencia no es sino llamada de otra orilla invisible —de un más allá de ese mar «que no se acaba»; porque «a la orilla del mar conciencia siempre tenéis que la vida no acaba»¹⁶⁶. Existe, pues, un más allá de la caricia y del cántico, propiciados por la orilla que el poeta desconoce y que sólo puede ensoñar en esta orilla a la que ha llegado desde la tierra, desde la Historia. Pero en esta inmensidad, tan bien significada por la expresión «allende los mares», junto a la ensoñación feliz de que el «mundo está sin límites», el ojo humano adivina «allá lejos la linde fugitiva»¹⁶⁷.

3.2.2. El roce y sus modulaciones

Entre la caricia y la herida, el tacto amoroso puede desplegar un abanico de modulaciones cuya relación con la espuma, el aire y la luz llama poderosamente mi atención.

El tacto puede ser simple y levisimo *resbalar* por la superficie del

ferentes de sus demás colegas, incluso cuando éstos tienen mayor calidad de voz o mayor calidad técnica.

¹⁶³ *Destino de la carne*.

¹⁶⁴ *Los poetas*.

¹⁶⁵ Cfr. *Poderío de la noche*: «Unos labios inmensos cesaron de latir y en sus bordes aún se ve deshacerse un aliento, una espuma».

¹⁶⁶ *Destino de la carne*.

¹⁶⁷ *Adiós a los campos*. No olvidemos que *Orilla* (del latín *ora*) guarda un parentesco secreto con *boca* (*os, oris* en latín), con *labio* y con los *labios* de la herida.

cuerpo amado, y entonces es el pez, su piel escamosa y brillante, el que se brinda a los juegos de la metáfora: «peces por las orillas (...) su plata núbil (...) resbalosa escama de luz»¹⁶⁸.

Puede ser *rauda presión* que hiende en súbito desplegar la superficie del bulto de amor —*rasguño momentáneo*—, como el paso, o no paso, del «rápido esqui» o del «ágil velero» que «rasgue, sesgue y abra sangre de luz y raudo escape»¹⁶⁹. Ningún gesto como éste puede acoger más adecuadamente en la poética aleixandriana la calificación de levedad y rapidez en el contacto: la dimensión momentánea y transitoria —desaparece apenas borbotea— de un roce que podía ser herida y es sólo blando zarpazo momentáneo. Pero observemos de nuevo cómo, del mismo modo que en el ejemplo anterior la levedad viene completada con la rapidez —*lo instantáneo* como valor positivo del universo aleixandriano— y, sobre todo, por la presencia constante y final —final, pues todo desemboca en ella— de la luz.

El zarpazo, esa caricia de la fuerza apenas contenida (*fieras afemina amor* —y no olvidemos que el mar fue tigre), ve reforzada su presencia con el *mordisco*, otra de las manifestaciones felinas del amor. Pero de nuevo la eufemización aleixandriana aparece por dos caminos diferentes: «luz tenuemente mordida» —*lo tenue*, resonancia sustantiva del *apenas* y del *casi*, ya analizados, convierte el mordisco en presión momentánea y apenas resentida; el mordisco, en levedad de luz, es apenas herida, «por mis dientes blanquísimos», émulo, en el superlativo, de la blancura y de la luz, y por consiguiente de la levedad¹⁷⁰.

La caricia del bulto de amor puede ser, sin embargo, *tacto envolvente*. No puedo dejar de maravillarme cada vez que leo (¡y son tantas, desde hace treinta años!) una de las metáforas que para mí mejor resumen la condición amorosa del mar —un mar cercano aquí, primero, a mis pies, lejos de cualquier panteísmo epistemológico, un mar «sandalia fresquísima para el pie desnudo»¹⁷¹, en el que el superlativo nos ofrece de manera sorprendente otro de los elementos benéficos más característicos de la ensoñación aleixandriana: *el frescor* como atributo del amor, alejando así las resonancias míticas o psicoanalíticas que pie y sexo podrían convocar aquí si la metáfora se hubiera generado en la aprehensión ígnea del tacto.

Definitivamente, el tacto, generado siempre en la orilla, es, incluso cuando hiere, *roce*, y las dos metáforas que mejor van a sintetizarlo son las del *ala* y las de la *palma*; las dos metonimias por excelencia del

roce, y curiosamente, si no hubiéramos visto los juegos analógicos que nutren la poesía de Aleixandre, del *roce aéreo*. El poema *Mar del Paraíso*, en su progresión sintagmática, nos lleva mejor que ninguno «del rumor pedregoso de los caminos» a esta vasta ensoñación de la caricia marina. Primero es «rosa del mundo ardiente, luz eterna»; luego «sandalia fresquísima para mi pie desnudo»; finalmente, en la metonimia de la espuma alzada por la ola, «albo crecimiento de espuma por mi pierna». Reconquistada de manera positiva la metáfora vegetal gracias a la blancura y la levedad de la espuma, nace de manera definitiva *la metáfora de la palma*, de la caricia aérea —caricia marina transcendida— en la «inmaterial palma alcanzable». Inmaterial, pero accesible al tacto de la caricia; la palma adopta la forma del abanico para amar: «abanico de amor o resplandor continuo que imitaba unos besos por mi piel». Imitaba, nuevo proceso eufemístico que aleja el beso de la presión peligrosa de la herida, adoptando, de manera más definitiva aún, pues se integra en la estructuración metafórica ligada al tema del *mar-pájaro*, la forma del *ala*. Y el objeto de amor —pájaro-mar— podrá besar con su «carne translúcida», «como dos alas tibias»¹⁷².

Del roce del agua fresquísima en la orilla tangible al roce del aire, en el aire —esa orilla intangible, inmaterial casi, pero por lo menos accesible al deseo de la mirada y al de la creación semántica. Sólo un ligero desplazamiento en la estructura profunda entre las dos caricias: si en el agua era fresquísima, en el aire se ha hecho tibia, pero no podrá nunca llegar a ardiente, pues si llegara todo se convertiría en carbunclo y en ceniza: la negociación del amor positivo aleixandriano.

Pero me olvidaba de un ejemplo:

Las muchachas son ríos
felices; sus espumas
—manos continuas— atan
a los cuellos las flores
de una luz suspirada¹⁷³,

y me alegro. Debía haber iniciado con él mi estudio del tema de la orilla y del roce, y me sirve ahora para concluirlo: el secreto profundo de toda la ensoñación, de toda la creación metafórica que ahora analizamos, está en esa analogía constante que se establece en la infraestructura psicosensorial entre *mano* (caricia), *espuma* (tocada) y *luz* (de-seada): el secreto, en Aleixandre, del amor; pero esperemos.

¹⁶⁸ *Mar del Paraíso*.

¹⁶⁹ *Destino de la carne*.

¹⁷⁰ *Mar del Paraíso*.

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² *Nacimiento del amor*. Un estudio interesante consistiría en ver cómo el tema de la palmera y del abanico —el tema de lo grácil aéreo en movimiento— cobra cuerpo metafórico en obras como *Cántico*, de Jorge Guillén, y *Perfil del aire*, de Luis Cernuda, como significantes de lo vivo, de lo vívido, benéfico.

¹⁷³ *Ibidem*.

3.2.3. El movimiento y sus modulaciones

Vimos cómo la característica básica del hombre de la tierra era la gravedad, el oleaje, la estabilidad que acompañaban su opacidad de masa inerte. Frente a él, tanto el hombre de la orilla como sus heraldos —muchacha, padre y madre— anunciaban la característica esencial del mar, en su ligereza, su fluencia y su movimiento. Trataré ahora de analizar las manifestaciones de este movimiento, cuya morfología ya iniciamos al estudiar en la primera parte del trabajo la actividad del mar como ser metaforizado en animal —pájaro o fiera.

Tenemos que decir, en primer lugar, que este movimiento (*cette mouvance*, como diría un francés) nada tiene que ver con el tema romántico de la itinerancia vivida como existencia errabunda, sin anclaje familiar, social o histórico (la errancia de René, de Oberman o del pirata esproncediano). El movimiento es, en el libro de Aleixandre, una cualidad física del ser —el ser positivo es móvil por excelencia— que podrá ser interpretada luego según le convenga o le convenza al crítico. Es esta cualidad física del mar y de sus modulaciones metafóricas, opuesta a la categoría estática de la tierra —barro, roca—, y del hombre de la tierra, la que vamos a analizar.

Tenemos que comprobar en primer lugar que el mar también en vía, es decir, también tiene, sus aguas pesadas, gruesas, lentas; pero esto ocurre —y no podía ser de otro modo— de noche, en la negación del mar, «bajo la extinguida zona de la luz»¹⁷⁴ (*la luz*, de nuevo, como catalizador último de la creación). La inmovilidad sólo puede aparecer en los momentos de la percepción o de la ensoñación negativas, al final de *Casi me amabas*, por ejemplo: «el mar inmóvil detuvo entonces su permanente aliento». Movimiento, pues, ligado a la luz y ligado al hálito, al aliento... ¿al espíritu? —soplo, no materia: el espacio privilegiado de la *ingravedez*.

Vemos también que esta detención puede ir acompañada de un deshacerse, de un quedar destruido, sin que en dicha acción haya, como luego veremos, un gesto de ofrecimiento. Lo hemos visto ya, pero no está de más recordar cómo el eje sintagmático de *Poderío de la noche* conduce el poema, en «la estéril lucha de la espuma y de la sombra» —es decir, de la *espuma-luz* y de la *oscuridad*—, hacia una visión negativa del mar en la que vemos cómo «unos inmensos labios cesaron de latir y en sus bordes aún se ve deshacerse un aliento, una espuma». Destrucción que sólo es pérdida, desaparición.

Frente a la lentitud, la estabilidad, y una destrucción que nos recuerda, en su inutilidad inerte, a la acción del fuego —«selva virgen

¹⁷⁴ Plenitud del amor.

que en llamas te destruyes»—, el movimiento y sus variantes aparece como el atributo más positivo del mar.

Un movimiento que es *huida*, no porque la huida sea positiva en sí, sino porque es una de las manifestaciones más aparentes del movimiento *rápido, leve, imperceptible*, categorías básicas del movimiento aleixandriano¹⁷⁵. Ya el río y el torrente —«gráciles ríos fugitivos»¹⁷⁶— nos ofrecían esa levedad huidiza del ser. También la *mujer-río-nube* tenía esa característica —«si miro tu azul soledad (...) veo una nube que arrebató mis besos y huye y clama mi nombre y en mis brazos se esfuma»¹⁷⁷—, pero hay aún algo negativo en ese huir que también acaba en destrucción; en este último ejemplo, por evanescencia, y en el caso del río, por amontonamiento de bultos informes, opacos —rocas, huesos—, en su desembocadura. Sólo el mar podrá representar la plenitud y la perfección, sin destrucción final, de la *fluencia*.

Un movimiento que es *tensión*. Todo ser positivo tiende hacia el otro, en horizontal o en vertical. Al principio de *Poderío de la noche*, el sol —metonimia del *cielo-luz* y metáfora del mar— «resbala (...) gran ala fugitiva», y todo el poema tiende a su vez hacia «un mar, pareja de aquella larguísima ala de luz [que] bate sus vivas plumas extendidas», y es «plumón estirado», «pecho tendido». (Vemos una vez más cómo la adjetivación de la metáfora —*fugitiva, extendidas, estirado, tendido*— encuentra una magnífica apoyatura en el adjetivo aleixandriano: nada puede ser más leve, nada más transparente, nada más tendido en su huida que aquella *larguísima* ala de luz que metaforiza la tensión anhelante, en huida alzada, del mar.)

Pero el cuerpo en tensión es ya un cuerpo en movimiento interno, un cuerpo cuya esencia es la elasticidad, la alegría dispuesta siempre al vuelo, a la huida feliz, al salto¹⁷⁸. Todo movimiento es posible gracias a esa elasticidad, a esa fluencia del ser.

El movimiento benéfico es, pues, en Aleixandre, sobre todo *fluencia*; y el cuerpo del amor no puede ser sino *fluyente*. Amar es «poner desnudo el manantial, el cuerpo luminoso, fluyente». Todo en el mar es fluido, todo en la luz es fluido: el cuerpo del amor fluye como totalidad y como múltiples partes. Pero esta fluidez alcanza su máxima expresión en la caricia y en la entrega. Recordemos las características,

¹⁷⁵ Tenemos que reseñar que una «huida» importante se da en el libro, en medio de un contexto netamente negativo. En *Poderío de la noche*, ante la ausencia de luz, vislumbramos «peces huidos en los profundos senos misteriosos»; si bien la acción de huir aparece en el verso como acabada.

¹⁷⁶ Adiós a los campos.

¹⁷⁷ Cuerpo de amor.

¹⁷⁸ «Alzad un cuerpo riente, una amenaza de amor que se deshaga rompiente entre mis brazos» (*La isla*).

en su rapidez y en su superficialidad, de la caricia del roce. La negación de vida, la manifestación esencial de la muerte se expresa por esa ausencia de rapidez fluyente y de huida simbolizadas por la ausencia, en el mar, de «rápido esquife», de «ágil velero», que «rasgue, sesgue, abra sangre de luz y rauda escape»¹⁷⁹. *Rápido, ágil, rauda*. Rapidez de la huida, tan rápida y repentinamente como la estela de fluidez —espuma y luz— que su aparición tiene.

Por eso, el movimiento del cuerpo que tiende, rompe o fluye, es ante todo *derrame*. «Las espumas tendidas» son la máxima expresión de la «vasta inmensidad derramada»¹⁸⁰. El derrame, después de la tensión y del roce, es la última manifestación del amor, porque éste es necesariamente ofrecimiento. *La muchacha desnuda* no era ni llama ni brasa ni ceniza, «sino que quieta, derramada, fresquísima, era agua fluyente en su quietud aplacada». El *cuerpo del amor* es ofrecimiento total en el derrame, como a su vez lo es el sujeto del amor:

Volcado sobre ti
volcado sobre tu imagen derramada bajo los altos
álamos inocentes
tu desnudez se ofrece como un río escapado.

Y el derrame «salpica», «empapa luces húmedas», «vierte, todavía, matinal sus auroras», y el ser amante se queda «calado de ti hasta el tuétano de la luz»¹⁸¹. *Derramar, verter, salpicar, empapar, calar, envolver* —«dejad que envuelta por la luz campee la inmarcesible edad del mar gozante»: el cuerpo del amor sólo puede poseer esta capacidad permanente, inagotable, renacida sin destrucción, si es agua o luz: si es *pleamar, pleacielo*.

Manifestación total de cualidades que, aunque perecederas, ya poseía el río —siempre igual, pero *siempre distinto*—, y que el mar posee y exalta —pero *siempre el mismo*— en su plenitud renovada, en su epifanía total de caricia y de espuma.

En analogía nuevamente con el amor, el cántico adopta su cualidad esencial: el movimiento en tensión, el derrame continuamente renovado:

Olas sin paz que eternamente jóvenes
aquí rodáis hasta mis pies intactos.

¹⁷⁹ *Destino de la carne*.

¹⁸⁰ *Primavera en la tierra*.

¹⁸¹ Observemos el empleo adverbial, con función superlativa, de la metáfora. Esta forma poco habitual de la metáfora tiene una importancia definitiva en la obra de La Tour du Pin, tanto para expresar la lejanía de un más allá de la exterioridad del yo como, del mismo modo que en los versos de Aleixandre, la profundidad de un más acá de su interioridad.

Miradme vuestro mientras gritáis hermosas
con espumosa lengua que eternamente resucita.

(...)

Alzad un cuerpo riente, una amenaza de amor
que se deshaga rompiendo entre mis brazos.

Cantad tendidamente sobre la arena vívida
y ofrezca el sol su duro beso ardiente
sobre los cuerpos jóvenes, continuos, derramados¹⁸².

Si, de manera excepcional, he citado tan ampliamente, es para poner de manifiesto cómo se funden en la misma semántica el discurso amoroso y el discurso (no cabe ni siquiera hablar aquí de metadiscursos) poético. La misma tensión, la misma oferta y el mismo derrame sirven para expresar ámbitos tan diferentes —si es que diferentes son. La *espumosa lengua* (cuyo referente se esboza poco a poco en nuestro horizonte crítico) lo mismo sirve para *cantar* (pero, ¿qué cántico?) que para *amar* (pero, ¿qué amor?)¹⁸³.

Finalmente, *el movimiento rauda es manifestación de una temporalidad mínima*; del instante —espacio benéfico por excelencia de la ensoñación del tiempo aleixandriano, pues significa la intensidad máxima, álgida y por consiguiente efímera de lo vivo —«las arenas vívidas del amor»¹⁸⁴. Esta ensoñación está encarnada metafóricamente por sustancias o fenómenos que sólo pueden durar, en intensidad prístina, un corto y levísimo momento; el poeta, él mismo, es «hijo de la espuma, ligero como ese río que nace de la nieve instantánea»¹⁸⁵, y es «espumeante voz» frente al mar perpetuo «sin figura cierta»¹⁸⁶.

Pero de la espuma y de su valor simbólico hablaremos de manera inmediata, recuperando palabras como *arrebatar, despeñarse, arrojar, lanzar, irrumpir, despeñarse en gozos, virgen revelación, esfumarse, cuerpo reciente cada aurora, raptó en los aires* —lexías en las que se condensa el poder evocador, definitivo, del instante primero o del último: esa categoría continuamente repetida cuyo referente se presenta inaccesible aún para nosotros —«la inmarcesible edad del mar gozante»¹⁸⁷.

¹⁸² *La isla*.

¹⁸³ Y vemos cómo la *espuma* va ocupando más y más en el discurso aleixandriano —amoroso y lingüístico— el espacio que ocupaba la nieve en Saint-John Perse, y que ocupará, tal vez, el azul en un estudio de Juan Ramón Jiménez. Una espuma que, gozosa, nada tiene que ver con la de Mallarmé —triste y caduca, metáfora de impotencia y de muerte: decadentismo primero del joven poeta, aún baudelaireano.

¹⁸⁴ *Primavera en la tierra*.

¹⁸⁵ *Hijos del campo*.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ *El mar*.

3.2.4. La espuma, la luz

3.2.4.0. La espuma es la presencia evanescente por excelencia, como lo es el humo respecto del fuego; aparece y desaparece de manera instantánea, sin dejar rastro, como si, violando el principio básico de la materia —nada se crea de la nada, nada creado vuelve a la nada—, pudiera desvanecerse al igual que las brujas de *Macbeth*, que no pueden desaparecer porque, a pesar de las apariencias —y las hemos visto!¹⁸⁸—, nunca han aparecido. Pero la espuma tiene sobre el humo y la pavesa una doble ventaja. Humo y pavesa nacen de la destrucción de la materia quemada, y su evanescencia es irrecuperable. La espuma no destruye el agua y, desaparecida la mínima burbuja, el agua recupera su fluida consistencia en la homogeneidad, transparente u opaca, de su masa. Por otro lado, el humo es, formal y funcionalmente, antítesis del fuego —pierde su esplendor encendido y borra con su velo la luz del espacio que transita. La espuma nunca niega el esplendor o la opacidad del agua, si nace de agua transparente, multiplica y acrecienta su brillo con sus minúsculos caleidoscopios, y si nace de agua opaca, le da un brillo aparente y momentáneo que, en sí, el agua no tenía.

Esta naturaleza resplandeciente en su propia evanescencia le viene a la espuma de su propio origen: es pompa acuática que encierra en sus finísimas y reflectantes paredes el aire, la luz, cuyo brillo irisa y multiplica. Su evanescencia es esplendor en la alianza de las dos materias básicas que mejor soportan la transparencia: el agua y el aire. La espuma es luz sin dejar de ser agua, en una magnífica y momentánea alianza.

Por otro lado, la combustión que produce el humo le viene al cuerpo destruido de un elemento exterior que, con pretendida caricia —lengua de fuego que lame el madero o las paredes del atrio—, lo viola y lo destruye. La espuma nace de la propia agitación del agua, arrastrada por su propia caída, embrujada por fuerza aérea o atraída por misteriosas oscilaciones de los astros; pero esta agitación, intrínseca al nacimiento de la espuma, no destruye el agua; le ofrece un ritmo, una música, una danza en la que la espuma es como la suave y momentánea epifanía.

Luz multiplicada y danza hacen de la espuma, incluso en su evanescencia, incluso cuando puede ser aprehendida como manifestación última de una agitación —cascada, tormenta, oleaje, orgasmo—, una manifestación primera o última de la alegría.

¹⁸⁸ Recomendando la lectura del magnífico texto de Mallarmé sobre «*La fausse entrée des sorcières dans Macbeth*», en *Oeuvres complètes* (Paris, Gallimard, 1945; ed. española *Prosas de Mallarmé*, Madrid, Alfaguara, 1988).

La espuma, vacuidad evanescente y gozosa, acrecienta desde el punto de vista de la escritura las posibilidades de explotación semántica que tenía el mar como continente lleno de una pluralidad infinita de significaciones. A esa pluralidad la espuma le añade su caleidoscópica mudanza, y lo mismo podrá dar acogida en su seno al mítico nacimiento de Venus que significar la vanidad irisada y pomposa de la vida o la impotencia en sexo y escritura de Mallarmé.

En Aleixandre, la espuma —epifanía efímera y constantemente renovada del mar, de su ritmo, de su cántico, de su caricia o lamido— siempre es gozosa, salvo si cae bajo el signo de los dos grandes catalizadores de la ensoñación negativa en el poeta: la oscuridad y la lentitud. Pero ¿podemos hablar entonces de espuma, en la negación de la luz y de la agitación imprescindibles para su nacimiento? El *Destino de la carne* (prestemos atención de verdad al título de ese poema, *De la carne*) podrá ser metaforizado en espuma —«cuerpos que mañana repetidos rodáis como una lenta espuma». Fuera de este *destino de la carne*, opaco, grávido y material, la espuma siempre pertenecerá al mundo de la claridad aérea y del gozo.

A) La identidad entre espuma y luz

Creo que, a lo largo de estas páginas, dicha identidad queda ya ampliamente demostrada. Algunos ejemplos nos servirán para precisarla.

Si, tal vez, podemos contradecir desde alguna perspectiva el lirismo analítico de las páginas que preceden —perspectiva en función de la cual podríamos ensoñar *una espuma de luto*, sólo fin y muerte—, dicha perspectiva queda totalmente expulsada del universo aleixandriano en función de la identidad o del matrimonio constante significado por la espuma y la luz, de tal modo que a partir de ahora, siguiendo el ritmo juanramoniano de una escritura de alianzas y de gozos, sólo hablaremos de la *espuma-luz*, como ya lo hicimos con el *cielo-mar* o el *pleacielo*.

Recordemos: el árbol —vegetal— cobraba valor positivo en su follaje porque la luz en él se convierte, como si de un vívido champagne se tratase, en «gozosa espuma que cabrillea en su copa». El follaje, materia análoga de un agua agitada, en cuya interioridad puede alojarse y resplandecer la luz. Vemos cómo la materia inestable, esponjosa, no compacta, transitable por la luz y empapable —modulaciones plurales de la *espuma-luz*—, se va convirtiendo en el soporte por excelencia de la ensoñación benéfica. Es lógico que la analogía sea reversible, y que el agua espumosa que se precipita —caballo mitológico— contra las orillas sea «el verde piafador de las playas», pero

en ambos ejemplos lo que nos interesa ahora es la presencia imprescindible de la *espuma-luz*: *cabrilleo* en la copa del árbol, *destello* permanente y sonoro en la playa.

La presencia de la *espuma-luz* se hace identidad en la metáfora en ausencia (de difícil comprensión lógica fuera de la estructuración que nos guía): la noche, como vimos hace unos instantes, nos es presentada como «la estéril lucha de la espuma y la sombra» (sustituir a estas alturas de mi lectura *espuma* por *luz* para restablecer la lógica natural sería un pobre juego escolar de traducciones metafóricas); el resultado de esta lucha estéril, confiado momentáneamente al *poderío de la noche*, son las «espumas enlutadas de noche», es decir, la abolición del mar —«unos inmensos labios cesaron de latir»: la abolición de su epifanía en la *espuma-luz* y, como veremos, en el gesto espumoso del amor: el beso.

Ahora bien, la abolición del mar queda compensada con la aparición de ese otro mar celeste, «bóveda centelleante nocturnamente hermosa que humedece mi pecho de estrellas y de espumas»¹⁸⁹, en la que recuperamos, ahora con resultado positivo y por partida doble (en el verbo y en los dos sustantivos) la alianza de la luz y de la espuma. Pero, ¿qué otra cosa es ese polvo de estrellas discontinuo al que llamamos campo de estrellas o *vía láctea*: espuma celeste, centelleante y capaz de empapar el cuerpo deseante del amor?

El mar no es —¡ay!— sino lugar propicio, necesario para el tránsito definitivo, para la *Plenitud del amor*, «donde escapar libérrimo rumbo a los cielos altos en que la espuma nace de dos cuerpos volantes». Espuma de amor, espuma celeste que nos sitúa, libres¹⁹⁰, en el camino de la felicidad, que es vuelo compartido en *espuma-luz*. Cada vez empezamos a ver más claro. El mar, como estructuración metafórica, sólo es, y no es poco, la manifestación más inmediata y feliz de la *sombra del paraíso*.

Por ello, el hombre que aspira a la felicidad sólo puede ser *hijo de la espuma*. Transitorio, anhelante y feliz en su tránsito y en su anhelo de *espuma-luz*; en espera... de «el mar perpetuo, padre de vida, muerte sola», y por ello, en su alejamiento continuo del campo —de la tierra y de la Historia—, sólo podrá cantar con «esta espumeante voz sin figura cierta»¹⁹¹. La condición básica para alcanzar la salvación —o al menos para ensoñarla— es situarse en la estela o al borde de la *espuma-luz*, en espera. Pues —y lo repito por segunda vez— *No basta...* Vemos hasta qué punto es significativo el hecho de que el poema que

¹⁸⁹ *Plenitud del amor*.

¹⁹⁰ Recuperación del tema romántico de la libertad marina, desde Chateaubriand —hijo de las olas— a Espronceda, pirata.

¹⁹¹ *Hijos del campo*.

precede al último del libro —clausura defraudada y esperanzadora del universo aleixandriano— sea el poema *La isla*; poema por excelencia del amor soñado y de la palabra soñada en la identidad de ambos.

B) La espuma como metonimia del *cielo-mar*

Vimos en la primera parte de mi estudio cómo la espuma era uno de los atributos reales del mar más preciados para el poeta, junto a la ola, a la guija, al pez, a la concha; y base de la oposición constante entre su realidad como superficie especular del cielo y de la luz y su realidad como abismo negador de éstos.

No creo que, dentro de un estudio de lexicología estadística¹⁹², la palabra más empleada en el libro sea *espuma*; ahora bien, después de mi estudio si estoy en condiciones de afirmar que es una de las claves, si no la clave maestra¹⁹³, del alcance simbólico que la estructuración metafórica nos está desvelando.

Esta dimensión empieza con la capacidad que tiene la espuma para metonimizar al mar —al mar en su totalidad— cuando éste se alza o se extiende, derramado y gozoso.

Sabemos del límite extremo del mar —esa linde fugitiva, anuncio, si no de un más allá, sí al menos de un allende los mares: «el mundo está sin límites, y sólo mi ojo humano adivina allá lejos, la linde fugitiva más terca en sus espumas»; un mar que, desde ese fondo «de nácares tornasolados irrumpe»¹⁹⁴ hacia nosotros. Pero sabemos de él por la *espuma-luz*, y sabemos de su posibilidad bondadosa por la llegada cabalgante de ésta.

Pero, incluso en sí, en su masa en agitación permanente y amorosa, el mar sólo es un «amontonado corazón espumoso»¹⁹⁵ —un múltiple corazón desbordante en espumas. Y, al llegar a la playa y besar con su lengua al hombre de la orilla, surge «un albo crecimiento de espumas por mi pierna»¹⁹⁶ en la correlación de luz, imprescindible, «de ti mar, de ti cielo». Y, ya sobre la playa, ofrecido y dominado, ofe-rente y dominante, el mar sólo es «vasta inmensidad derramada» en «las espumas tendidas»¹⁹⁷.

¹⁹² Pequeño homenaje a Leopoldo de Luis, en su esfuerzo por desentrañar la poesía de nuestro poeta.

¹⁹³ Una estructuración metafórica se parece más a una bóveda del gótico tardío, con sus claves multiplicadas en juegos estelares, que a una bóveda románica, con una única clave, soporte de toda una arquitectura aérea.

¹⁹⁴ *Adiós a los campos*.

¹⁹⁵ *Poderío de la noche*.

¹⁹⁶ *Mar del Paraíso*.

¹⁹⁷ *Primavera en la tierra*.

Bastará con releerse los ejemplos convocados por fichas y memoria para ver hasta qué punto la metonimia puede llegar a ser amplia y total en su fuerza simbólica. Incluso la voz del mar es metaforizada en espuma —«espumas como suspiros leves»¹⁹⁸; y el diálogo entre el poeta y el mar, como totalidad anhelada, cobra también, en la voz de la espuma, su más elevada expresión —«inmarcesible brío, luminoso y clamante, palabra entera que un universo grita mientras besa a la tierra con pérdidas espumas»¹⁹⁹.

C) Ahora bien, esta metonimización es mayor cuando la espuma sirve para manifestar la actividad benéfica del mar, sobre todo en el acto de amor.

El adjetivo que mejor le va a la espuma es, sin lugar a dudas, *gozosa*; y este carácter gozoso justifica el deseo del hombre de la orilla en su ida hacia el mar; deseo que es verdadera exaltación de la dicha presentida: «abrid los ojos sobre la belleza del mar, como del amor, mientras cantan los pájaros su mensaje infinito y hay un presentimiento de espuma en vuestras frentes y un raptó de deseo en los aires dichosos»²⁰⁰. Y la satisfacción del hijo ante la iniciación del padre —iniciación, bautismo marino, no lo olvidemos— se expresa con el gozo renovado cada mañana de la espuma, con la duplicación que conlleva el hecho de la espuma y de la doble presencia del nacimiento repetido: «hasta la orilla del mar condujiste mi mano (...) para sumergir mi cuerpo, reciente cada aurora, en la espuma»²⁰¹.

El mar deseante, que antaño fue toro, embiste; y la eufemización que vimos acompañaba el tacto amoroso no encuentra mejor expresión que la metáfora de la espuma: los «dientes de amor», la «brama dulce», se completan con una embestida de «sus espumas rotas»; y el juego metafórico es doble, pues si bien la metáfora eufemiza el símbolo mismo de la agresión sexual, el cuerno, al mismo tiempo centra el acto amoroso en esa misma embestida, metaforizada en la espuma rota, derramada, que es conclusión final del acto de amor²⁰². Todo galope de ola —mito y actualización incidental—, todo «galope oculto», secreto, del mar «rompe en espumas».

Del mismo modo, el hombre de la orilla expresa su llegada al amor en el acceso total al mundo de la espuma. Esta aparece al final de una enumeración que nos trae a la memoria la rotundidad plena

¹⁹⁸ *Mar del Paraíso*.

¹⁹⁹ *Mensaje*.

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ *Padre mío*.

²⁰² *Sombra del Paraíso*.

del verso barroco quevediano: «(...) y mi sangre ruidosa se despeñaba en gozos de amor, de luz, de plenitud, de espuma»²⁰³.

Analícemos un poco la cita, pues merece toda nuestra atención. En ella encontramos:

1.º La *metáfora del torrente* —movimiento, precipitación y cántico. El empleo del verbo *despeñarse* —sema de la precipitación total e instantánea— nos muestra hasta qué punto puede ser falsa una semántica de la palabra aislada, y la necesidad de una semántica de la frase en la estructuración metafórica: todo el contenido negativo que puede encerrar el lexema *despeñar* queda aquí doblemente anulado, primero en la relación sintagmática de la frase que lo integra —despeñarse en gozos de amor—, y en segundo lugar en la relación paradigmática que lo integra en la estructuración metafórica, en la que el movimiento instantáneo y multiplicado es uno de los elementos básicos de la ensoñación benéfica.

2.º Vemos cómo la enumeración se inicia en una relación que, fuera del contexto metafórico, podríamos considerar torpe: nos encontramos primero con una palabra abstracta, *amor*, fuerte en contenidos existenciales, pero de difícil aprehensión, y nos encontramos al final con una palabra concreta, vacía en resonancias existenciales, si no la llenamos con todo el contenido simbólico que en nuestro análisis se va acumulando en torno a ella: *espuma*, metáfora y metonimia concretas del mar y del goce amoroso, es el final lógico del verso, pues encarna y contiene en metáfora definitiva todos los elementos abstractos y concretos que nuestro análisis ha ido desvelando: de amor → de luz → de plenitud → de espuma.

3.º La espuma es el final sintáctico porque es la condensación, en la relación hiponímica, de toda la enumeración; es el final metafórico porque sólo en ella pueden encarnarse los valores semánticos contenidos por los sememas anteriores; y es final existencial porque es la expresión máxima y última de la plenitud, en luces, del amor. El verbo *despeñarse* cobra todo su valor²⁰⁴ de plenitud instantánea y de destrucción continuamente renovada de la felicidad en amor, cuya gran metáfora fue primero el torrente y, de manera definitiva, el mar. Pero éste le concede, no lo olvidemos, una cualidad muy peculiar a la realidad *amor*. Al mismo tiempo que llena de matices positivos todo el campo semántico de destrucción (si es infinitamente renovada).

²⁰³ *Nacimiento del amor*.

²⁰⁴ Como «s'abimer», «s'effondrer» («abismarse», «desplomarse») en los textos de Zola.

La espuma se convierte en la metáfora por excelencia de la vida y en la vida del amor: precipitación, evanescencia y fulgor.

La mano de la muchacha acariciante era espuma²⁰⁵; pero todo el bulto de amor es, en su forma más evidente, en su apariencia, es decir, en su manifestación más personal, espuma. Y lo que se ama, espuma, como aquello en lo que el ser se pierde y renace, espuma: «espumas besadas»²⁰⁶, «recorra yo la espuma con insaciable boca»; la epifanía del bulto de amor es, con verso ya repetido en múltiples ocasiones, «tu virgen revelación de espuma»²⁰⁷. Pero, no lo olvidemos, con el fin de no perder nunca el norte de nuestra estructuración: la espuma aleixandriana, sin dejar de ser marina, es aérea, celeste —dimensión vertical, ascendente, que no podemos abandonar so pena de caer en la falsificación definitiva del texto: «sobre las ondas puras del mar sentí tu cuerpo como estelar espuma». Porque no basta el mar; porque tal vez no baste... lo que nos aleja aún más del mito inicial, el nacimiento de Venus, en el que sin lugar a dudas todo lector sigue pensando.

De la mitología, hemos ido pasando a una estructuración metafórica actualizada cuyos valores desbordan los puramente sexuales del nacimiento de Venus de las espumas del mar. De la estructuración metafórica tenemos que ir al mito personal, no como lo define Charles Mauron, *regresivo*, origen o matriz de la escritura, sino tal como lo puede entrever la perspectiva ontológica de un tematismo estructural: no como rémora o añoranza, sino como deseo realizado, aunque sólo sea así, y momentáneamente, con el fulgor evanescente de la metáfora —esa espuma— en la escritura.

3.3. De los catalizadores de la percepción a la organización noémica del tema del mar

La organización metafórica del tema del mar nos ha desvelado en una lectura lejana ya, primero un conjunto de metonimias que privilegiaban, para significarlo, algunos de sus elementos —a veces no los más prestigiosos o llamativos desde una perspectiva geográfica o exótica: el pez en su escama, el nácar y la guija en su brillo, la superfi-

²⁰⁵ Y aprovecho esta cita para deshacer un equívoco, si éste se ha producido por culpa de mi texto: la espuma, en Aleixandre, puede tener un referente sexual, espermático, como puede tener un referente mítico: Venus naciendo de la espuma de las aguas marinas; pero el valor simbólico de la espuma va en el poeta mucho más allá, y en ocasiones —siempre como metáfora de la evanescencia de la materia feliz— nada tiene que ver con un referente sexual inmediato, y menos aún con eyaculaciones, precoces u otras.

²⁰⁶ Poderío de la noche.

²⁰⁷ Cuerpo de amor.

cie ondulada en su capacidad de reflejo y de *riete*, y finalmente la espuma.

Luego, la metáfora propiamente dicha buscaba las correspondencias existentes entre el mar y ciertos animales —pájaro, toro, tigre, caballo— y entre el mar y los elementos aéreos, celestes —copa del árbol, nube, cielo—, aunque un mundo y otro, el animal y el celeste, establecían profundas analogías. Toda esta organización metafórica estaba orientada por algunas constantes que, poco a poco, hemos ido desvelando: todas ellas quedaban concentradas o, mejor, encarnadas en lo que hemos llamado el subtema de la *espuma-luz*, en su génesis, en su morfología y en su función.

Frente a la organización metafórica del mar iba surgiendo, por contraste, la organización semántica del tema de la tierra —y digo semántica por la escasez metafórica que encontrábamos en ella. Bien es verdad que el origen de mi estudio se centraba en el primero; ahora bien, su valor definitivo de cara a la interpretación del libro de Aleixandre sólo se puede apreciar desde una perspectiva estructural en la confrontación de ambos temas; aunque el segundo, bien es verdad, sea poco interesante para el poeta de cara a su ensoñación proyectiva, por ser punto de origen y de abandono: el espacio del hombre de la tierra del que se tiene que partir.

Del tema general del mar, nivel 1, hemos ido a sus modulaciones metafóricas materiales, nivel -1, y en el análisis de éstas hemos descubierto los vectores constantes de la ensoñación, con su uso particular y actualizado de mitos y de arquetipos en el texto.

Veamos ahora, en síntesis, cuáles son esos vectores, concentrándonos en el resultado último del análisis, al que hemos titulado *Las modulaciones metonímicas del tema del mar*. Es necesario darse cuenta de que dichas modulaciones, que pueden luego florecer en metáfora, arrancan de algunos semas privilegiados en el amplio espectro semántico de la palabra *mar* —un cierto modo de privilegiar la realidad que tiene la percepción consciente o inconsciente—, y permiten, en ese privilegio, establecer la red, primero perceptiva y luego metafórica, de las correspondencias básicas en la lectura y en la escritura poética del mundo. A estas constantes las llamábamos, al considerarlas en su dimensión psicosensorial, *catalizadores*, y en su dimensión conceptual, *noemas*. Veamos cuáles son.

1.º *La transparencia y la opacidad*. La primera pareja perceptiva del mundo se sitúa en el nivel de la visión; de la luz o de su ausencia. Lo negativo será, pues, opaco; lo positivo, transparente, y en dicha transparencia, luminoso; la espuma: agua y luz.

2.º *La levedad y la gravedad*. La segunda pareja nos sitúa en el centro de la propia sustancia material. Lo pesado, lo denso, será negativo; lo

leve, positivo; la espuma, burbuja y pompa, aire fragmentado y multiplicado.

3.º *Lo esponjoso y lo denso*. Como continuación de la oposición anterior, la levedad exige la escasez de materia: una materia agujereada, calada, capaz de ser transitada, recorrida y penetrada; la nube, la copa del árbol, la espuma de nuevo. Lo positivo será esponjoso, es decir, accesible al otro, que lo transita y lo ocupa: el agua y el follaje ocupados por la luz y por el aire. Lo denso, lo intransitable, lo que se resiste a la ocupación del otro, negativo.

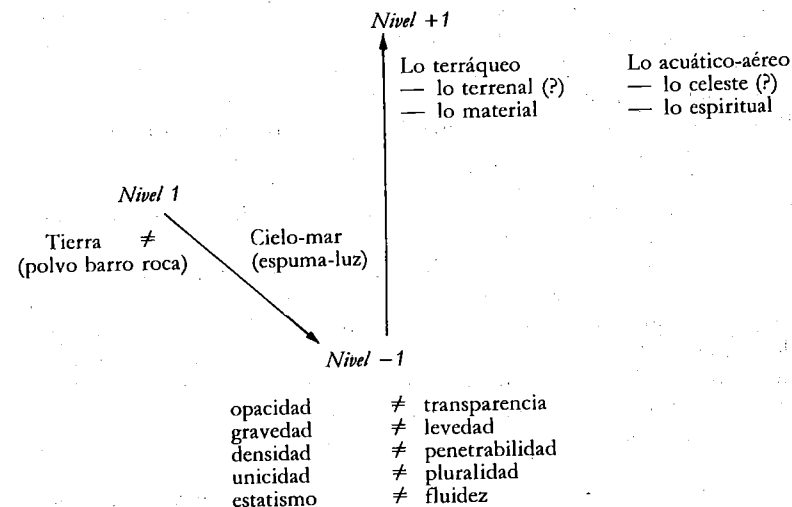
4.º *Lo múltiple y lo uno*. La densidad compacta presenta al objeto como totalidad única, homogénea: la densidad opaca nos ofrece la apariencia de un objeto único, cuya pluralidad molecular queda abolida por lo compacto, apretado y duro de su consistencia. Cuanto más esponjoso es un objeto, mayor impresión da de multiplicidad, de pluralidad, de masa compuesta por múltiples elementos diminutos, cuya unidad calada, recorrida, configura la apariencia de un todo colectivo: la hoja en el follaje, el pelo en la piel, la escama en la superficie del pez, la pompa, la burbuja en la espuma. Lo positivo siempre será múltiple y multiplicable, continuo renacimiento y multiplicación de moléculas sustituibles. Lo negativo, uno definitivo, sin posible inflación o crecimiento.

5.º *La fluidez y el estatismo*. Lo leve, lo esponjoso, lo múltiple es fluido o da la sensación de serlo —agua, aire, follaje, oleada, espuma. Lo grávido, lo compacto, es estático o difícil de mover; propicia el arraigo y ofrece una resistencia para aquel elemento —agua, viento— que quiera desplazarlo. Por otro lado, su superficie uniforme nunca dará la impresión del movimiento o de la fluidez. Lo fluido, en su movimiento, es siempre roce, lamido, caricia. Lo positivo será siempre fluido o tenderá hacia lo fluido. Lo negativo se asienta en el suelo, echa raíces o provoca amontonamientos.

6.º *Lo acuático celeste y lo terráqueo*. Fluidez, multiplicidad informe, esponjosidad, levedad y transparencia son atributos que pertenecen a lo acuático y a lo aéreo o a sus análogos (el follaje en especial). El estatismo, la unicidad formal, la densidad, la gravidez, la opacidad pertenecen a lo terráqueo —lodo, roca, tronco de árbol, el hombre y sus obras. La ensoñación de lo negativo pertenece, como es lógico, al espacio de lo terráqueo, y lo positivo a lo acuático celeste, dándole siempre a esta categoría su naturaleza luminosa. Esta estructuración simbólica de la percepción aleixandriana nos remite a la ensoñación benéfica de la necesaria —y tal vez imposible— levedad del ser. Por ello, toda la progresión sintagmática del libro nos lleva continuamente, en sus redundancias, en sus titubeos, del ser terráqueo, grávido y carnal (negativo a pesar de todos los eufemismos que la ternura del poeta le inspira al considerarlos), al ser acuático, celeste, leve y lumi-

noso: ¿espíritu? Pero, ¿qué clase de espíritu, que vaya más allá del origen puramente aéreo, no carnal, de la etimología de la palabra, se esconde tras los juegos metafóricos?

Recuperando un mundo de estructuraciones técnicas que, a pesar de nuestro vuelo poético, considero totalmente necesarias, los campos sémicos puestos de manifiesto por mi análisis nos dan la estructura gráfica siguiente:



Pero los campos sémicos que nos remiten, por un lado, a los catalizadores de la percepción y de la creación semántica y que, por otro lado, pueden ser reducidos por abstracción a archisememas (lo terráqueo, lo acuático, lo terrenal, lo no terrenal), deben ser interpretados a su vez, con el fin de incorporarlos al campo noémico, epistemológico, al que, desde los meandros gozosos de la estructuración metafórica, hacen referencia.

4. EL MAR COMO ESTRUCTURACIÓN METAFÓRICA DE ESPACIOS ESPIRITUALES

Este es el campo último de nuestro análisis: acceder, por los vericuetos metodológicos de la estructuración metafórica, a la comprensión (no nos contentamos con la simple intuición) de los espacios inefa-

bles del yo y de su más allá del deseo, encarnados, aunque sólo sea de soslayo, en la palabra poética.

4.1. *La alteridad, el deseo*

4.1.0. La alteridad

La conciencia de la alteridad se rige por el deseo o el rechazo del otro; es raro que surja en la indiferencia —si surge, es en su ignorancia o en su pretendida ausencia; pero en este caso no podemos hablar de la identidad del yo desde su relación con la alteridad, sino de un yo ensimismado en su abismo y, sin saberlo, rodeado de ausencia. El rechazo del otro nace de una identidad precaria, miedosa, que teme su llegada o que teme abismarse en ella, como tantos seres que, sin llegar a ser hombres de la orilla, se acercan a la ola espumosa, palpando con su pie el borde del abismo y, ante su frescor o su embestida, salen corriendo para cobijarse en una lejanía respetable a la que el otro, a pesar de su repetido empeño amoroso, no llega.

El deseo del otro puede venir de una carencia que necesita ser llenada, como esas pozas, entre rocas, en espera continua de la oleada impetuosa que tan pronto las llena como las deja vacías, o en espera de la marea silente y continua que las cubre, amansando su sed de arena o musgos desecados, aunque sólo sea por noches de desvelo. Pero el deseo del otro también puede nacer de una superabundancia del yo, que necesita playa y fosa para desbordarse y colmar en entrega de amor y muerte.

La conciencia de la alteridad nace primero en la experiencia de la realidad, orilla cercana y accesible al tacto amoroso o huidizo, por eso es primero contacto y mirada exterior; pero pronto se pretende experiencia de la otra orilla —siempre huida— y por ello se vuelve deseo y mirada interior de una realidad que, en ausencia de recuerdo —¿qué otro recuerdo tenemos, sino la infancia?—, sólo puede ser tensión sin objetivo preciso y anhelo.

Desde la perspectiva real de la vida, padre, madre y amante son los puentes que enlazan ese yo con la realidad, hacia la materia (matría), hacia la Historia (patria) y hacia el futuro, creación en futuro (amor). Pero, si nos ponemos a pensar y analizamos nuestro mundo de carencias profundas, padre, madre y amante se convierten en los puentes que lanzan —pero ¿acaso pueden enlazar, si no existe la otra orilla, si la oleada diferida en el horizonte no construye en lejanía sino espejismo?— el ser hacia la tensión de la *otra realidad*, y es preciso decirlo con palabra de ateo: hacia la verdadera *vida ausente*: padre y madre hacia una patria intemporal, metafísica o metahistórica; amada

hacia todas las fuentes o sustitutos —metáforas— de la belleza y de la creación: Arte, Palabra, Dios.

Veámos cómo, en Aleixandre, la organización del yo frente a la alteridad no aparecía de otro modo.

Primero, en la no asunción del hombre terrenal, del hombre que se construye como arraigo en patria y en Historia —a pesar de las palabras de dolor y de ternura que empleaba el poeta para referirse a cierto espacio del yo: el momento actual, con toda la extensión histórica que esta expresión pueda tener, surgido y perpetrado en la hecatombe de un hipotético estado primario y primero²⁰⁸. La madre, al mismo tiempo que generaba un recuerdo nostálgico en su negatividad, era anuncio de la ciudad aérea, celeste, cuando pasaba de la categoría de madre colectiva, ligada al lodo y a la tierra baja, a la categoría de madre incidental, ciudadana y aérea: *mi* madre; la madre del individuo en huida, como proceso de salvación: y su ensoñación metafórica nos llevaba a un espacio intermedio entre la tierra y el cielo.

El padre, arrancando de las tierras altas, montaña y precipitación de torrente, se constituía en guía y heraldo del mar hacia el mar. Gracias a él, el hijo del polvo y de la roca, del hierro y del camino, del surco trazado por la tierra y de la planta, se convertía en hombre de la orilla y en *hijo de la espuma*.

Padre y madre ofrecen, como heraldos y guías, una analogía profunda, pues mar y ciudad voladora mantienen una relación de ofrecimiento y de deseo que sitúa el libro de Aleixandre, de manera definitiva, a espaldas del hombre de la tierra y de la Historia, por muy doloroso que sea su recuerdo y su abandono —relación que luego nos permitirá crear todo el juego analógico que nos llevara a sintetizar la estructura metafórica del mar en el doble neologismo del *cielo-mar* y de la *espuma-luz*, en un intento de expresar la esencia transcendente, pero tangible para el deseo, de la alteridad necesaria y presentida.

La *muchacha-río-nube-luna* se nos ofrecía como la metonimia más evidente de esa alteridad llena de complacencias multiplicadas en los

²⁰⁸ Pero el hombre individual, que añora el espacio ahistórico y asocial de la infancia feliz (feliz, para los que ha sido feliz), proyecta sobre la colectividad recuerdos perdidos que le hacen pensar en la existencia analógica de una infancia colectiva, compensadora, de una Historia (vida adulta) siempre negativa. A esta infancia colectiva se la llama tiempos primarios, originales, o paraísos perdidos. Desde una perspectiva agnóstica, sólo nos podemos referir a un estado de la especie humana pre-epistemológico, es decir, pura y estrictamente *natural* —¿el paraíso perdido?—, en ausencia de preguntas acerca del origen, del cómo, del porqué y del para qué de la existencia, es decir, en ausencia de las preguntas que dan origen al espacio epistemológico metafísico; estado previo a la aparición de la conciencia, racional o simbólica, como pórticos por los que el hombre tuvo acceso (y no sabemos cómo) a la *conciencia epistemológica*, que, por otro lado, es acceso también a la conciencia de lo que los filósofos llaman la *falla epistemológica*: paraíso perdido, sombra del paraíso, y paraíso soñado en utopía religiosa o política.

caleidoscopios de la metáfora; pero efímera en su discurrir —en su discurso, que siempre es tránsito de orilla abandonada, historia.

Respondiendo de manera rotunda a estos anuncios, a esta metonimias, a estas metáforas, con la arquitectura o telaraña de correspondencias analógicas, *el mar-cielo se nos presentaba como la expresión máxima metafórica de dicha alteridad*; de ese ir del yo hacia el futuro, hacia el Otro, después de haber vivido por, en y con los otros.

4.1.1. Mar deseante y deseado

No es un capricho si traslado el título juanramoniano al contexto del libro de Aleixandre: la poesía, social, amorosa, ontológica o cósmica, se pone siempre en la situación incómoda de decir la Historia, el Amor, el Yo o la Tierra como un absoluto del deseo, en la posesión o en la carencia; sólo en ese sentido podemos decir que toda poesía es religiosa: pretende religar lo relativo de la palabra a lo absoluto del Verbo, y por ello tiene la obligación, inherente a su propia naturaleza, de generarse como tensión, como transgresión de lo real asumido por la palabra racional, como mística, incluso —y no me cansaré de decirlo—, en la ausencia de una creencia afianzada en un Dios objeto de una revelación.

No sé aún cuál es la naturaleza del *Dios deseante y deseado* de Juan Ramón; sólo sé que encarna en palabra transcendida la ensoñación, el deseo de un absoluto ontológico. Tampoco sé cuál es la realidad que se esconde bajo la metáfora del mar en Aleixandre; sólo sé —y lo sé, no porque la lectura racional me lo haya demostrado, sino porque he apresado dicha intuición con la red más o menos tenue de mi estructuración metafórica, que el mar de Aleixandre nada tiene que ver (o no sólo tiene que ver) con una conciencia cósmica panteísta o, como han dicho algunos críticos, con un politeísmo culturalista a lo Hölderlin; sino que es la expresión, gracias a la materia soñada, definitiva o transitoria, ajustada o precaria, de un absoluto del deseo ofrecido. (Hay, incluso, más materialismo a lo Lucrecio, en la percepción de la materia en Aleixandre, que panteísmo ilusorio).

Visto así, el mar se nos presenta, como significante metafórico de la alteridad, con un conjunto de calidades que voy a expresar de la manera siguiente:

A) El deseado

En el mar «un corazón de dios sin muerte late»²⁰⁹, y éste es la «última expresión de un amor que no acaba»²¹⁰. Observemos las dos palabras que rigen la identificación metafórica: *latir*, expresión de un amor. La primera pertenece al campo puramente biológico; la segunda puede ser trasladada al campo del lenguaje. Ritmo y expresión, amor y lenguaje una vez más identificados en la metáfora; y, como referente último, una transcendencia, aunque minúscula, *dios*: la síntesis de la conciencia creadora; como creador él mismo, conciencia y palabra creadora, o como creado: expresión máxima del anhelo y de la fuerza creadora de la conciencia simbólica y de la palabra: dios como transrealidad o metafísica o verbal: la más bella e indescifrable de las metáforas de lo absoluto —la realidad sin muerte, el amor que no acaba.

Frente a dicha realidad, el hombre de la orilla, dispuesto incluso en la frustración a vislumbrar un allende la realidad, no puede sino invitar a sus semejantes al acto inicial del amor, al ensimismamiento en la belleza: «abrid los ojos sobre la belleza del mar como del amor»²¹¹. La *belleza* como expresión última de lo tangible en la perfección formal de la materia, como extensión, como espacio, como configuración de organizaciones, cromatismos y gestos; y con la belleza, la *intemporalidad*, como expresión última de lo tangible, en la perfección sustancial de una materia que no sufre alteración, degeneración, y que es, por consiguiente, ajena a la destrucción temporal, al tránsito, a la Historia: «la inmarcesible edad del mar gozante»²¹². Realidad eternamente perpetuada en la belleza y en el gozo del amor.

La playa era anuncio de esta belleza incontaminada de temporalidad, «poblada de pájaros de virginal blancura». Es lógico que, tras la invitación a la contemplación, a la mirada amorosa, llegue la invitación —en un poema tan importante como *Mensaje*, de cara al meta-discurso del poeta— al contacto, a la inmersión en la totalidad amorosa y perenne: «lanza el cuerpo al abismo del mar, de la luz, de la dicha inviolada, mientras el universo, ascua pura y final, se consume»²¹³. El abismarse negativo, primero, apariencial, queda rápidamente corregido por la presencia de la luz; no olvidemos que el mar

²⁰⁹ *El mar*.

²¹⁰ *Mar del Paraíso*.

²¹¹ Profundamente platónico, este Aleixandre, y nada panteísta.

²¹² *El mar*.

²¹³ *Destino trágico*, poema del principio del libro, sin perder su aspecto negativo, se matiza aquí desde una segunda perspectiva de esencia benéfica; sobre todo si comprobamos que es, en última instancia, acceso al espacio del cántico.

es *cielo-mar*, y que la luz es *espuma-luz* en el microcosmos analizado.

El tránsito a lo largo del libro del yo lírico puesto de manifiesto por el acto de lectura, que partía de tierra adentro hacia el *padre torrente*, hacia la *madre-ciudad voladora*, hacia la *muchacha-río-nube-luna*, cristaliza, tras los titubeos del hombre de la orilla, en este último deseo manifestado en el imperativo que el poeta lanza en su *Mensaje* a los hombres.

B) El deseante

Pero el mar encarna la función de deseante aún más que la de deseado; en ella cobra su realidad amorosa una perfecta manifestación. *El absoluto es una llamada*, una convocatoria al amor y a la belleza desde la Suma Realidad o desde la Suma Carencia. Desde esta dimensión, el cielo no podía metaforizar la dimensión deseante de lo absoluto. Su realidad física intangible, su lejanía, su aparente inmovilidad para la percepción sensitiva del hombre cuando se convierte en Azul, le privan de las cualidades físicas que hacen del mar una masa análoga a una realidad sin límites, en continuo movimiento —ritmo, caricia, abrazo, invasión— de amor, en vida y muerte, y de palabra, y al mismo tiempo accesible de manera tangible a la mano que anhela o a la pierna que toca.

Pero el mar, sólo podía ser metáfora de lo absoluto si se aliaba en metonimia —en reflejo— y en metáfora —en analogía— con el cielo, para incorporar, como vimos en el estudio del subtema de la *espuma-luz*, los elementos de la Alteridad superior que han hecho de él, en la conciencia simbólica, la morada de los dioses, del mismo modo que hicieron del mar la Alteridad inferior, poblada de demonios y monstruos. Esta alianza, salvo ligerísimos toques mitológicos clásicos que perviven, hacen del mar aleixandriano la morada del dios benéfico, en ausencia de regustos primitivos míticos, y, lo que es más importante para el tipo de lectura que estoy haciendo, en ausencia de regustos psicoanalíticos, en los que fácilmente el abismo marino se convierte en residencia oscura e inconfesable del subconsciente.

Todas las metáforas con referente temático animal significaban esta cualidad deseante del Absoluto (y sin darme cuenta he empezado a escribirlo con mayúscula) que se esconde, que se significa tras la metáfora marina²¹⁴.

²¹⁴ No podemos decir aquí que se *encarna* o se *hipostasia* en estas metáforas. Si pudiéramos decirlo, habría panteísmo en Aleixandre, y no simple proyecto poético de aprehensión de lo inefable apoyándose en la sustancia que le ofrece la metáfora material.

Ya, frente a la «ciudad voladora» —que a su vez tendía, como vimos, hacia el mar en anhelo—, «el mar suspira o brama por ti, ciudad de mis días alegres, ciudad madre»²¹⁵.

Frente a la orilla terrena, «el mar suspira, labio de amor, hacia la playa triste»²¹⁶, y en ella es «concha de nárcar irisada de ardores»²¹⁷. Pero el mar es ante todo «su permanente aliento»²¹⁸: jadeo unas veces, voz clamante otras²¹⁹, cántico siempre en el ansia o en la satisfacción²²⁰.

No es de extrañar que sea en el poema *El poeta* donde (con el empleo clásico de la negación aleixandriana) la voz mejor expresa la condición deseante del mar:

La juventud de tu corazón no es una playa
donde la mar embiste con sus espumas rotas
dientes de amor que mordiendo los bordes de la tierra
brama dulce a los seres.

Es preciso recordar, en este momento de nuestra síntesis, cómo el mar era metaforizado, ya desde el principio del estudio, por tres animales que, en nuestro acervo de arquetipos, mejor encarnan la tensión del deseo —el tigre, el caballo y, sobre todo, el toro: brama, embestida y espuma; y es preciso recordar también cómo, en toda la temática amorosa judeocristiana, la brama del ciervo —su condición de animal en celo manifestada por su brama— es una de las herencias en las que la poesía mística y amorosa han buceado más y más intensamente, en busca de la forma de la sustancia —esa arqueología mítica y arquetípica sobre la que florece el campo temático —individual— de la metáfora.

Para significar el deseo de Dios como motor básico de la actividad del espíritu, ya vimos cómo La Tour du Pin hablaba de *rut de l'esprit*; *rut* encuentra su traducción exacta en *brama*, es decir, en *rugitu*. En direcciones contrarias, en este momento, las dos creaciones verbales, la de La Tour du Pin y la de Aleixandre, se tocan, con el fin de expresar lo inefable: un dios/Dios deseante y deseado.

²¹⁵ *Ciudad del Paraíso*.

²¹⁶ *El mar*.

²¹⁷ *Primavera en la tierra*.

²¹⁸ *Casi me amabas*.

²¹⁹ «Clamaba erguidamente.»

²²⁰ «Emergiendo entre espumas su vasta voz amante.»

C) El ofrecido

Y recuperamos, con este adjetivo, en toda su amplitud, el tema de la espuma como manifestación última del amor consumado; en el beso, en el orgasmo (y no voy más allá). La playa, el espacio del encuentro, es el lugar «donde un galope oculto de mar rompe en espumas», y en él es «espuma tendida», «inmensidad derramada»: «agoniosos mares» al ritmo de placer y muerte del orgasmo²²¹, pues lo que el mar pide —pero, ¿acaso la dimensión recíproca es posible?—, lo que «melodiosamente pide» —amor y música (y cuanto más avanzo, más insisto en ello)— es «un amor consumado».

D) El aplacado

Escasamente; aunque el «mar [es] benévolo bajo el gran brazo del aire», y se contenta y se siente «aplacado por una mano dichosa acariciando sus espumas vivientes»²²², como una gran hembra ansiosa que, dominada por el amor, la simple caricia aplaca, en privación de más hondas y materiales convulsiones.

Porque el hombre de la orilla, que se siente «delfín», que cuando cree *herir* con su cuerpo las ondas sólo domina, «insinuando su bulto afiladísimo», con un superlativo aleixandriano que de nuevo nos devuelve a la levedad del ser: Aplacamiento momentáneo, insuficiente, vergonzante; pero tal vez la culpa no esté en el hombre de la orilla, sino en el mar, porque presagiamos, y el presagio se confirma, que, si bien el mar es el deseado, el deseante, el ofrecido y el, sólo en apariencia, aplacado, también es

E) El insuficiente

El deseo del hombre de la orilla no acaba ni se puede aplacar con el mar. El mar no es Absoluto, como decíamos, sino en reflejo. Incluso en su nacimiento diario, el mar depende del cielo: «nace cada mañana el mar con su azul intocable, inmarcesible y clamante». Quien así nace es el cielo; el mar es sólo su metonimia, su metáfora, *tangible*, aunque *clamante* y aparentemente inmarcesible al ritmo de «la inmensa marea celeste».

Y el hombre de la orilla; el hombre que ha apostado por un Absoluto y por un amor en lo Absoluto, tiene que partir «rumbo a los cie-

²²¹ Primavera en la tierra.

²²² Poderío del mar.

los altos en los que la espuma nace de dos cuerpos volantes». El ritmo de nuestro análisis sigue siendo el mismo; pero su sentido, es decir, su dirección y su significación, se ha invertido. El punto de referencia último ya no es el mar, sino el cielo, y es del cielo de quien tenemos que buscar el referente último, aunque éste se encuentre significado en nuestra estructuración metafórica por el mar. Pero... tal vez, no baste.

4.1.2. No basta

El cielo repite, no sólo en su metáfora, sino también en su tensión —en su convocatoria— las voces y gestos del mar: «cielo intocable que siempre me pides, sin cansancio mis besos»²²³; eternidad amorosa, inmarcesible, para emplear el adjetivo que el poeta aplicaba al mar, pero *intocable* aquí, inaccesible al roce, al beso. El amor, entonces, sólo es llamada y tensión. Un amor de la tensión referencial en el imposible acceso al cuerpo de amor.

Sin embargo, el poeta va más allá en la expresión de ese Absoluto imposible. El último poema del libro (y la progresión sintagmática existe, claro que existe), después de la ruptura que marca el poema *Hijos del campo*, inicia una deriva amorosa y lingüística que nos lleva del poema *Al cielo*²²⁴ al poema *La isla* y al poema final *No basta*, título rápidamente corregido por el primer verso, con un *pero* —«pero no basta»— que nos indica que todo lo que precede, la totalidad del libro, tal vez quede entre paréntesis por esta adversativa: a pesar de todo, *no basta*. Pero, ¿qué es lo que no basta?

El poema *Al cielo* se centra en una primera oposición, no formal, pero sí sustancial, de gran interés: «sólo por ti mi frente pervive al sucio embate de la sangre»: el cielo se constituye así en la salvaguarda de un conjunto de elementos negativos cuya pertenencia al mundo de la sangre, de lo humano, del dolor —espacio de la tierra que ha quedado ya sintetizado por la expresión máxima de la dureza, de la gravedad y de la opacidad hiriente—, reaparece aquí tras haber sido abolido en la ensoñación de un universo benéfico: «este acero sin tregua que me yergue en el mundo» —antítesis metafórica del tema del mar y a la que ya sólo el cielo puede «dar calma».

La estrofa 3 del poema²²⁵ se construye, tras el doble imperativo

²²³ *Al cielo*.

²²⁴ Sólo dos poemas —*Al hombre*, *Al cielo*— aparecen con la preposición *a* en su título, como mensaje u oración dirigida de manera consciente al hombre y al cielo, a los dos polos de la estructuración metafórica.

²²⁵ Creo que es erróneo hablar de estrofas en este caso, como creo que es inútil hablar de verso en la mayoría de los casos de este libro, aunque la estructura versicular e

«baja, baja dulce», «hazte blando» —oposición clarísima al «acero sin tregua», gracias a los subjuntivos del deseo:

- «oiga yo como un trueno que sea dulce una voz»,
- «mis labios (...) sientan tu roce meridiano»,
- «y mis ojos (...) te amen».

Pero en ella el poema recupera también, en la presencia del cielo —no olvidemos su importancia en la estructuración metafórica— la presencia de la madre, no sólo ya asimilada a la ciudad aérea materna, sino como elemento adjetivo del espacio celeste mismo. Es lógico: el tema de la *paz*, el tema de la *dulzura*, el tema de la *pureza*, así como el tema de lo *intangible* —aunque manifestado a través del deseo: «hazte blando (...) como mano tangible», «sientan tu roce meridiano (...) tu estelar pensamiento»—, nos devuelven a ella: y el poema recupera en el último versículo el presente que «sólo» puede ser aplicado o a Dios o a la madre: mientras «mis oídos escuchan el amor que no muere»:

Mientras —y este *mientras* introduce el *pero* del poema final—, mientras dura la deriva de *La isla*, el consuelo del amor que no muere en la vivencia no ya del mar, sino del cielo. Pero...

¿Qué es ya el cielo? Si el mar contenía, metafórico, un dios deseante y deseado, mar gozante. El desvelamiento de la estructuración metafórica no puede ser más explícito de este movimiento que pone entre paréntesis la salvación y la dicha.

Dicha negatividad se construye en seis momentos:

1.º El poeta afirma rotundamente: «No basta (...) la luz del sol ni su cálido aliento». Es decir, el símbolo mítico tradicional de la paternidad material creadora, benéfica o maléfica.

2.º El poeta desvía luego la atención y afirma que «supe del mar. Pero tampoco basta». En este momento —*supe del mar*— se sitúa toda la ensoñación benéfica, sustitutiva, con la que hemos construido nuestra estructuración metafórica del *cielo-mar*. Benéfica, sí, pues «no era tristeza, no. Triste es el mundo, pero la inmensa alegría invasora del mundo reinó en los pálidos días (...) y yo vi dibujarse una frente divina»; pero benéfica en el reflejo, en el espejismo.

3.º Pero el poeta dice rotundamente, y de manera inmediata, la toma de posesión de la carencia: «el cielo alto se quedó vacío (...) mi

incluso el verso estén presentes en todos los poemas. Esta creencia me ha permitido, cuando era necesario por razones tipográficas, transcribir el texto de Alexandre como si de un poema en prosa se tratara (Juan Ramón estaría de acuerdo).

grito resonó en la oquedad sin bóveda (...) un vacío de Dios sentí sobre mi carne».

4.º Y en este momento, aparece en el poema la madre: «¡Oh madre, madre, sólo en tus brazos siento mi miseria! (...) sólo en ti me deshago». El poeta recupera así el espacio del consuelo terrenal —llanto sereno, rendición y muerte asegurada.

5.º Desde este seno de «tinieblas calientes», el poema recupera de nuevo el espacio del *cielo-mar*, y se recrea en la añoranza de sus juegos metafóricos: «volver mi frente hacia el cielo (...) contemplar el azul (...) mirar las ondas puras de la divinidad (...) y esos inmensos ojos bienhechores donde el mundo entero quiere copiarse y mecarse en un vaivén de mar, de estelar mar entero, copiador de estrellas (...) felicidad sin borde».

6.º Y, finalmente, se recupera en la madre el espacio de la sospecha negativa: «así, madre, tú puedes sabes (...) que el amor no baste, que no basten los bosques, que una mirada (...) no baste; que no baste, madre, el amor, como no basta el mundo». El mundo.

¿Y qué nos queda, entonces, acurrucados en el seno de la madre (madre cielo o madre tierra, qué más da), además de esa caricia, además de ese ofrecimiento de amor que no será recibido? Tal vez, recuperar el movimiento 5 y revivirnos, benéficos, aunque engañados: «sur le seuil du leurre» de Yves Bonnefoy, en el poder creador transitorio, ilusorio, pero único, de la metáfora en la palabra. El Verbo se hizo carne para que la carne se haga verbo: *Paraíso* o, simplemente, *Sombra*; pero esta sombra es sólo —y qué poco, cada vez menos— el poder creador de la palabra: un conjunto de ritmos y metáforas: *encarnación amorosa y desesperada de la Carencia*, porque aquello que algunos dicen «palabra de Dios» tal vez sólo sea palabra de hombre en deseo deseado de Dios.

4.2. Sólo nos queda la palabra. ¿Qué palabra?

Todo es palabra, todo cántico, clamor, susurro o grito en *Sombra del Paraíso* —y no quiero dar a esta afirmación ningún alcance meta-lingüístico, significando con ello que el grito del viento o la voz del mar sean metáforas ocultas de la palabra poética. No; todo ser animado o inanimado es susceptible de convertir sus vibraciones, sus movimientos, sus ruidos, en cántico, en palabra —siguiendo la invitación del salmista o siguiendo y prolongando la carencia o abundancia del poeta.

Está en primer lugar la palabra, el cántico de la tierra perdida, del paraíso, del que ahora —ya o todavía— la tierra es sólo sombra. El

poema *Criaturas en la aurora* sintetiza, por metonimia en los pájaros de la mañana, este poder del cántico:

Allí nacían cada mañana los pájaros
sorprendentes, novísimos, vividores, celestes.
Las lenguas de la inocencia no decían palabras.
Entre las ramas de los altos álamos blancos
sonaban casi vegetales como el soplo de las frondas.

Más allá de los pájaros y de su cántico, lo que nos encontramos aquí es esa lengua presemántica y presintáctica que ya conocimos en el poema *Neiges* de Saint-John Perse. Una lengua ahistórica que, renunciando a la palabra, asume, para decirse en su inocencia, la capacidad del soplo entre las ramas de los álamos blancos. Fonía pura del cuerpo cósmico o del cuerpo singular, como el silbido o el sonido primario de la flauta que nace como prolongación única y modulada de la respiración²²⁶, en ausencia de la carga semiológica con que la lengua *histórica* irá preñando poco a poco *las palabras*: el más doloroso, pero significativo, trazo del hombre por la tierra.

De ese cántico primero, sin palabras, aún le quedan al niño algunos ecos, alguna nota: «por mis labios de niño cantó la tierra; cantaba dulcemente azotad[a] por mis manos inocentes»²²⁷. Pero pronto también el poeta abandonará esa palabra, que era soplo o tacto, para asumir el cántico pesado e hiriente del hombre de la tierra.

Pero antes de estudiarlo, veamos cómo algunos elementos cósmicos conservan ese poder de palabra que es sólo música —ritmo y sonido—, anunciando al mismo tiempo el cántico *definitivo* del mar:

- *Las hojas, el follaje* (pero no olvidemos que el follaje era espuma): «mientras mi sangre finge el claroscuro de plata de unas hojas felices que en la brisa cantasen»²²⁸.
- *La luz* (pero la luz es el alma del mar y de la espuma): «la luz tenuamente mordida por mis dientes blanquísimos, cantó; cantó la sangre de la aurora en mi lengua»²²⁹.
- *El río* (pero el río era metonimia positiva del mar, al mismo tiempo que metáfora negativa del hombre); y el poeta oye «la espuma como garganta quejarse» y grita «sonad, guijas que al

²²⁶ Recuerdo de Madame Mezières (Toulouse), que prefería la flauta a cualquier otro instrumento, por ser su sonido esa modulación externa y continuada de nuestra propia respiración.

²²⁷ *Mar del Paraíso*.

²²⁸ *Cuerpo de amor*.

²²⁹ *Mar del Paraíso*.

agua en lira convertís, cantad (...) sin nunca hallar el mar». Por su doble dimensión de metonimia y de metáfora del mar y del hombre, el río puede ser la gran presencia eufemizada del cántico superior deseado: «y oigan los hombres con menguada tristeza el son divino. ¡Oh, río que como luz hoy veo, que como brazo hoy veo de amor que a mí me llama!»²³⁰.

— *La muchacha* (metaforizada en río, heraldo del mar): «de ti despierto, de tus brazos me alzo y veo como un río que en soledad se canta: hermoso cuerpo extenso (...)».

Observemos que todos estos seres cantantes participan, en sí o debido a su contexto, de las cualidades benéficas del universo aleixandrino; de la levedad, por supuesto; pero en especial de la transparencia, de la claridad y de la *blancura*. Llamo la atención sobre el tema de la blancura y de la transparencia, pues es el que mejor nos remite a la ausencia de palabra —de escritura: a la escritura borrada, como en el caso de Saint-John Perse, o a la escritura aún no escrita. *Álamos blancos, dientes blanquísimos, espuma, aurora, guijas, conchas, cuerpo de muchacha transparente o blanco...* Estamos lejos de la página en blanco agoniosa y estéril de las noches de Mallarmé; pero qué cerca de la nieve de Saint-John Perse como metáfora de la palabra prístina, ahistórica, o de la ensoñación de una palabra purificada y redimida.

Todo lo contrario de lo que ocurre con la palabra del *hombre de la tierra*, que será pesada, opaca, lenta: cargada, impregnada de significado y de muerte. El poema *Hijos del campo*, que ya nos sirvió para poner de manifiesto todos los elementos negativos frente a la ensoñación positiva del mar —opacidad, gravedad, uniformidad, carencia de movimiento—, nos servirá ahora también para expresar, ¡y con qué ternura, como siempre lo hace el poeta!, el sentido preñado de negatividad del lenguaje de los hombres, terráqueo, frente al aéreo o acuático que antes nos encontrábamos.

Los hombres son:

como la tierra misma en la que ya colmados
una noche uniforme vuestros cuerpos tendéis (...)
última expresión de la noble corteza
por la que todavía la tierra puede hablar con palabras.

Corteza, aunque noble. Opacidad, pesadez y rugosidad de la palabra, de la que el *hombre de la orilla* también participa en un principio: «yo llegaba de allí, de más allá de esa *oscura* conciencia de tierra, de un verdear *sombrio* de selvas *fatigadas*, donde el viento *caducó* para las *rojas*

²³⁰ *El río*.

músicas»²³¹. Me basta con subrayar los adjetivos, incluso el último, *rojas*, calificando a músicas, frente a la levedad y la blancura de los ejemplos anteriores. El hombre de la orilla tendrá que abandonar, si quiere incorporarse al espacio del mar, sus «*lentos trajes sin música*»²³². Oscuridad, fatiga, carácter sombrío y caduco de la palabra del hombre de la tierra que, en esa lentitud —traje sin música—, nos remite, aunque en ausencia, a la claridad, rapidez y levedad de la palabra del mar; pero que nos recuerda una vez más, aunque en otro sentido, la invitación de Cristo a los apóstoles cuando, para acceder al mensaje de la palabra nueva, les invita a despojarse de los hábitos del hombre viejo.

El poema *Mensaje*, poema del imperativo, de la invitación al mar, se vuelve también aquí poema de la invitación al nuevo lenguaje sin palabras —y en términos que reinciden con el aspecto crístico que acabo de apuntar:

arrojad lejos sin mirar los artefactos tristes
tristes ropas, palabras, palos ciegos, metales...

Palabras aparece, pues, inmerso en el triste equipaje del que el hombre viejo tiene que liberarse para acceder al espacio «de la dicha inviolada». Ropas, palabras, palos ciegos, metales, no sólo significan lo artificial frente a lo natural, como señala Carlos Bousoño y tras él Leopoldo de Luis; son los signos básicos, en esa artificialidad, del *hombre de la tierra*, del hombre histórico y de su negatividad, como ya vimos²³³. En el adiós del poema *Hijos del campo*, el poeta ya puede presagiar lo que será su futura voz, «esta espumante voz sin figura cierta [que el poeta] espera».

En el inicio imaginario de la navegación, en la deriva que implica el poema *La isla*, el poeta *ya* ha asumido en la experiencia del mar y de la espuma desnuda el nuevo lenguaje, liberado, insaciable, amoroso y eterno.

Mi cuerpo está desnudo entre cuerpos. Grito
con vuestra desnudez no humana entre mis labios
Recorra yo la espuma con insaciable boca (...)
tu nube en el rompiente febril, sabe que existen
cuerpos de amor que eternos irrumpen, se deshacen
acaban, resucitan. Yo canto con sus lenguas.

²³¹ *Casi me amabas.*

²³² *La plenitud del amor.*

²³³ ¿Qué significaría «palos ciegos» fuera del contexto de la negatividad que ha puesto de manifiesto nuestra estructuración metafórica?

Ritmo y roce: música sin palabra —tal vez sólo grito— y amor. El mar nos guarda ya su último secreto como *metáfora del cántico en el amor*.

Para significar el amor, el mar era ya empleado de manera oblicua, como voz sin palabra —«por el músico mar del amor enturbidado»²³⁴; pero cuando el poeta intenta significar el deseo clamante y amoroso del mar, entonces surgen las expresiones más logradas para poder significar, en cántico, el poder convocante del *cielo-mar*.

Plumas, aves, espumas verdes o cálidas
todo el mensaje vivo de un pecho rumoroso²³⁵.

Porque la voz del mar es ante todo mensaje, invitación y llamada; pero para que haya *espiración*, es decir, cántico, es preciso que haya primero *inspiración*, es decir, recepción, acogida, ahondamiento en el pecho o en la conciencia de lo que luego se va a *aspirar* o a *expresar*. El mar, «desplegando las plumas de una mar inspirada», apoyado en la metáfora que ya estudiamos del pájaro, sirve para expresar como ningún otro elemento ese doble movimiento —respiración en ritmo permanente—, inspiración y espiración, del proceso creador de la música, y en ella del anuncio del lenguaje. Nadie recreará bien la palabra —lectura o cántico— si no aprende primero, en el silencio del roce y del silbido, a respirar. *La palabra*, y el concepto, estúpido hoy día, de *inspiración*, cobran un nuevo sentido. Sólo se puede *aspirar* lo que primero, en soplo, en imagen, en olor, en sabor o en sonido, se ha recibido. Los poetas siempre aciertan en el intento de expresión de lo inefable: La Tour du Pin metaforizaba el tema de la poesía, en su doble movimiento, en su poema *Rythme* (de *Quête de Joie*), en el tema del pájaro —pato— apresado, sofocado, y cuya existencia en las manos de su depredador amoroso era sólo palpito y respiración: ritmo²³⁶.

¿De dónde le viene al mar su *inspiración*, su mensaje, en la capacidad que tiene para reflejar —el cielo, su movimiento— su eterno y luminoso oleaje? Justamente, de esa capacidad que tiene para reflejar y acoger al cielo, y, en ese reflejo, el mar cobra su

inmarcesible brio luminoso y clamante,
palabra entera que un universo grita
mientras besa la tierra con perdidas espumas²³⁷.

²³⁴ *Plenitud del amor.*

²³⁵ *Ibidem.*

²³⁶ Puede existir poesía (no verso) sin rima y sin metro, pero no puede existir poesía, incluso en prosa, sin ritmo. La cadencia rítmica es la única marca formal, no lingüística, imprescindible de la poeticidad moderna (Cfr. «A modo de prólogo»).

²³⁷ *Mensaje.*

Palabra entera, sin las *partes* de la oración o sin la fragmentación de la realidad plural y equívoca de la palabra histórica; palabra entera, total, significante ¿de quién? en su «espumosa lengua que eterna resucita»²³⁸ y que luego el poeta imita y adopta para cantar con ella.

El mar le ha legado al poeta al menos su palabra; total, blanca y transparente, titubeante, redundante y eterna, pero cuyo significado sólo es espuma siempre renovada: deseo de Dios y creación de dioses; y también exaltación y júbilo momentáneo: como diría Mallarmé, *celebración* ante la belleza efímera de los seres y de las cosas.

Optimismo vital, es decir, en la vida —en la materia—, que encuentra su eco, su prolongación, en la palabra.

Si al final de mi estructuración he desvelado cierto pesimismo, éste no pertenece a la vida como existencia del hombre en el cosmos. *El pesimismo aleixandriano en Sombra del Paraíso es de carácter metafísico; se sitúa en la duda, en la esperanza desesperanzada de un más allá: para el amor, para el cántico y para la vida; no porque ésta no valga, sino porque no basta.*

Pero, ¿cuál es la *Criatura afortunada* que después de ir «cantando y riendo por el agua» y después de silbar en el aire «en ronda libre y oro, plata y lenta», no siente la tentación del pesimismo metafísico, pues tal vez no exista (Juan Ramón) «una eternidad de eternidades»?

5. CONCLUSIÓN

Mi análisis repetitivo, titubeante —espuma, aunque transitoria, también—, nos ha situado frente a un conjunto de soluciones, pero también, y esto es lo que me alegra, ante un conjunto de interrogantes; porque la respuesta del mar —Absoluto de amor, de palabra o de ausencia— no nos basta. El mar, como el poeta y como Dios, escribe siempre en oráculo, y el desciframiento de éste, en palabras y costumbre del de Delfos, siempre es personal e incidental: pertenece al lector que, a su manera, lo lee y lo vive. El crítico sólo proporciona herramientas.

En cualquier caso, creo —después del sumo placer que puede haberme dado la toma de posesión, aunque sea parcial y momentánea, de una estructuración metafórica (un inefable por fin dicho y por consiguiente *ya fable, o fábula*)—, creo y espero haberme explicado algunos aspectos del libro de Aleixandre. El método, los recursos del método o, en cualquier caso, los recursos sin método, nunca nos permiten decir verdad sobre el objeto estudiado; pero sí nos permiten, al menos, entrever ciertas verdades —las nuestras²³⁹—, luego desfigu-

²³⁸ *La isla.*

²³⁹ *Mi verdad*, querido Machado. *La Verdad* sólo existe en Dios, si existe; y cuando,

radas por la expresión semántica y sintáctica de la palabra histórica. El crítico, también él, tiene acceso a ese momento en el que se vislumbra *la palabra entera*, y en ella conoce y accede al texto; pero la palabra entera se diluye ante los ojos del conocimiento en cuanto intenta exponerla (ponerla fuera) de su existir con palabras.

Me queda el haber visto, por lo menos, en la poesía de Aleixandre un más allá del panteísmo y del placer en la materia cósmica que, en la puesta entre paréntesis de la Historia —dulce y dolorosamente negativa—, entrevé una experiencia de lo religioso, en la vivencia de un más allá que no sólo es visto como Carencia. (El nombre más doloroso de Dios es, de momento, Carencia).

Emerge de toda la estructuración metafórica del tema del *cielo-mar*, además de la ensoñación gozosa de una posible recuperación *verbal* del paraíso —deslumbrante en metáfora y no sólo sombra—, una experiencia del más allá espiritual del cuerpo y de la materia: un espíritu que es *amor transcendido* en un más allá del reclamo y de la posesión egoístas (y no me importan los orígenes anecdóticos de esta transcendencia); un espíritu que es *palabra transcendida* en un más allá o en un más acá de la palabra histórica.

Y, entre amor transcendido y palabra transcendida, una correlación en música y silencio que es el signo máximo tanto de nuestro *deseo* como de nuestra *añoranza*.

en ausencia o ignorancia de ésta, alguien habla de *La Verdad*, siempre estamos a punto de que convierta, si toma el poder, *la suya* en la única, en dogma... y luego llora nombre, todas las persecuciones.



Índice

A modo de prólogo: La poesía, una experiencia imposible	11
---	----

PRIMERA PARTE

DE LA FUNCIÓN POÉTICA Y DE SUS PUNTOS DE VISTA

CAPÍTULO PRIMERO. La poética de los dioses: ensayo de mitopoética	23
CAPÍTULO II. Poética de los poetas: el concepto de «inefable» en la <i>Antología</i> de Gerardo Diego	43

SEGUNDA PARTE

LA POÉTICA DEL CRÍTICO

CAPÍTULO III. La función poética: presupuestos conceptuales	71
CAPÍTULO IV. La poética del crítico: poeticidad, narratividad y discursividad	93

TERCERA PARTE

FUNCIÓN ADYUVANTE DE LA POETICIDAD

CAPÍTULO V. Estructura metafórica y el discurso sobre la poesía en Victor Hugo y Alfred de Vigny	157
CAPÍTULO VI. Narratividad, poeticidad y discursividad en <i>La Tierra de Alvargonzález</i>	195

CUARTA PARTE

METÁFORA Y REFERENTE

CAPÍTULO VII. Metáfora mística y metáfora surrealista	239
CAPÍTULO VIII. La presencia ausente: Escrito en <i>Neiges</i> de St.-John Perse	279

CUARTA PARTE
LA ESTRUCTURACIÓN METAFÓRICA

CAPÍTULO IX. Metáfora y estructuración metafórica del texto	305
CAPÍTULO X. <i>Sombra del Paraíso</i> : la estructuración metafórica del tema del mar	337



CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

TÍTULOS PUBLICADOS

- De Galdós a Miguel Ángel Asturias*, Manuel Alvar.
Introducción a la novela contemporánea, 9ª. edición, Andrés Amorós.
Formalismo y estructuralismo (La actual crítica literaria italiana), Silvio D'Arco Avalle.
Poesía y creencia, Harold Bloom.
Palabras transparentes, Luis Beltrán Almería.
Introducción a la mística española, Ángel L. Cilveti.
Dámaso Alonso, Andrew Debicki.
Los géneros literarios. Sistema e historia, A. García Berrio y J. Huerta Calvo.
La novela lírica, Ricardo Gullón.
Nuevas investigaciones sobre el «Libro de Buen Amor», Jacques Joset.
Introducción a los estudios literarios, 18ª. edición, Rafael Lapesa.
Estilo barroco y personalidad creadora, 5ª. edición, Fernando Lázaro Carreter.
Cómo se comenta un texto literario, 28ª. ed., Fernando Lázaro Carreter y Evaristo Correa Calderón.
La metáfora y la metonimia, 5ª. ed., Michel Le Guern.
Teoría literaria feminista, Toril Moi.
Sentido y forma de «La Celestina», 2ª. ed., Ciriaco Morón.
Manual de retórica, B. Mortara Garavelli.
Historia básica del arte escénico, 2ª. ed., C. Oliva y F. Torres Monreal.
Manierismo y barroco, 4ª. ed., Emilio Orozco.
Estructura literaria y método crítico, 4ª. ed., Marcello Pagnini.
La poesía española en el siglo xvi. I y II, Antonio Prieto.
Ejercicios de estilo, 4ª. ed., Raymond Queneau.
Historia del teatro español desde sus orígenes hasta 1900, 8ª. ed., Donald Shaw.
Historia del teatro español siglo XX, 8ª. ed. ampliada, Francisco Ruiz Ramón.
Silva gongorina, A. Sánchez Robayna.
La generación del 98, 5ª. ed., Donald Shaw.
Elementos para una semiótica del texto artístico, 4ª. ed., J. Talens, J. Romera, A. Tordera y V. Hernández Esteve.
Teoría literaria y lingüística, 2ª. ed., Karl D. Uitti.
Aproximación a San Juan de la Cruz, Domingo Ynduráin.



Adq. C-A13

CB. 1001682203

Top. 2006-8
44530

BIBLIOTECA DE CATALUNYA



1001682203