

U

REPUBLICA FEDERAL DO BRASIL



MINISTERIO DA SAUDE

BRASIL

REPUBLICA FEDERAL DO BRASIL

BRASIL

MINISTERIO DA SAUDE

AGENCIA NACIONAL DE VIGILANCIA SANITARIA

BRASIL

AGENCIA NACIONAL DE VIGILANCIA SANITARIA

BRASIL



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

1
24

REFLEXIONES EN TORNO A LA HERMENEUTICA DE LA POESIA

0. INTRODUCCION	p.7
0.1. Delimitación del problema y alcances de la tesis	p.8
0.2. El poema	p.12
1. PROCEDIMIENTO LINGUISTICO	p.14
1.1. <u>Presentación</u>	p.15
1.1.1. Análisis lingüístico por niveles	p.15
1.1.1.1. Louis Hjelmslev	p.16
1.1.1.2. Emile Benveniste	p.17
1.1.1.3. Helena Beristain	p.18
1.1.2. La poética moderna de Román Jakobson	p.19
1.2. <u>Aplicación</u>	p.23
1.2.1. Nivel fónico-fonológico	p.23
1.2.1.1. Metro y ritmo	p.23
1.2.1.2. Esquema vocálico	p.32
1.2.1.3. Esquema consonántico	p.34
1.2.3. Nivel sintáctico o gramatical	p.37
1.3 <u>Crítica</u>	p.60
1.3.1. Las insuficiencias del formalismo	p.60
1.3.2. La "objetividad" en el análisis	p.61

2.3.2.3. La retórica constreñida a lo lingüístico	p.90
3. PROCEDIMIENTO HERMENEUTICO	p.92
3.1. <u>Presentación</u>	p.93
3.1.1. La hermenéutica del texto según Hans-Georg Gadamer	p.93
3.1.1.1. La interpretación: un abordaje intrínseco	p.93
3.1.1.2. Crítica al psicologismo	p.95
3.1.1.3. El diálogo con el texto y el "círculo hermenéutico"	p.97
3.1.1.4. Crítica al historicismo ("la tradición" y "lo clásico")	p.99
3.2. <u>Aplicación</u>	p.104
3.2.1. Una visión "nocturna" de la experiencia erótica	p.104
3.3. <u>Crítica</u>	p.112
3.3.1. Problemas	p.112
3.3.1.1. Aplicabilidad de la teoría	p.112
3.3.1.2. Universalidad de la "tradición"	p.113
3.3.1.3. La continuidad entre pasado y presente	p.114
3.3.1.4. El relativismo hermenéutico	p.118

1.3.3. La idea instrumentalista del lenguaje	p.62
1.3.4. Los límites lingüísticos del análisis	p.63
2. PROCEDIMIENTO RETORICO	p.65
2.1. <u>Presentación</u>	p.66
2.1.1. Retórica tradicional	p.66
2.1.2. Retórica moderna o neorretórica	p.68
2.2. <u>Aplicación</u>	p.72
2.2.1. Nivel de la expresión	p.72
2.2.1.1. Metaplasmos	p.72
2.2.1.2. Metataxas	p.74
2.2.2. Nivel del contenido	p.79
2.2.2.1. Metasememas	p.79
2.2.2.2. Metalogismos	p.82
2.3. <u>Crítica</u>	p.86
2.3.1. Retórica tradicional	p.86
2.3.1.1. La retórica ornamentadora	p.86
2.3.1.2. La poesía como manierismo	p.86
2.3.1.3. La falta de especificidad en el análisis	p.87
2.3.2. Neorretórica	p.88
2.3.2.1. Poesía sin figuras o figuras sin poesía	p.88
2.3.2.2. La metábola como desviación de la norma	p.88

3.3.2. Contribuciones	p. 121
3.3.2.1. La preeminencia del sentido	p. 121
3.3.2.2. La interpretación como diálogo	p. 121
3.3.2.3. El protagonismo del lenguaje	p. 121
3.3.2.4. La autosuficiencia del poema	p. 122
3.3.2.5. La "antiobjetividad"	p. 123
4. CONCLUSIONES	p. 124
4.1. <u>De los procedimientos</u>	p. 125
4.1.1. La preferencia por los abordajes intrínsecos	p. 125
4.1.2. La necesidad de una perspectiva radical	p. 126
4.1.3. La complementación de los procedimientos	p. 127
4.1.4. La comprensión como proceso	p. 128
4.2. <u>Del poema</u>	p. 130
4.2.1. La integridad del texto	p. 130
4.2.2. La irreductibilidad del lenguaje poético	p. 131
4.2.3. La ambigüedad del lenguaje poético	p. 134
4.2.4. La autorreflexividad del lenguaje poético	p. 137
4.3. <u>Palabras finales</u>	p. 139
NOTAS	p. 141
BIBLIOGRAFIA	p. 151

INTRODUCCION

0.1. Delimitación del problema y alcances de la tesis

No pocas son las maneras de acercarnos a un poema con la intención de analizarlo, interpretarlo, y eventualmente encontrar en él aquello que lo hace ser tal.

En distintos momentos y desde distintas perspectivas, la retórica tradicional y la lingüística estructural, la neoretórica y la poética moderna, el psicoanálisis, la sociología y la hermenéutica (filosófica) --entre tantas otras alternativas-- han sido aplicadas al análisis e interpretación de poemas

En este trabajo iniciamos la ambiciosa revisión de tres de estos procedimientos; lingüísticos, retóricos y hermenéuticos, asumiendo el riesgo de presentar una visión reducida y quizá también simplificada de cada uno.

Evidentemente ni la lingüística, ni la retórica, ni la hermenéutica constituyen disciplinas del todo unitarias. Hoy en día no son más que el punto donde se aglutinan autores y tendencias diversas.

Por lo tanto, ninguna de las tres puede ser expuesta con rigor en unas cuantas páginas. Sin embargo, nosotros lo hacemos, concentrando la atención en los aspectos que unen a cada una de estas disciplinas con el análisis de poemas.

No nos sentimos obligados a citar todas las fuentes originales de todos los autores; lo que sí habría sido

necesario para la tesis de un especialista.

Hemos acudido tan sólo a aquellas obras que por ser representativas de un autor o una tendencia; y otras simplemente globalizadoras, resultaban las más útiles para este trabajo.

Ahora bien, elegimos precisamente esos tres procedimientos porque preferimos los abordajes intrínsecos, es decir, aquellos que parten de la obra misma y de sus determinaciones internas. Otros como los de la sociología y el psicoanálisis, frecuentemente utilizados en los estudios de estilística, recurren a elementos extrínsecos que resultan difíciles de determinar como factores reales de influencia en el texto o en el poeta.

Así, dedicamos un capítulo para cada uno de los procedimientos elegidos y dividimos cada capítulo en los siguientes apartados:

- 1) Fase expositiva o de presentación
- 2) Fase instrumental o de aplicación
- 3) Fase crítica o de reflexión

Con ello, pretendemos abarcar las dos dimensiones que exige todo proyecto de tesis: por un lado, la estructura orgánica de tres partes (introducción, desarrollo y conclusiones), no sólo en el cuerpo entero de la tesis sino en cada una de sus secciones; y segundo, la mutua complementación de teoría y práctica.

1) Fase expositiva. - Ensayamos una apretada síntesis de cada procedimiento en sus líneas teóricas más generales, a sabiendas de que se trata de una mera presentación y no de una explicación exhaustiva.

2) Fase instrumental. - Aplicamos el procedimiento al análisis de un poema en particular, el mismo para los tres capítulos, con toda la parcialidad que supone una tentativa personal, y a ratos, ecléctica.

No obstante, procuramos desarrollar un análisis que se despliega desde lo más externo hasta lo más íntimo del texto; de lo más sencillo a lo más complejo: de la lingüística a la retórica y de la retórica a la hermenéutica.

3) Fase crítica. - Por último realizamos una breve reflexión sobre el procedimiento tal y como fue aplicado en el apartado anterior, especificando sus contribuciones e insuficiencias más notables.

Nos proponemos, pues, esbozar algunos problemas en torno al análisis e interpretación de la poesía, lo cual cancela la intención de plantear respuestas o soluciones definitivas.

En este sentido, las conclusiones de nuestra tesis, donde optamos por un criterio de integración de los procedimientos, no representan sino apenas las primeras pautas flexivas para situar y empezar a explorar esos problemas.

Aunque por cuestiones de método y redacción caemos a veces en algunas generalizaciones, nada más lejos de nuestros propósitos que formular definiciones o caminos únicos para la poesía. En realidad, recurrimos a un poema seleccionado caprichosamente que nos sirve sólo como ejemplo y no como modelo general.

Finalmente, esta no es una tesis sobre un poeta ni es nuestro fin último destacar las cualidades literarias de su texto. Nos valemos del poema, y de nuestro enfrentamiento con él, para examinar "con ojo de filósofo" tres distintas vías de aproximación puestas a prueba.

Por lo tanto, el carácter filosófico de esta tesis está menos en el tema que en su perspectiva, en las armas que ponemos en juego para discernirlo.

Esta es una tesis de filosofía no porque aborde un asunto filosófico (que sí lo es); la filosofía misma es aquí la operación reflexiva, el proceso dia-lógico de una hermenéutica crítica.

0.2 El poema

"NOCTURNO"

Xavier Villaurrutia,
Mexicano (1903-1950)

Todo lo que la noche
dibuja con su mano
de sombra:
el placer que revela,
el vicio que desnuda.

Todo lo que la sombra
hace oír con el duro
golpe de su silencio:
las voces imprevistas
que a intervalos enciende,
el grito de la sangre,
el rumor de unos pasos
perdidos.

Todo lo que el silencio
hace huir de las cosas:
el vaho del deseo,
el sudor de la tierra,
la fragancia sin nombre
de la piel.

Todo lo que el deseo
unta en mis labios:
la dulzura soñada
de un contacto,
el sabido sabor
de la saliva.

Y todo lo que el sueño
hace palpable:
la boca de una herida,
la forma de una entraña,
la fiebre de una mano
que se atreve.

¡Todo!
circula en cada rama
del árbol de mis venas,
acaricia mis muslos,
inunda mis oídos,
vive en mis ojos muertos,
muere en mis labios duros.

De su libro

Nostalgia de la muerte

PROCEDIMIENTO LINGUISTICO

1.1. PRESENTACION

1.1.1. Análisis lingüístico por niveles

Herederos de las concepciones modernas de Ferdinand de Saussure (1) sobre el lenguaje, o mejor, sobre la lengua, muchos lingüistas se han ocupado de fundamentar los principios teóricos del análisis lingüístico, que no pocas veces ha sido aplicado en el análisis de textos poéticos (2).

El objetivo de este tipo de análisis es, en términos generales, identificar las estructuras verbales en cada uno de los distintos niveles lingüísticos de un texto, descubrir la matriz de su funcionamiento o la ley que los rige dentro de la estructura total del poema.

Louis Hjelmslev y Emile Benveniste, entre tantos otros, son quienes más han contribuido al desarrollo del análisis lingüístico por niveles, sobre todo en lo que se refiere a su fundamentación teórica.

Ambos heredaron de Saussure la noción de "estructura" - como modelo de estudio para la investigación lingüística: la disposición de un todo en sus partes y la solidaridad - demostrada entre las partes de ese todo, que se condicionan mutuamente.

En otras palabras, la existencia de relaciones necesarias de orden, jerarquía y dependencia entre todos los elementos de la lengua, de modo que una lengua no puede tener uno de esos elementos sin tener también el otro.

1.1.1.1. Louis Hjelmslev

Para Hjelmslev deben cumplirse dos etapas en el análisis de todo texto; la primera consiste en dividirlo en dos partes: el plano de la expresión y el plano del contenido que tienen solidaridad mutua a través de la función de signo: en la segunda etapa se continuará analizando cada parte por separado, de modo que cada uno de los planos quede subdividido a su vez en "sustancia" y "forma".

Dice Hjelmslev más específicamente:

"Si algo hay que dar al investigador lingüístico es el texto todavía sin analizar, indiviso y en su integridad absoluta. El único camino posible a seguir si queremos ordenar un sistema que permita el proceso de ese texto, es realizar un análisis en el que se considere el texto como clase dividida en componentes, después estos componentes como clases divididas en componentes, y así sucesivamente hasta agotar el análisis"(3).

Sin embargo, el propio autor nos aclara que lo importante no es el proceso mismo del análisis tanto como la síntesis que reintegra todos esos componentes en el todo unitario del texto. Esto significa que tanto el texto examinado como sus partes tienen existencia sólo en virtud de las dependencias que los unen entre sí y con el texto conjunto.

En todo caso -dice Hjelmslev- esa totalidad textual no consta de cosas sino de relaciones internas.

Así pues,

"la primera misión del análisis es realizar una partición del proceso textual. El texto es una cadena, y todas sus partes (v.g. frases, palabras, sílabas y así sucesivamente) son igualmente cadenas, excepto aquellas eventuales partes últimas que no pueden someterse al análisis"⁽⁴⁾.

1.1.1.2. Emile Benveniste

Benveniste, por su parte, aprecia la noción de nivel como factor determinante en el procedimiento del análisis, pues sólo ésta nos permite hallar la "arquitectura singular de las partes en el todo", es decir, la red de relaciones únicas que delimita sus elementos y conforma la estructura articulada de la lengua.

Los procedimientos de análisis que señala Benveniste son dos: la segmentación del texto en porciones cada vez más reducidas hasta llegar al límite, a las ya no reduci-
bles; la sustitución, procedimiento que hace posible la segmentación, pues los elementos se identifican en virtud de las sustituciones que admiten: un morfema admite ser sustituido por cada uno de un repertorio de morfemas, un fonema por cada uno de un repertorio de fonemas.

Esto da lugar, según Benveniste, al método de distribución que

"consiste en definir cada elemento por el conjunto de los alrededores en que se presenta y por medio

de una doble relación: relación del elemento con los demás elementos simultáneamente presentes en la misma porción del enunciado (relación sintagmática); relación del elemento con los demás elementos mutuamente sustituibles (relación paradigmática)" (5).

El concepto de nivel es un operador, ya que cada unidad identificada se define en cuanto se comporta como constituyente de una unidad más elevada, por ejemplo, el fonema - respecto del morfema, el morfema respecto de la palabra, la palabra respecto de la frase.

En este punto Benveniste propone trabajar considerando la palabra como unidad que tiene la ventaja de poseer una "posición funcional intermedia", debido a que puede descomponerse en unidades de nivel inferior y puede formar parte, como "unidad significante", en la formación de unidades de nivel superior.

1.1.1.3. Helena Beristain

Para citar un ejemplo más cercano, Helena Beristain propone, inspirada en estos y otros autores, que el análisis lingüístico del poema lírico abarque los siguientes niveles, donde se comprenden al mismo tiempo otros tantos fenómenos retóricos (6).

1) El nivel fónico que se refiere a sonidos que no son fonemas, tales como la cantidad vocálica de cada verso - (métrica) y el acento, elementos de versificación que de-

terminan el ritmo de un poema.

2) El nivel fonológico que abarca propiamente los fonemas.

3) El nivel morfológico que atañe a la forma interna - de las palabras.

4) El nivel sintáctico al que pertenecen la forma de - la frase y las funciones gramaticales que los diversos - términos adquieren dentro de ella.

5) El nivel léxico-semántico que contiene ciertos fenómenos retóricos: los antiguamente denominados tropos de palabra o tropos de dicción.

6) El nivel lógico que incluye las figuras y tropos de pensamiento.

1.1.1. La poética moderna de Román Jakobson

Mención aparte merece el caso de Román Jakobson, considerado por muchos el fundador de la poética moderna.

Según Jakobson el problema central de la poética se plantea con la pregunta ¿Qué es lo que hace que un mensaje verbal sea una obra de arte?

Para responderla el autor sigue una orientación lingüística "ya que (si) la lingüística es la ciencia global de la estructura verbal; la poética puede considerarse como parte integrante de la lingüística" (7).

Este planteamiento parte de una concepción de la obra literaria como producto verbal, por lo tanto, el poema es una construcción realizada con y dentro del lenguaje. Su estudio, entonces, es esencialmente el estudio de sus estructuras lingüísticas. Sólo así se interroga a la obra - en sí misma y no a partir de agentes externos a ella.

Desde esta perspectiva, el lingüista ruso está empeñado en descubrir la diferencia específica del arte verbal, y para este propósito Jakobson propone su teoría sobre las funciones del lenguaje, que están determinadas a su vez - por el predominio de alguno de los factores que intervienen en la comunicación verbal: destinador, contexto, mensaje, contacto, código y destinatario.

Si bien no es aquí el lugar para explicar detalladamente todas las funciones (referencial, emotiva, conativa, - fáctica, poética y metalingüística), según Jakobson "la -- orientación hacia el mensaje como tal, el mensaje por el mensaje, es la función poética del lenguaje" (8).

En otras palabras, la condición de 'lo poético' se define como la autorreflexividad del lenguaje: la palabra se percibe como tal en toda su opacidad y no como mero stituto referencial del mundo externo.

Jakobson se pregunta además "¿cuál es el criterio lingüístico-empírico de la función poética? En particular, ¿cuál es el rasgo indispensable inherente en cualquier fragmento poético?" (9). Es decir, ¿de qué medios lingüis

ticos se vale el escritor para crear textos donde la función poética del lenguaje adquiere predominio sobre las - otras, que pueden coexistir también en un mismo texto?

La respuesta de Jakobson se encuentra en los dos modos básicos de conformación empleados en la conducta verbal: la selección y la combinación.

Antes de decir algo, el hablante elige un término entre varias posibilidades más o menos sinónimas. Su selección se produce sobre la base de la equivalencia: semejanza o disparidad, etc. Por el contrario, una vez que ha elegido los términos que empleará, su combinación, la construcción de la(s) secuencia(s), reposa sobre la contigüidad.

En poesía -dice Jakobson- esta equivalencia se extiende al eje sintagmático del discurso, convirtiéndose en principio fundamental: "la función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de selección al eje de combinación" (10).

En uno de sus textos Jakobson aplica estas hipótesis teóricas al análisis de múltiples poemas (11). Sin embargo, en ninguno de sus ensayos aparece tal cosa como la sistematización de un método único. En realidad, las características propias de cada texto exigen una instrumentación distinta peculiar de las técnicas y procedimientos que el formalista ruso utiliza con más frecuencia: lingüísticos (fónico-fonológicos y morfosintácticos), métricos, rítmicos y, en menor grado, retóricos.

Este proyecto se inscribe, entonces, en la convicción de que la poesía es resultado del conocimiento, el dominio de la técnica y el trabajo del escritor, de modo que con el mismo conocimiento y con igual disciplina analítica el crítico puede encontrar en su examen riguroso del texto las habilidades del autor en el manejo de su instrumento lingüístico.

En suma, los análisis de Jakobson han tenido que desarrollar, apoyadas en la lingüística, sus propios modelos y procedimientos. El imperativo ha sido legitimar una modalidad rigurosa, metódica y objetiva para explicar las virtudes de un texto literario que lo cualifican de manera distintiva frente a otros usos no-poéticos del lenguaje. Se presentan, en fin, como vías de acceso al poema que superan los comentarios presuntamente subjetivos, incoherentes y superficiales de carácter intuitivo o de primera impresión.

Así, estas propuestas se vuelven una suerte de herramienta útil que nos permite mostrar y demostrar con pruebas visibles si un texto tiene o no rango literario.

1.2. APLICACION

1.2.1. Nivel fónico-fonológico

1.2.1.1. Metro y ritmo

El ritmo es un elemento esencial y distintivo en la poesía. Más aún, en el fondo de todo fenómeno verbal hay un ritmo; un ritmo que atraviesa a la naturaleza, y al hombre mismo en muchos de sus procesos: la alternancia del día y la noche, las estaciones del año, el ciclo vital, - las palpitaciones cardíacas, la respiración.

El ritmo se presenta como recurrencia: la repetición a intervalos regulares de un fenómeno que divide el tiempo en porciones homogéneas. Por ejemplo, la sucesión de tumbos y pausas en el golpeteo de un tambor.

En poesía, las palabras se juntan y separan atendiendo también a ciertos principios rítmicos. Así, el poema constituye un orden verbal fundado en el ritmo.

Jean Cohen escribe:

"Todo verso es 'versus', o sea, retorno. Por oposición a la prosa ('prorsus'), que avanza linealmente, el verso vuelve siempre sobre sí mismo" (12).

El ritmo verbal se da en aquel discurso donde se repite total o parcialmente la misma figura fónica.

¿Cómo se logra el ritmo en poesía?, ¿cómo podremos detectarlo en el poema de Villaurrutia?

Observaremos primero lo que ocurre en la construcción métrico-rítmica del poema, que denominamos así porque el ritmo poético -cuando menos en español- resulta tanto de la repetición regular de los acentos estratégicamente colocados, como de la articulación de un número determinado de sílabas en cada verso. Es decir, la recurrencia de la medida silábica enmarca la recurrencia de la acentuación. De ahí surgen la entonación melódica y el ritmo. Por lo tanto, metro y ritmo son inseparables.

Convendría, además, no perder de vista que la lengua - se presenta -si seguimos a los estructuralistas- como la expresión (significante) de un contenido semántico (significado) y la noción de ritmo tiene que referirse a ambos.

El texto seleccionado consta de 38 versos agrupados en seis estrofas: la primera de 5 versos; la segunda de 8 versos; la tercera, la cuarta y la quinta de 6; y la última de 7.

El metro predominante en el poema es el heptasílabo que se repite 29 veces: 4 veces en la primera estrofa y en la quinta, 7 en la segunda, 5 en la tercera, 3 en la cuarta y 6 en la última.

Veamos el siguiente cuadro.

ESTROFAS

	I	II	III	IV	V	VI
Metro-Ritmo						
1)	7 1-6	7 1-6	7 1-6	7 1-6	7 2-6	2 1
2)	7 2-6	7 1-3-6	7 1-3-6	5 1-4	5 1-4	7 1-6
3)	3 2	7 1-6	7 2-6	7 3-6	7 2-6	7 2-6
4)	7 3	7 2-6	7 3-6	4 3	7 2-6	7 3-6
5)	7 2-6	7 3-6	7 3-6	7 3-6	7 2-6	7 2-6
6)		7 2-6	4 3	5 4	4 3	7 1-4-6
7)		7 3-6				7 1-4-6
8)		3 2				

De entrada, percibimos ciertas constantes métricas aunque el poema no se ajusta a ninguna de las formas tradicionalmente clasificadas de la "poesía medida".

Villaurrutia no olvida que la esencia de la poesía, en general, es la regularidad. En su poema se mantiene la simetría fónica, la recurrencia métrica y el equilibrio de los acentos rítmicos. Estos últimos son en su mayoría acentos graves; nada extraño si se piensa que son las palabras de este tipo las que predominan en nuestra lengua.

El eje (axis) rítmico del poema se sostiene en los acentos principales que recaen mayoritariamente sobre la segunda y sexta sílabas de cada verso, mientras que los acentos secundarios o de apoyo reposan sobre la primera y la tercera.

- 1) To-do lo que el de-se-o
- 2) un-ta en mis la-bios
- 3) la dul-zu-ra so-ña-da
- 4) de un con-tac-to
- 5) el sa-bi-do sa-bor
- 6) de la sa-li-va

V

- 1) Y to-do lo que el sue-ño
- 2) ha-ce pal-pa-ble
- 3) la bo-ca de u-na he-rí-da
- 4) la for-ma de u-na en-tra-ña
- 5) la fie-bre de u-na ma-no
- 6) que se a-tre-ve

VI

- 1) To-do
- 2) cir-cu-la en ca-da ra-ma
- 3) del ár-bol de mis ven-nas
- 4) a-ca-ri-cia mis mus-los
- 5) i-nun-da mis o-í-dos
- 6) vi-ve en mis o-jos muer-tos
- 7) mue-re en mis la-bios du-ros

7	/				/	1-6
5	/		/			1-4
7		/		/		3-6
4		/				3
7		/		/		3-6
5			/			4
	2		3	2	3	
7		/		/		2-6
5	/		/			1-4
7		/		/		2-6
7		/		/		2-6
7		/		/		2-6
4		/				3
	1	4	1	1	4	
2		/				1
7	/		/	/		1-4-6
7		/		/		2-6
7		/		/		3-6
7		/		/		2-6
7	/		/	/		1-4-6
7	/		/	/		1-4-6
	3	3	1	2	6	
	12	14	13	5	0	29

⤿ SINALEFAS

↙ ENCABALGAMIENTOS

↑ Acentos secundarios ↑ Acentos principales (axis)

- 1) To-do lo que el de-se-o
- 2) un-ta en mis la-bios
- 3) la dul-zu-ra so-ña-da
- 4) de un con-tac-to
- 5) el sa-bi-do sa-bor
- 6) de la sa-li-va

V

- 1) Y to-do lo que el sue-ño
- 2) ha-ce pal-pa-ble
- 3) la bo-ca de u-na he-rí-da
- 4) la for-ma de u-na en-tra-ña
- 5) la fie-bre de u-na ma-no
- 6) que se a-tre-ve

VI

- 1) To-do
- 2) cir-cu-la en ca-da rã-ma
- 3) del ár-bol de mis ven-nas
- 4) a-ca-ri-cia mis mus-los
- 5) i-nun-da mis o-í-dos
- 6) vi-ve en mis o-jos muer-tos
- 7) mue-re en mis la-bios du-ros

7	/			/	1-6	
5	/		/		1-4	
7		/		/	3-6	
4		/			3	
7		/		/	3-6	
5			/		4	
	2		3	2	3	
7		/		/	2-6	
5	/		/		1-4	
7		/		/	2-6	
7		/		/	2-6	
7		/		/	2-6	
4		/			3	
	1	4	1	1	4	
2		/			1	
7	/		/	/	1-4-6	
7		/		/	2-6	
7		/		/	3-6	
7		/		/	2-6	
7	/		/	/	1-4-6	
7	/		/	/	1-4-6	
	3	3	1	2	6	
	12	14	13	5	0	29

↪ SINALEFAS

↙ ENCABALGAMIENTOS

↑ Acentos secundarios ↑ Acentos principales (axis)

Aunque no encontramos ninguna ley matemática entre el número de versos de cada estrofa o la cantidad silábica de cada línea, percibimos una notable regularidad numérica - que junto con la acentuación mantienen la continuidad rítmica del poema..

Se trata de un ritmo contenido pero fluído. La cadencia suave y pausada se desarrolla verso a verso alentando el ritmo que se prolonga hasta el término de la idea. En consecuencia, la métrica resulta aquí inseparable de la - sintaxis.

"Cuando hay conflicto entre metro y sintaxis siempre lleva ventaja el metro, y la frase debe plegarse a sus exigencias" (13).

El poema de Villaurrutia es una buena prueba de ello. Tomemos algunos ejemplos:

'Todo lo que la noche
dibuja con su mano
de sombra'

En lugar de

'Todo lo que la noche dibuja con su mano de sombra'

- - -

'el rumor de unos pasos
perdidos'

En lugar de

'el rumor de unos pasos perdidos'

- - -

'Todo
circula en cada rama
del árbol de mis venas'

En lugar de

'Todo circula en cada rama del árbol de mis venas'

- - -

En estos tres ejemplos, el poeta se ha tomado la libertad (la licencia poética) para segmentar el discurso y disponer los distintos elementos de su estructura gramatical de acuerdo a ciertas conveniencias de cuantía silábica.

En suma, no le ha importado separar palabras o enunciados sintácticamente solidarios para salvar el metro y el ritmo.

Es posible incluso que el fin perseguido por el verso sea precisamnete el de dislocar la sintáxis.

Sin embargo, este "sacrificio gramatical" no sólo man- tiene cierta regularidad métrica; al aislar determinados términos y sintagmas enfatiza también la importancia de éstos en la unidad de sentido del poema.

Además, junto con el recurso de enumeración, contribuye a hacer del poema -desde su misma disposición gráfica- un enlistado de imágenes e ideas diferenciadas, y, simultáneamente, encadenadas unas a otras, es decir, integradas a la totalidad del texto.

Asimismo, la brevedad sustancial practicada por Villaurrutia en la construcción de muchos de sus enunciados (nó-

tese que en su mayoría las palabras no tienen más de tres sílabas y los enunciados no exceden las cinco palabras), facilita la colocación de los mismos de modo que pueda establecerse una proporción gráfica y visual entre las líneas de cada estrofa.

Para ello, el poeta utiliza eventualmente el "pie quebrado" que por su propio carácter inconcluso nos mantiene desde el final de cada verso a la expectativa del siguiente donde se completa (encabalgamiento), y a la espera de la repetición sistemática de las unidades métrico-rítmicas.

En suma, Villaurrutia destaca entre los poetas posteriores al "Modernismo" en quienes, de acuerdo con Tomás Navarro Tomás, "ha dominado el propósito de expresar sus reacciones interiores utilizando un modo de verso llano y fluctuante, como reflejo de los giros y movimientos del soliloquio reflexivo..."(14).

En particular Villaurrutia, al igual que los poetas españoles Pedro Salinas y Jorge Guillén, ha contribuido al florecimiento del heptasílabo en el período "postmodernista", reconoce Navarro (15).

Este primer "Nocturno" muestra una decidida inclinación hacia el arte menor. Los heptasílabos predominan ocasionalmente interrumpidos por versos aún más breves.

Uno de los aspectos que más ejemplifican aquí la relación estrecha entre versificación y contenido es la tendencia a emplear un leve encabalgamiento para separar un mo-

tese que en su mayoría las palabras no tienen más de tres sílabas y los enunciados no exceden las cinco palabras), facilita la colocación de los mismos de modo que pueda establecerse una proporción gráfica y visual entre las líneas de cada estrofa.

Para ello, el poeta utiliza eventualmente el "pie quebrado" que por su propio carácter inconcluso nos mantiene desde el final de cada verso a la expectativa del siguiente donde se completa (encabalgamiento), y a la espera de la repetición sistemática de las unidades métrico-rítmicas.

En suma, Villaurrutia destaca entre los poetas posteriores al "Moderrnismo" en quienes, de acuerdo con Tomás Navarro Tomás, "ha dominado el propósito de expresar sus reacciones interiores utilizando un modo de verso llano y fluctuante, como reflejo de los giros y movimientos del soliloquio reflexivo..."(14).

En particular Villaurrutia, al igual que los poetas españoles Pedro Salinas y Jorge Guillén, ha contribuido al florecimiento del heptasílabo en el período "postmodernista", reconoce Navarro (15).

Este primer "Nocturno" muestra una decidida inclinación hacia el arte menor. Los heptasílabos predominan ocasionalmente interrumpidos por versos aún más breves.

Uno de los aspectos que más ejemplifican aquí la relación estrecha entre versificación y contenido es la tendencia a emplear un leve encabalgamiento para separar un mo-

dificador adjetival -sea éste palabra, frase o cláusula- del sintagma por el modificado. Separación artificialmente lograda que, al interrumpir la natural continuidad sintáctica, pone de relieve el término que sigue a la pausa.

Por lo general este término es el adjetival. A veces -constituye de por sí un verso entero, cuya insólita brevedad produce un retardamineto rítmico que lo refuerza aún más. El efecto es de reconfirmación del carácter irreversible de varias realidades percibidas en el mundo poético:

el rumor de unos pasos
perdidos;

...

la fragancia sin nombre
de la piel;

...

el sabido sabor
de la saliva;

...

la fiebre de una mano
que se atreve;

Finalmente, presentamos los esquemas de sonoridad del texto; primero el que se refiere a las vocales.

Estadística vocálica:

/a/=65

/e/=73

/i/=27

/o/=61

/u/=19

ASONANCIAS

I	1)	ó	o	o	e	a	ó	e
	2)	i	ú	a	o	u	a	o
	3)	e	ó	a				
	4)	e	a	é	e	e	e	a
	5)	e	i	ó	e	e	ú	a
II	1)	ó	o	o	e	a	ó	a
	2)	á	o	i	o	e	ú	o
	3)	o	é	e	u	i	é	o
	4)	a	ó	e	i	e	í	a
	5)	a	é	a	o	e	e	e
	6)	e	í	o	e	a	á	e
	7)	e	ú	o	u	o	á	o
	8)	e	í	o				
III	1)	ó	o	o	e	i	é	o
	2)	á	e	i	e	a	ó	a
	3)	e	á	o	e	e	e	o
	4)	e	u	ó	e	a	é	a
	5)	a	a	á	a	i	ó	e
	6)	e	a	é				

IV	1)	ó	o	o	e	e	é	o
	2)	ú	a	e	i	á	i	o
	3)	a	u	ú	a	o	á	a
	4)	u	o	á	o			
	5)	e	a	í	o	á	o	
	6)	e	a	a	í	á		
V	1)	/a/	ó	o	o	e	é	o
	2)	á	e	a	á	e		
	3)	a	ó	a	u	e	í	a
	4)	a	ó	a	u	e	á	a
	5)	a	é	e	u	a	á	o
	6)	e	a	é	e			
VI	1)	ó	o					
	2)	i	ú	e	a	a	á	a
	3)	e	á	o	e	i	é	a
	4)	a	a	í	a	i	ú	o
	5)	i	ú	a	i	o	í	o
	6)	í	e	i	ó	o	é	o
	7)	é	e	i	á	o	ú	o

En este esquema apreciamos la frecuencia vocálica. De este modo hemos querido subrayar solamente algunas simetrías que mantienen el equilibrio sonoro del poema.

En lo que respecta al análisis consonántico presentamos ahora un primer esquema:

CONSONANCIAS

/s/

I	1)	To	do	lo	que	la	no	che	
	2)	di	bu	ja	con	(Su)	ma	no	1
	3)	de	(Som)	bra					1
	4)	el	pla	(Cer)	que	re	ve	la	1
	5)	el	vi	(Cio)	que	de(s)	nu	da	2
II	1)	To	do	lo	que	la	(Som)	bra	1
	2)	ha	aC-o	ir	con	el	du	ro	1
	3)	gol	pe	de	(Su)	(Si)	len	(Cio)	3
	4)	la(s)	vo	(Ce(s))	im	pre	vi(s)	ta(s)	3
	5)	que-a-in	ter	va	lo(s)	en	(Cien)	de	2
	6)	el	gri	to	de	la	(San)	gre	1
	7)	el	ru	mor	de-u	nd(s)	pa	(So(s))	3
	8)	per	di	do(s)					1
III	1)	To	do	lo	que-el	(Si)	len	(Cio)	2
	2)	ha	(Ce-hu)	ir	de	la(s)	co	(Sa(s))	3
	3)	el	va	ho	del	de	(Se)	o	1
	4)	el	(Su)	dor	de	la	tie	rra	1
	5)	la	fra	gan	(Cia)	(Sin)	nom	bre	2
	6)	de	la	piel					

								/s/	
IV	1)	To	do	lo	que-el	de	Se	o	1
	2)	un	ta-en	mi(S)	la	bi(S)			2
	3)	la	dul	(Zu	ra	(So	ña	da	2
	4)	de-un	con	tac	to				
	5)	el	(Sa	bi	do	(Sa	bor		2
	6)	de	la	(Sa	li	va			1
V	1)	Y	to	do	lo	que-el	(Sue	ño	1
	2)	ha	(Ce	pal	pa	ble			1
	3)	la	bo	ca	de-u	na-he	rí	da	
	4)	la	for	ma	de-u	na-en	tra	ña	
	5)	la	fie	bre	de-u	na	ma	no	
	6)	que	(Se-a	tre	ve				1
VI	1)	To	do						
	2)	(Cir	cu	la-en	ca	da	ra	ma	1
	3)	del	ár	bol	de	mi(S)	ve	na(S)	2
	4)	a	ca	ri	(Cia	mi(S)	mu(S)	lc(S)	4
	5)	i	nun	da	mi(S)	o	í	dc(S)	2
	6)	vi	ve-en	mi(S)	o	jd(S)	muer	tc(S)	3
	7)	mue	re-en	mi(S)	la	bi(S)	du	rc(S)	3

Estadística

/s/=58

/l/=47

/d/=36

/n/=26

En el esquema anterior se muestra el predominio del fonema /s/ sobre las otras consonantes.

Este rasgo de musicalidad, recurrente en muchos otros poemas de Villaurrutia, consigue "arrastrar" la sonoridad del texto acentuando la cadencia del ritmo. Así, la proliferación de este fonema sibilante (16), típico del roce y el susurro, viene a reforzar -quizá un tanto onomatopéyicamente(17)- la atmósfera de intimidad erótica y recogimiento nocturno que envuelve al poema.

Además, no es casual que haciendo un análisis del léxico utilizado en el texto, descubramos que la "columna vertebral" de palabras-clave que lo sostiene, se compone de una veintena de sustantivos donde aparece repetidamente este mismo sonido:

<u>S</u> ombra	pl <u>aC</u> er
vi <u>C</u> io	<u>S</u> ilen <u>C</u> io
vo <u>CeS</u>	<u>S</u> angre
pa <u>S</u> os	co <u>S</u> a <u>S</u>
de <u>S</u> eo	<u>S</u> udor
fragan <u>C</u> ia	labio <u>S</u>
dul <u>Z</u> ura	<u>S</u> abor
<u>S</u> aliva	<u>S</u> ueño
vena <u>S</u>	mu <u>S</u> lo <u>S</u>
oído <u>S</u>	ojo <u>S</u>

-el placer que revela
O.Sda.adj. de [1]

OD Yuxtapuesto con 3

-el vicio que desnuda
O.Sda.adj. de [1]

OD Yuxtapuesto con 2

[1] el placer [2] que revela
OD DE [1] Pred.
Suj. de [2]

[1] el vicio [3] que desnuda
OD de [1] Pred.
Suj. de [3]

el placer que revela
MD N E T

el vicio que desnuda
MD N E T

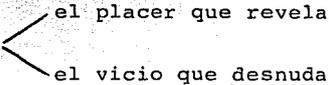
revela
NV

desnuda
NV

En este esquema observamos la red gramatical de la primera estrofa, que muestra una construcción compleja de tres oraciones: la oración [1] es la principal y subordina a las otras dos. Esta oración presenta además una extraña peculiaridad en su estructura: el objeto directo (OD) del verbo se encuentra sustituido por el pronombre "que", que junto con el artículo "lo" y el adverbio "todo" componen el enunciado sustantivo "Todo lo que..", cuya función es, precisamente, diferir el Objeto Directo.

De hecho, los dos puntos al final del tercer verso actúan como nexo entre la primera y las otras dos oraciones, pues indican que lo siguiente es una especie de aclaración o explicación de lo anterior. En esa medida, nos evitan la

necesidad de repetir el verbo de la oración principal al inicio de cada nuevo verso, ya que nos dan la enumeración de dos Objetos Directos:

La noche dibuja 

- el placer que revela
- el vicio que desnuda

De este modo, la primera parte de las otras dos oraciones funciona como la explicitación de ese Objeto Directo que había sido "escondido" en la oración principal. Para demostrarlo hagamos las siguientes sustituciones:

¿Qué dibuja la noche con su mano de sombra?

el placer La noche dibuja el placer
OD

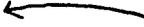
el vicio La noche dibuja el vicio
OD

Pero al mismo tiempo, esa frase nominal constituye a su vez un sujeto, para que el resto del sintagma funcione, en los dos casos, como una pequeña oración adjetiva, subordinada mediante el relativo "que" al sustantivo anterior, esto es, al núcleo del Objeto Directo de la oración principal subordinante. Por lo tanto, a través de esos núcleos nominales ("placer" y "vicio") las oraciones [2] y [3] dependen de la [1].

Asimismo, la [2] y la [3] son oraciones paralelas y autónomas una de la otra, ya que tienen el mismo nivel sintáctico: cláusulas yuxtapuestas y unidas por una coma.

Veamos:


 el placer que revela
 N O.sda.adj.


 el vicio que desnuda
 N O.sda.adj.

La oración subordinada cumple una función adjetiva de carácter 'especificativo' porque carece de pausa (coma) y, sobre todo, en razón de que modifica al sustantivo inmediatamente anterior, especificando una de sus características o cualidades distintivas:

"Las oraciones subordinadas adjetivas-especificativas restringen su antecedente" (18).

el placer que revela

La expresión se refiere no a cualquier placer sino sólo al placer que revela.

el vicio que desnuda

La expresión se refiere no a cualquier vicio sino sólo al vicio que desnuda.

Sin embargo, si analizamos la sintáxis de la estrofa en su 'estructura profunda'; lo que supone analizar las oraciones no de manera aislada sino integral, detectamos un juego de ambigüedad en la interrelación de estas tres oraciones.

Si bien es cierto que no aparecen comas (,) entre el sustantivo y la oración subordinada adjetiva, una lectura detenida del poema nos da la oportunidad de analizar estas oraciones como si tuvieran dichas comas, lo cual les confiere un matiz sintáctico (y semántico) sustancialmente distinto.

En otras palabras, estas oraciones, la [2] y la [3], - pueden ser vistas también como subordinadas adjetivas de carácter 'explicativo', que se limitan a añadir una cualidad al sustantivo.

El placer (,) que revela

En este caso se entendería que ya no es "el placer", sujeto activo, quien ejecuta la acción de revelar, sino que se convierte en el elemento sobre el cual recae la acción realizada por el sujeto de la oración principal, "la noche".

El vicio (,) que desnuda

Ya no es "el vicio" quien realiza la acción sino el que la recibe, pues tenemos el antecedente de que este mismo sujeto es, simultáneamente, el Objeto Directo de la primera oración.

Esta otra interpretación pone a la luz las íntimas correspondencias de las tres oraciones, es decir, la perfecta unidad de la estrofa y del poema en general, como después veremos.

Además de las razones estrictamente rítmicas (que ya - mencionamos en el apartado anterior), sirva como dato sintáctico en apoyo a esta nueva lectura, la simetría en el tipo de 'enlaces relativos' que se utilizan en las tres oraciones:

Todo lo que	la noche	dibuja
el placer que		revela
Todo lo que	la noche	dibuja
el vicio que		desnuda

Así, se establece una especie de simultaneidad de acción entre los verbos de las tres oraciones, que pone de relieve al primero de los protagonistas del poema: la noche.

La Noche
 \ /
 dibuja =revela= desnuda

a inter

CC-Mo

a inter

E

inter

N

[1] el grito de la sangre

OD Yuxt. de [1] y [2]

el grito de la sangre

MD N MI

de la sangre

E T

la sangre

MD N

[1] el rumor de unos pasos

OD Yuxt. de [1] y [2]

el rumor de unos pasos

MD N MI

de unos pasos

E T

unos pasos

MD N MI

Como podemos ver, la segunda estrofa sigue un esquema sintáctico similar al de la primera.

Esta vez se trata de dos núcleos verbales, esto es, dos oraciones completas y otros tres sintagmas nominales, que en realidad forman parte de la 'estructura profunda' de la primera oración principal. Esta funciona como subordinante de la segunda, del mismo modo peculiar que hacíamos notar en la primera estrofa.

De nueva cuenta el Objeto Directo se encuentra diferido en el primer enunciado y explicitado en los otros.

¿Qué hace oír la sombra con el duro golpe de su silencio?

-las voces imprevistas. La sombra hace oír las voces...

-el grito de la sangre. La sombra hace oír el grito...

-el rumor de unos pasos. La sombra hace oír el rumor...

Por otro lado, "las voces imprevistas" es simultáneamente Objeto Directo de las oraciones [1] y [2]. Asimismo, lo son "el grito de la sangre" y "el rumor de unos pasos perdidos", ya que la oración [2] funciona como subordinada adjetiva del Núcleo nominal del Sujeto de la [1]:

La sombra	{	hace oír	{	las voces imprevistas
		-		el grito de la sangre
		que a intervalos enciende		el rumor de unos pasos

TERCERA ESTROFA

[1] Todo lo que el silencio hace huir de las cosas
 Pred. Sujeto Predicado

Todo lo que el silencio hace huir de las cosas
 OD MD N NV CC-Lugar

Todo lo que de las cosas
 MD MD N E T

las cosas
 MD N

[1] el vaho del deseo
 OD en Yuxtap.

el vaho del deseo
 MD N MI

del deseo
 E T

deseo
 N

[1] el sudor de la tierra

OD en yuxtap.

el sudor de la tierra

MD N MI

de la tierra

E T

la tierra

MD N

[1] la fragancia sin nombre de la piel

OD en Yuxtap.

la fragancia sin nombre de la piel

MD N MI MI

sin nombre de la piel

E T E T

nombre la piel

N MD N

En esta estrofa nos topamos con una sola oración que reproduce, otra vez, el ocultamiento de sus Objetos Directos.

Aquí la sintáxis se vuelve en apariencia más sencilla dando lugar a una yuxtaposición cada vez más insistente y enfática.

Sin embargo, puede hacerse un segundo análisis sintáctico de esta estrofa sin violentar su 'estructura profunda'.

Los siguientes sitagmas nominales

...del deseo . . . (tercer verso)

...de la tierra (cuarto verso)

...de la piel (quinto verso)

que hemos identificado como modificadores indirectos de sus respectivos sustantivos, pueden funcionar también como Complementos Circunstanciales de Lugar modificando al núcleo verbal "hace huir", que aparece en la oración del primer verso. Lo comprobamos haciendo las siguientes preguntas:

¿De dónde hace huir el silencio al vaho?

El silencio lo hace huir del (desde) el deseo

¿De dónde hace huir el silencio al sudor?

El silencio lo hace huir de (desde) la tierra

¿De dónde hace huir el silencio a la fragancia?

El silencio la hace huir del (desde) la piel

Para confirmar esta segunda posibilidad basta cerciorar se de otros dos detalles en la sintaxis de la estrofa:

1) La oración del primer verso posee ya un primer Complemento Circunstancial "de las cosas", que tendría que referirse a esos otros Complementos Circunstanciales enumerados después de los dos puntos.

...el silencio hace huir de las cosas

del deseo

de la tierra

de la piel

2) En el último verso de la estrofa aparece, como producto de un encabalgamiento, la sola frase nominal "de la piel"; con lo cual se enfatiza una relativa independencia del sintagma respecto de su sustantivo.

En este caso, influyen más otras razones como la necesidad de mantener el equilibrio métrico y rítmico del texto. Sin embargo, el hecho es que advertimos de nuevo la inseparabilidad de los distintos aspectos lingüísticos de la poesía: métrico, rítmico, sintáctico.

Ahora bien, esta desviación sintáctica se proyecta en el nivel semántico produciendo algunos cambios.

En el primer análisis (pág.46) se nos remite a una acción que reciben directamente cada uno de los Objetos Di-

rectos: el vaho que "pertenece" al deseo, el sudor que - "pertenece" a la tierra, la fragancia que "pertenece" a la piel.

Pero una segunda lectura nos revela una dinámica verbal más sutil y compleja, donde se enfatiza la acción que realiza 'el silencio' para ahuyentar a cada uno de los elementos mencionados (el vaho, el sudor, la fragancia) de y des de sus "lugares de origen"(el deseo, la tierra y la piel).

Esta ambivalencia sintáctica y semántica, que trataremos de justificar hermenéuticamente más adelante, no hace sino volvernos a confirmar -como decíamos antes- la imbricación entre los distintos niveles del texto, es decir, la unidad orgánica del poema.

[1] el sabido sabor de la saliva
OD en Yuxtap.

el sabido sabor de la saliva
MD MD N MI

de la saliva
E T

la saliva
MD N

QUINTA ESTROFA

[1] Y todo lo que el sueño hace palpable
 Oración Subordinante de [2]

Y todo lo que el sueño hace palpable
 Nex. OD Suj. Pvo. de los OD

todo lo que el sueño hace palpable
 MD MD N MD N NV MD

[1] la boca de una herida
 OD en Yuxtap.

la boca de una herida
 MD N MI

de una herida
 E T

una herida
 MD N

[1] la forma de una entraña

OD en Yuxtap.

la forma de una entraña

MD N MI

de una entraña

E T

una entraña

MD N

[1] la fiebre de una mano

OD en Yuxtap.

la fiebre de una mano

MD N MI

de una mano

E T

una mano

MD N

[2] que se atreve
O.Sda.adj.

que se atreve
Pred.

que se atreve
E T

se atreve
MD NV

Las únicas variantes sintácticas en esta estrofa son - las siguientes:

1) La colocación inicial de un nexo copulativo "y" que coordina la oración principal de esta estrofa con la oración principal de cada una de las estrofas anteriores.

2) La introducción, en el último verso, de una Oración Adjetiva Especificativa subordinada al sustantivo inmediatamente anterior. Éste, a su vez, actúa como modificador indirecto adnominal del otro sustantivo ("fiebre"), que funciona como núcleo del Objeto Directo, yuxtapuesto a la Oración Principal Subordinante [1].

El sueño hace palpable la fiebre de una mano que se atreve
MI O.Sda.Adj.

Objeto Directo

SEXTA ESTROFA

[1] Todo circula en cada rama del árbol de mis venas
Oración Yuxtapuesta con [2]

Todo circula en cada rama del árbol de mis venas
Suj. Predicado

Todo circula en cada rama del árbol de mis venas
N NV CC-Lugar

en cada rama del árbol de mis venas
E T MI MI

cada rama del árbol de mis venas
MD N E T E T

árbol mis venas
N MD N

[2] acaricia mis muslos
O.Yuxt. con [1],[3],[4],[5]

(Todo) acaricia mis muslos
Suj T. Predicado

acaricia mis muslos
NV OD

mis muslos
MD N

- [3] inunda mis oídos
O.Yuxt. con [1],[2],[4],[5]

(Todo) inunda mis oídos
Suj. T. Predicado

inunda mis oídos
NV OD

mis oídos
MD N

- [4] vive en mis ojos muertos
O.Yuxt. con [1],[2],[3],[5]

(Todo) vive en mis ojos muertos
Suj. T. Predicado

vive en mis ojos muertos
NV CC-Lugar

en mis ojos muertos
E T

mis ojos muertos
MD N MD

[5] muere en mis labios duros
O.Yuxt. con [1],[2],[3],[4]

(Todo) muere en mis labios duros
Suj. T. Predicado

muere en mis labios duros
NV CC-Lugar

en mis labios duros
E T

mis labios duros
MD N MD

ABREVIATURAS UTILIZADAS EN EL ANALISIS

CC	= Complemento circunstancial
E	= Enlace
MD	= Modificador directo
MI	= Modificador indirecto
Nex.	= Nexo
N	= Núcleo nominal
NV	= Núcleo verbal
OD	= Objeto directo
O.Sda.adj.	= Oración subordinada adjetiva
O.Ste.	= Oración subordinante
Pred.	= Predicado
Pvo.	= Predicativo
Suj.	= Sujeto
Suj. T.	= Sujeto tácito
T	= Término
Yuxt.	= Yuxtapuesto (a)

1.3. CRITICA

1.3.1. Las insuficiencias del formalismo

Pese a los afanes "científicos" de este tipo de aproximación lingüísticas, hemos de reconocer -como lo han hecho ya muchos críticos y lingüistas- que esto mismo los hace insuficientes por sí solos para dar cuenta de la especificidad de la poesía.

En aras de una supuesta objetividad estos análisis se quedan, muchas veces, en la pura descripción externa, cuando lo que se busca no es solamente conocer la exacta colocación de cada pieza dentro del sistema, sino apropiarse del poema de manera placentera.

Constreñidos a las concepciones de Saussure, según las cuales la lengua es forma y no sustancia, algunos lingüistas olvidan con frecuencia que para el mismo Saussure el signo lingüístico es una entidad de dos caras: significado y significante. La poesía no es una cáscara vacía ni, en términos de Hjelmslev, una "expresión" sin "contenido". Debemos, por lo tanto, abrirnos a su dimensión semántica. Sólo así estaremos en posibilidad de acceder a la visión que nos ofrecen las palabras.

Evidentemente reconocemos a la lingüística estructural y la poética formal de Jakobson en cuanto sostienen la idea de que el "mundo" de un texto poético es una edificación -

con y en el lenguaje. Por consiguiente, el poema debe ser visto, en lo posible, como unidad autosuficiente.

No obstante, la comprensión global de un texto poético, o por lo menos la tentativa de hacerlo, requiere más que - la mera evidenciación de sus estructuras lingüísticas inma nentes.

Un poema es más que una construcción arquitectónica de formas verbales cuidadosamente calculada. Más que un siste ma perfecto de fonemas, morfemas y categorías gramaticales, constituye también una constelación de significados y senti dos diversos que pueden ser interpretados.

Describir no es explicar, menos aún, comprender. En el mejor de los casos la descripción representa un momento en el proceso inagotable de la comprensión, pero no su fin úl timo.

En suma, el análisis lingüístico es un instrumento efec tivamente útil (aunque ancilar) para desmontar paso por pa so el andamiaje que hace posible tan espléndidos monumen - tos verbales.

1.3.2. La "objetividad" del análisis

No hay tal cosa como una objetividad pura en el análi sis. Todo análisis es un proceso subjetivo (construído por el sujeto), y en ese sentido, supone ya una actividad in terpretativa en la que se ven envueltos, irremediabilmente, el bagaje cultural y las expectativas del lector.

Por otro lado, los "métodos" (formales, estructurales, descriptivos, cuantitativos) que utilizan estos lingüistas, obedecen a una tendencia 'positivista' que pretende reducir el mundo a dato observable, y todo conocimiento que se quiere certero, a un criterio exclusivo -y excluyente- de verificación empírica.

Esos "métodos" constituyen una elaboración conceptual a la cual trata de ser sometido el complejo fenómeno del lenguaje, y el todavía más oscuro misterio del lenguaje poético.

Algunos lingüistas suponen que sus modelos teóricos se adecúan (presupuesto falso del objetivismo ingenuo) al objeto que quieren explicar, y a veces olvidan que el lenguaje es mucho más viejo que sus teorías, y que sus modelos no son sino construcciones mediadas por todas las determinaciones subjetivas de quien los construye.

1.3.3. La idea instrumentalista del lenguaje

Aunque un lingüista como Jakobson considera al lenguaje ya no en su uso puramente referencial sino en cuanto fin y objeto de estudio (la función poética donde el lenguaje se refleja a sí mismo), Jakobson recurre finalmente a dos criterios básicos de conducta verbal: la selección y la combinación.

En otras palabras, el lenguaje es el instrumento del poeta y no al revés. Esta explicación cancela la antigua concepción del lenguaje poético en cuanto "fuerza evocativa" que puede expresar más de lo que el autor quiere decir, y la posibilidad de la poesía como una condensación del azar o de poderes y circunstancias ajenos a la voluntad creadora del poeta.

Si esta última tesis nos parece difícilmente demostrable porque apunta a los límites mismos de "la razón"; igual de discutible nos parece la de Jakobson (y la de muchos otros lingüistas), en tanto parte de un principio por demás cuestionable: la absoluta autoconciencia del escritor que se enfrenta al lenguaje como si fuese una especie de científico "frío y calculador", empeñado en mantener bajo su control una realidad -que lo rebasa.

1.3.4. Los límites lingüísticos del análisis

En la medida que estos análisis recurren fundamentalmente a probanzas de carácter lingüístico, se da por hecho que la poesía es un fenómeno limitado a lo lingüístico, o cuando menos no se dejan ver las dificultades para fijar dichos límites en lo puramente textual.

Si bien es cierto que el crítico debe tener suma cautela en sus análisis para no rebasar sin justificación los -

límites del marco textual y de sus estructuras internas, existen poemas cuya riqueza y profundidad de sentidos podrían obligarnos a radicalizar su estudio desde otras perspectivas (no las exclusivamente lingüísticas), con el fin de abrirnos a otros contextos que de manera poco clara parecen influir y confluir en el texto.

Sin embargo, la lingüística -por lo menos en la visión que aquí damos de ella- no se ocupa de estos contextos; los ignora o los rechaza, pero no fundamenta una crítica para hacerlo. En otras palabras, la lingüística no se preocupa por fijar críticamente los límites de sus análisis.

PROCEDIMIENTO RETORICO

2.1. PRESENTACION

2.1.1. Retórica tradicional

Cuando en el análisis de un poema pasamos de las formas puramente lingüísticas en el interior de las palabras a las formas estilístico-lingüísticas que se producen en grupos de palabras, entramos ya en una zona reservada a la retórica: los tropos y figuras como recursos expresivos del poeta (1).

Habría por lo menos dos maneras de abordar estos elementos: desde el punto de vista tradicional o desde la perspectiva moderna de la poética y semióticas de origen estructuralista (2).

En la medida en que se fue concibiendo a la poesía como una forma figurada del lenguaje, la retórica se convirtió en el catálogo de tropos y figuras que

1) Proveen al poeta, de los "giros verbales" que puede utilizar para "embellecer" su lenguaje.

2) Abastecen al estudioso, de los criterios clasificatorios que se requieren para tipificar esas "expresiones" en el análisis de textos literarios.

Estos esfuerzos perseguían la finalidad práctica de acopiar recursos estilísticos que sirven de ornato al discurso poético. Estos recursos eran designados con el nombre

de "figurae rhetoricales" y, también, algunas veces, con el de de "flores rhetoricales". La doctrina de las figuras, especialmente en la forma que les dió Quintiliano, se convirtió en tradición fija; se encuentra casi sin ninguna modificación en las Retóricas y Artes dicendi de la Edad Media, del Humanismo y del Barroco. Variaba en éstas el orden y la formación de los grupos de figuras; sin embargo, las más de las veces se seguía también en este punto a los antiguos, que, por ejemplo, ya habían diferenciado los grandes grupos de "figuras de dicción", "figuras de pensamiento" y "tropos".

Por lo demás, las investigaciones estilísticas del siglo XIX acostumbraban hacer sus investigaciones según el repertorio de figuras. A veces se limitaban a la mera consignación de las formas lingüísticas que aparecían; en el mejor de los casos, con una estadística; o consideraban esas formas como adorno poético, aunque ya mucho antes hubiese sido dejada a un lado la idea de la poesía como discurso de ornato.

Desde esta perspectiva, la retórica tradicional supone que la naturaleza del lenguaje poético reside en su alejamiento (desviación) de una "norma lingüística general" y esto sólo puede lograrse mediante ciertos rebuscamientos, cuyo fin es elevar la expresión a un nivel de elegancia y refinamiento propio de la "norma culta" o "literaria".

En suma, la lengua se vuelve poética con el ropaje de la figura retórica. A mayor retorcimiento estilístico, más valor poético. Poesía es lo mismo que artificio. Esta ha sido, sin duda, la visión que más se ha recogido en los - manuales de teoría y técnica de la literatura:

"Lenguaje figurado es aquel que emplea recursos y adornos de expresión que, apartándose del modo sencillo y directo de hablar, manifiestan - más hermosamente el pensamiento. Y llámase figurado porque se sirve de figuras, o formas ar - tísticas del decir, que expresan las ideas o - los sentimientos con mayor belleza, naturalidad y energía que el lenguaje directo" (3).

No obstante, hasta aquí sólo hemos intentado una primera aproximación a la retórica, pero no la única. Existe otra alternativa: la llamada neorretórica.

2.1.2. Retórica moderna o neorretórica

Después de un siglo de progresivo descrédito, la retórica ha sido reconsiderada recientemente en su relación - con la poesía (y la literatura en general), gracias al desarrollo de la lingüística moderna.

Los trabajos de formalistas, estructuralistas y semiólogos nos han procurado serias investigaciones teóricas en este sentido; entre otras, una reclasificación de las figuras retóricas basada en un nuevo criterio que toma en

en cuenta, tanto el modo de operación por el cual se produce la figura como el nivel lingüístico implicado en su realización.

Estas contribuciones a la "modernización" de la retórica se deben no sólo a los lingüistas como los del Círculo de Praga o los estructuralistas, funcionalistas, transformacionalistas; sino también filósofos, semiólogos así como tratadistas del lenguaje y de la literatura: Jakobson, Barthes, Génette, Todorov, Greimas, Van Dijk, Benveniste, - Hjelmslev, Segre, y muy especialmente, los miembros del grupo "M" de Bélgica (4).

Este grupo parte del principio de que

"una vez liquidada la idea de que el arte es un adorno que se añade, será posible enfocar la retórica ya no como arma de la dialéctica sino como medio de la poética" (5).

La retórica, entonces, deja de ser vista como mera nomenclatura de tropos y figuras para convertirse en una herramienta de la ciencia poética. Esta ve en el poema un sistema de signos lingüísticos organizados dentro de ciertas estructuras, donde se introducen variaciones o desviaciones de la norma que operan en la lengua.

"La teoría que sostiene el grupo 'M' respecto al poema no es otra que la hipóstasis lingüística de lo poético. Para nosotros, un poema es, en primer término y necesariamente, un texto retórico. Texto retórico - quiere decir aquí enunciado donde 'anomalías semán-

ticas' inducen a correcciones que llevan a una lectura plural. En palabras más técnicas, es un texto donde -alotopías reevaluadas inducen a una pluriisotopía" (6).

Por lo tanto, se reivindica el carácter autónomo de la poesía donde se funda presuntamente la competencia de la retórica para rendir cuenta de esas transformaciones del lenguaje, tal como aparecen en aquellas estructuras lingüísticas particulares que son las estructuras poéticas.

De ahí, precisamente, la necesidad de sistematizar los mecanismos retóricos por medio de los cuales se "poetizan" las convenciones de la lengua en sus tres niveles: morfológico ("elocutio"), sintáctico ("dispositio") y semántico ("inventio").

Siguiendo este criterio, la nueva retórica propone una nueva clasificación donde las "figuras" ya no son consideradas como decorados verbales sino parte misma y distintiva del lenguaje poético.

Se denominan metábolas a toda especie de cambio de aspecto en el lenguaje y se clasifican así:

Metaplasmos (desviaciones del significante), metataxas (de la construcción), metasememas (de la relación entre el y el concepto) --hasta aquí la "ratio"; y los metalogismos (de las relaciones entre el concepto y el referente) --la "ratio" (7).

De acuerdo con esta división la metábola puede producirse

1. Por supresión
 - 1.1. parcial
 - 1.2. completa
2. Por adición
 - 2.1. simple
 - 2.2. repetitiva
3. Por supresión-adición (sustitución)
 - 3.1. parcial
 - 3.2. completa
4. Por permutación
 - 4.1. indistinta
 - 4.2. mediante inversión

Estas cuatro nociones operativas se aproximan a los criterios de Todorov que ha clasificado un elevado número de figuras atendiendo al tipo de anomalía lingüística que presentan, según afecte a las relaciones sonido-sentido, a la sintáxis, a la semántica o al vínculo entre el signo y el referente (8).

2.2. APLICACION

2.2.1. Nivel de la expresión

2.2.1.1. Metaplasmos

En el análisis retórico de las figuras del poemas, seguiremos el mismo orden marcado por los niveles lingüísticos, empezando por el fónico fonológico:

Los cambios (metábolos) que se presentan en este nivel reciben el nombre de metaplasmos, donde también podrían - incluirse cualesquiera de las figuras gramaticales denominadas "de dicción" por la retórica tradicional y que afectan la morfología interna de la palabra.

En el poema de Villaurrutia detectamos los siguientes metaplasmos dignos de destacarse.

Si bien el texto no presenta rimas al final de cada verso, identificamos un conjunto de aliteraciones(9), ubicadas en distintos lugares del texto.

La más evidente se encuentra en los últimos dos versos de la cuarta estrofa donde se repite tres veces el fonema /b/:

el sabido sabor
de la saliba

Otras aliteraciones son mucho menos notorias, por ejemplo, la duplicación del sonido /f/ en el cuarto y quinto

versos de la penúltima estrofa:

la forma de una entraña,
 la fiebre de una mano
 que se atreve.

Consideramos que la insistencia de estos sonidos "de roce" (el de /s/:roce dental, el de /b/: roce labial y el de /f/:roce labiodental) no es arbitraria. El aspecto sonoro del poema enfatiza, en esta parte, el ambiente de profunda sensualidad que el texto sugiere en su conjunto.

Podríamos incluso aventurarnos en nuestra interpretación estableciendo una especie de analogía imaginaria entre la esencia fricativa del sonido y la frotación erótica de los cuerpos a la que alude el poema cuando se habla del "anhelado objeto del deseo":

Todo lo que el deseo
 unta en mis labios:
la dulzura soñada
de un contacto,

Para reforzar esta idea debemos hacer notar algunas otras onomatopeyas (10) como en el caso de los últimos versos de la tercera estrofa:

el vaho del deseo
 . . .
 la fragancia sin nombre
 de la piel.

En el primer ejemplo notamos la palabra "vaho", donde la unión de las vocales abiertas (a-o) mediante la "h" intermedia produce un sonido no muy lejano al de la exhalación y el jadeo.

En el segundo, tenemos los fonemas /fr/ de la palabra "fragancia". Estos, junto con la onomatopeya del "vaho", se nos antojan sutilmente evocativos de la experiencia que supone la espiración de un cierto vapor de agua (vaho o fragancia) "que el silencio hace huir de las cosas", o mejor, de los cuerpos.

De hecho si quisieramos sustituir el término "fragancia" por el de "olor", "aroma" o "perfume", el efecto se perdería.

2.2.1.2. Metataxas

En primer lugar debe observarse el paralelismo de construcción entre todas las partes del poema, lo cual tiende a crear una especie de simetría sintáctica y gramatical. De hecho las seis estrofas siguen el mismo modelo sintáctico así como los versos de cada una.

Esta integridad del poema ya la hacíamos notar en el apartado de la descripción métrica [1.2.1.1.] y en el dedicado al análisis gramatical [1.2.2.].

Dentro de esta unidad estructural aparecen perfectamente armonizadas algunas metataxas que aquí ponemos de relie

De acuerdo a la clasificación moderna las metáforas o "figuras de dicción" se presentan en el nivel sintáctico y afectan tanto la selección como la disposición de los términos dentro de la frase.

La estructura del poema es fundamentalmente la de una enumeración; la cual permite el desarrollo del discurso - mediante el procedimiento que consiste en acumular expresiones, una a una, para formar la serie de partes de un todo.

Para comprobarlo, véase cómo en cinco de las estrofas aparecen invariablemente "dos puntos y aparte". Estos signos de puntuación indican precisamente que la idea se desarrolla en forma de una enumeración; y se dice que es de cierta complejidad porque se afirma algo de cada uno de los términos enumerados.

Veamos lo siguiente:

ESTROFAS

I

-Todo lo que la noche
dibuja con su mano
de sombra:
-el placer que revela

-el vicio que desnuda

II

-Todo lo que la sombra
hace oír con el duro
golpe de su silencio:
-las voces imprevistas
que a intervalos enciende
-el grito de la sangre
-el rumor de unos pasos
perdidos

III

-Todo lo que el silencio
hace huir de las cosas:

-el vaho del deseo

-el sudor de la tierra
-la fragancia sin nombre
de la piel

IV

-Todo lo que el deseo
unta en mis labios:
-la dulzura soñada
de un contacto
-el sabido sabor
de la saliva

V

-Y todo lo que el sueño
hace palpable:
-la boca de una herida

-la forma de una entraña
-la fiebre de una mano
que se atreve

-Todo lo que la noche dibuja con su mano de sombra:
el placer que revela, el vicio que desnuda

Ahora bien, si ordenásemos la sintaxis de manera conven-
cional:

-La noche dibuja con su mano de sombra el placer que
revela (y) el vicio que desnuda

o

-La noche dibuja el placer que revela (y) el vicio que
desnuda, con su mano de sombra

o

-Con su mano de sombra, la noche dibuja el placer que
revela (y) el vicio que desnuda

Finalmente, cabría mencionar una última metatasa: un
pleonasm (11) en el quinto y sexto versos de la cuarta es-
trofa:

el sabido sabor .
de la saliva

Aquí el adjetivo "sabido" funge en realidad como un epí-
teto (12) que cumple con una función más bien enfática a ni-
vel fónico y semántico.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

2.2.2. Nivel del contenido

2.2.2.1. Metasememas

Estas metáforas se producen en el nivel léxico-semántico del poema alterando el contenido (significado) de las expresiones, y por ello, equivalen a lo que en la tradición retórica se han llamado más frecuentemente "tropos de dicción".

Los metasememas que proliferan en el texto de Villaurrutia son la metáfora y la prosopeya, aunque a juicio de algunos autores ésta última no constituye sino una variante de la primera.

La metáfora es el tropo por excelencia y consiste, para decirlo brevemente, en formular una idea con el nombre de otra que tiene una relación de semejanza. La metáfora, entonces, se basa en el parecido entre un plano real y un plano evocado. Sólo que el plano evocado posee casi siempre mayor intensidad o más expresividad ("poética") que el mismo real.

Destaquemos algunas de las metáforas más notables del poema.

En la segunda estrofa:

'el grito de la sangre'

donde la unión sinestésica (13) de los términos enfatiza la expresividad "escandalosa" de la sangre introduciendo el elemento sonoro del grito.

'el rumor de unos pasos perdidos'

que al asociar el ruido confuso de las voces al de unos pasos a lo lejos, nos remite a los ecos distantes y repetitivos de estos sonidos.

En ambos casos se acentúa otra vez el aspecto sonoro de la evocación poética, pero ahora en el plano del significado.

En la tercera estrofa:

'el vaho del deseo'

Esta más que una metáfora nos parece una metonimia (14) del efecto por la causa activa, donde el deseo erótico es la causa y el vaho su efecto, o para decirlo mejor, el vaho viene a ser la manifestación de la excitación que el deseo produce en forma de jadeo.

'el sudor de la tierra'

Evidentemente la tierra no suda porque la sudoración es un fenómeno privativo de los seres vivientes que transpiran. Sin embargo, la metáfora nos permite ver a la tierra como - piel de un cuerpo; y al sudor, imagen del agua, como lubricación erótica. Si es esencial el líquido para humedecer la tierra; también lo es para el deseo.

En la quinta estrofa:

'el árbol de mis venas'

El árbol ha sido utilizado desde siempre como símbolo -

de la vida.

En este caso la imagen es todavía más provocativa. En efecto, las incontables venas, arterias y capilares del sistema circulatorio donde corre la sangre por todo organismo vivo, pueden ser vistas como las ramificaciones de un complejísimo árbol en movimiento que habita en el interior del hombre.

Así, vuelve a aparecer el elemento líquido, la sangre, como metáfora in absentia (15) de la sabia que nutre y da vida a lo viviente.

La metáfora del árbol constituye en cierto modo el núcleo integrador del poema pues el "¡Todo!" inicial de esta última estrofa alude a todos los elementos anteriores que, finalmente, se sintetizan en la imagen de la sangre circulando por todo el cuerpo, desde los oídos hasta los muslos.

En lo que se refiere a la prosopopeya, ésta se define como una personificación, o más exactamente, como el recurso de humanizar lo que no es humano o animar lo inanimado. En otras palabras, dar vida a lo que por naturaleza no la tiene.

En el poema que aquí analizamos, encontramos un uso refinado y sutil de esta metáfora al inicio de las estrofas.

Primera estrofa:

'Todo lo que la noche dibuja con su mano...'

La noche se ve personificada con un cuerpo, y es su mano la que se encarga de empezar a delinear los personajes nocturnos del poema.

Segunda estrofa:

'Todo lo que la sombra hace oír...'

Tercera estrofa:

'el silencio que hace huir'

Cuarta estrofa:

'el deseo que unta'

Quinta estrofa:

'el sueño que hace palpable'

Con todo, cabría preguntarse si las supuestas prosopopeyas no se vuelven más problemáticas a medida que el poema nos presenta "conceptos abstractos" tales como "silencio", "sueño" y "deseo". ¿Podrían estos elementos ser considerados en algún sentido entes animados?

2.2.2.2. Metalogismos

Estas metáforas comprenden las antiguas "figuras de pensamiento", los "tropos de pensamiento" y las "figuras de pensamiento" que no son tropos (16)

Se generan en el nivel lógico y afectan, según el grupo "M", al contenido lógico de las oraciones, pues "el grado cero de tales figuras -dicen- hace intervenir, más que los

criterios de corrección lingüística, la noción de orden lógico de presentación de los hechos, o la de una progresión lógica del razonamiento".

En suma, los metalogismos resultan de operaciones no-gramaticales efectuadas sobre la lógica del discurso y que afectan al significado, pero trascendiendo el nivel del léxico (puesto que la desviación no se da entre el signo y - su sentido) y requiriendo, para su lectura, un conocimiento previo del 'referente', mismo que puede hallarse en el contexto discursivo, o bien, puede corresponder a un dato extralingüístico.

En este "Nocturno", como en muchos otros del autor, sobresale la paradoja. De hecho, este es uno de los procedimientos más socorridos en la poesía, a ratos "barroca", de Villaurrutia.

La paradoja, antilogia o endiasis altera la lógica de la expresión pues aproxima dos ideas opuestas y en apariencia irreconciliables, que manifestarían un absurdo si se tomaran al pie de la letra, pero que contienen una profunda y sorprendente coherencia en su sentido figurado.

Igual que el oxímoron (metasemema), la paradoja llama - la atención por su aspecto superficialmente ilógico y absurdo, aunque la contradicción es aparente porque se resuelve en un pensamiento más prolongado que el literalmente enunciado.

Ambas figuras sorprenden y alertan por su aspecto de

oposición irreductible, pero mientras el oxímoron se funda en una contradicción léxica, es decir, en la contigüidad - de los antónimos, la paradoja es más amplia pues la contradicción afecta al contexto por lo que su interpretación exige apelar a otros datos que revelen su sentido, y pide - una mayor reflexión.

Segunda estrofa:

'Todo lo que la sombra
hace oir con el duro golpe de su silencio'

El silencio es la ausencia total de sonido y, sin embargo, permite que en el fondo de su quietud otros sonidos - sean escuchados.

Quinta estrofa:

'Y todo lo que el sueño hace palpable'

Aunque en el sueño se producen imágenes de todo tipo, algunas de ellas pueden ser tan vívidas que resulten, a veces, más tangibles que los mismos "hechos reales".

Así, por conducto de los sueños encarnan en la piel de la imaginación algunos de nuestros más anhelados deseos.

Por último, aparece una antítesis (17) en los últimos versos del poema:

'vive en mis ojos muertos
muere en mis labios duros'

donde se presenta una antinomia léxico-semántica y lógica entre los dos términos subrayados.

Dicho sea de paso que el juego de oposiciones entre VIDA y MUERTE constituye un recurso de tradición romántica muy frecuente en la poesía de Villaurrutia, poeta necrófilo por excelencia como otros de su generación (18)

En síntesis, los elementos retóricos más recurrentes en el poema son los siguientes:

	NIVEL	NOMBRE	FIGURAS
E X P R E S I O N	Fónico-fonológico	Metaplasmos	Aliteración/onomatopeya
	Sintáctico	Metataxas	Enumeración (distribución)
			Paralelismo-simetría
			Concatenación
			Asíndeton
			Anáfora
			hipérbaton
C O N T E N I D O	Léxico-semántico	Metasememas	Metáfora
			Prososopeya
	Lógico	Metalogismo	Paradoja
			Antítesis

2.3. CRITICA

2.3.1. Retórica tradicional

2.3.1.1. La retórica ornamentadora

Si se entiende por 'retórica' en un sentido tradicional la consideración de los 'elementos ornamentales' de un texto, distinguiendo primordialmente las distintas figuras y tropos que presuntamente enriquecen su expresión, esta aproximación falla porque ningún "adorno" es accesorio y ninguna expresión es meramente ornamental en el poema; todos sus ingredientes se vuelven indispensables e insustituibles. Basta quitar un solo "adorno" y el poema entero se viene abajo.

2.3.1.2. La poesía como manierismo

La perspectiva ornamentadora de la retórica puede hacer nos creer que la naturaleza poética de un texto se mide - por la cantidad de medios retóricos puestos en práctica. Si partiésemos de esa idea y la llevásemos hasta sus últimas consecuencias, llegaríamos a la conclusión del manierismo como un ideal. En este sentido, encontraríamos más "valor poético" (ornamento) en un acta jurídica que en el poema de Villaurrutia.

2.3.1.3. La falta de especificidad en el análisis

Esta concepción de la retórica como puro ornamento puede aplicarse por igual a cualquier tipo de discurso: lo mismo en una frase publicitaria donde aparece una metonimia o en el discurso de un político que hace alardes de elocuencia persuasiva y hasta demagógica. Por lo tanto, no es un instrumento de análisis específico de la poesía.

Vista así, la retórica nos auxilia solamente para identificar y tipificar las expresiones que aparecen en un poema: epítetos, paronomasias, retruécanos, anáforas, pero no accede por sí sola a otras profundidades de la comprensión.

En todo caso, tendría que destacarse la importancia de los aspectos retóricos en referencia a la interpretación global del texto, es decir, en relación con lo que el poema dice.

Digámoslo de una vez: un poema es mucho más que un cúmulo preciosista de florituras verbales susceptibles de clasificación.

2.3.2. Neorretórica

2.3.2.1. Poesía sin figuras o figuras sin poesía.

Si de acuerdo a la 'retórica moderna' no hay poesía sin figuras, un estudio de este tipo podría ayudarnos efectivamente a describir cómo es un texto poético y cuáles son algunos de los mecanismos de transformación del lenguaje que caracterizan a la poesía.

Además, el interés de estos análisis radica en que no sólo clasifican los tropos y figuras de acuerdo a su nivel de ubicación lingüística, sino que también arrojan luz sobre las relaciones de oposición o adecuación entre estos últimos.

Sin embargo, también hay 'figuras sin poesía' en muchos otros tipos de discurso y, en todo caso, habría que discutir hasta qué punto los medios retóricos característicos de muchos textos que nunca se han considerado poemas podrían ser adoptados como definitorios de "lo poético".

2.3.2.2. La metábola como desviación de la norma.

Hay figuras que no son necesariamente una desviación respecto de un uso común o regular de la lengua socialmente establecido (norma), ni constituyen la transgresión a

ninguna regla; por ejemplo, el asíndeton.

Por otra parte, tendrían que analizarse las dificultades para fijar una 'norma general de la lengua'.

Para ilustrar este problema utilicemos el ejemplo, tan traído y llevado, de Jean Cohen (19).

Existen por lo menos tres fórmulas conocidas para expresar la claridad del cabello:

- a) Cabellos rubios
- b) Rubios cabellos
- c) Cabellos de oro

Probablemente de acuerdo al criterio ortodoxo de la retórica sólo el primer enunciado se mantiene dentro de la 'norma general de la lengua', pues el segundo altera el orden sintáctico convencional y el tercero es una metáfora (metábola) "poética".

Sin embargo, se están considerando las fórmulas de manera aislada y sin tomar en cuenta el contexto de la expresión, que es en muchos casos el elemento determinante para la "poeticidad" de un término o una frase.

Por otro lado, el hecho de que una expresión sea metafórica no la hace necesariamente a-normal, ni mucho menos poética.

Hay expresiones trilladas como "cabellos de oro" que, tomada de manera aislada, se encuentra ya asimilada por completo a la 'norma lingüística' socialmente utilizada y aceptada: ¿Sigue siendo entonces una fórmula poética?

2.3.2.3. La retórica constreñida a lo lingüístico

Aunque algunos autores como Klinkenberg (20) Genette (21), Greimas (22) y Van Dijk (23) reconocen la importancia de la dimensión semántica en el análisis retórico, nos parece que tal vez no han enfatizado suficientemente los obstáculos y las limitaciones de un análisis de este tipo constreñido a lo puramente lingüístico.

Si la retórica no es un simple manual de adornos sobrepuestos al lenguaje, tampoco puede ser una disciplina exclusivamente lingüística, ni el poema debe ser visto como mera maquinaria de tropos y figuras.

En todo caso, para trazar auténticamente los límites - del análisis retórico de la poesía, sería necesario distinguir con todo cuidado lo que en el fenómeno poético es lingüístico y lo que no lo es.

Para comprender lo que un poema dice no podemos limitarnos a descodificar sus palabras en una primera lectura, ni a explorar solamente los recursos retóricos que contiene.

El ámbito semántico es inseparable de las estructuras lingüísticas que hacen posible al poema como texto escrito y objeto comunicativo, pero no es reductible a ellas en tanto el acto comunicativo se da sólo con la intervención de un lector activo que las lee y trata de comprenderlas.

Por lo tanto, más allá de sus pretensiones objetivistas,

el análisis de la poesía, en su nivel semántico, supone un proceso subjetivo, esto es, una actividad de interpretación.

En suma, si el poema es un texto retórico, ésta representa una condición fundamental pero no suficiente para definir la diferencia específica de la poesía. Probablemente ni siquiera es tan esencial como se piensa; por lo menos en todos los casos, pues si hallamos un poema de lenguaje tan sencillo y coloquial (como hay muchos), la retórica -tradicional o moderna- podría volverse inútil ante la carencia de materia retórica para el análisis.

De modo que frente a una retórica ceñida fuertemente al criterio formal de la lingüística y del lenguaje poético, no nos queda mejor opción que seguir buscando la especificidad de la poesía en el plano del significado.

Es este problema, precisamente, el que ha dado lugar a otros caminos de aproximación tales como la semiótica poética, la poética semiológica y, en particular, la hermenéutica en todas sus variantes: sociológica, psicoanalítica, filosófica.

Centrémonos, pues, en el nivel de la interpretación.

3.1. PRESENTACION

3.1.1. La hermenéutica del texto según Hans-Georg Gadamer (1)

3.1.1.1. La interpretación: un abordaje intrínseco

En poesía no es posible hablar de hermenéutica sino de hermenéuticas o formas de interpretación. Dice Hans Gadamer, a quien seguiremos de cerca en este apartado:

"Se puede interpretar la poesía bajo muy distintos puntos de vista: se puede proceder según la historia de los géneros literarios, incluyendo la poesía en una tradición de precedentes del mismo género; se puede proceder según la historia de los motivos, observando la adopción y transformación de determinados motivos tradicionales; se pueden resaltar los medios artísticos de tipo retórico - poético y su trabazón con el todo de una "estructura". Pero también se puede asumir la tarea hermenéutica primigenia de explicar lo ininteligible y a su vez, al hacerlo, se puede proceder de un modo ocasional (como lo han hecho la hermenéutica protestante del Nuevo Testamento y la Filología - hasta finales del siglo XVIII) e intentar zanjar las dificultades particulares que presentan los pasajes ininteligibles por medio del análisis del contexto, referencias o paralelismos, etc; o se puede partir de la unidad de lo dicho para interpretar lo que la poesía quiere decir, esto último sobre todo en el caso de poemas que poseen un alto nivel de reflexión y que por ello se consideran globalmente oscuros y de difícil comprensión" (2).

Aunque no es nuestro propósito exponer con detalle la teoría hermenéutica de Gadamer, hemos incluido esta extensa cita para situar con sus últimas líneas el tipo de interpretación que intentaremos hacer del poema de Villaurrutia, cuyas características -creemos- se acercan a las sugeridas por el filósofo alemán.

¿Cuáles son, sin embargo, algunas de las principales directrices de este tipo de aproximación?

Por principio, Gadamer propone un abordaje intrínseco del texto. Esto significa que el sentido de un texto poético tiene que comprenderse desde su propia unidad y no a partir de factores extrínsecos que rebasan los límites del marco textual, y por eso mismo resultan difíciles de determinar como factores reales de influencia en el texto o en el autor:

_"contexto histórico" y "condiciones socio-culturales", si nos referimos a los abordajes historicistas de la sociología y de la historia de la literatura o

-"la vida pasada del autor" y "sus proyecciones inconscientes" en el caso de los estudios psicologistas, donde se incluyen por igual los estudios biográficos y las interpretaciones de corte psicoanalítico.

3.1.1.2. Crítica al psicologismo

La concepción de la hermenéutica como abordaje intrínseco del texto nos obliga a movernos en una dimensión de sentido que es comprensible en sí misma, y que como tal no motiva un desplazamiento a la subjetividad del otro. ¿Cómo interpretar lo que el poeta quiso decir si sus intenciones - pueden o no haber sido plasmadas efectivamente en el texto?

El lector no puede dejar de pensar en lo que el autor - quizá no pensó, ni puede dejar de atraer esto al campo abierto de sus expectativas frente al texto.

Con ello, se abre una necesaria inconmensurabilidad entre el sentido global del texto y las supuestas pretensiones del escritor. El texto puede decir más, menos o no precisamente lo que el autor quería decir. El poeta no siempre tiene una conciencia plena de todos los sentidos que - el lenguaje, por sí mismo, puede ofrecer a sus lectores. Y aunque tal conciencia existiese el lector no sabría con absoluta certeza si el poeta la tuvo o no.

De modo que si el sentido de un texto (con mayor razón si se trata de un texto literario) supera invariablemente a su autor, su comprensión no es nunca un proceso sólo reproductivo sino que también el sujeto que interpreta pone algo de sí mismo en la interpretación.

En esa medida, el significado de un texto no está 'dado' sino que se construye como un "abuso productivo" en la in-

teracción del interprete con el texto.

Ese rincón oculto en el alma del escritor donde se hallan presumiblemente sus ideas y sentimientos más secretos es una zona inaccesible para el lector.

Si aceptasemos lo contrario -como hacen muchos psicólogos- cerraríamos el horizonte de sentido en el que se mueve el interprete, circunscribiéndolo solamente al pensamiento "original" del poeta.

Sin embargo, resulta imposible conocer este pensamiento como "el original" pues ninguna re-construcción de este tipo, por meticulosa que sea, puede ser totalmente fiel y precisa. Más aún, no podemos re-construir ese "pensamiento original" sin traicionar su alteridad. Un texto no es el pensamiento de alguien ni la expresión de su íntima subjetividad; es un texto y esto le da una cualidad sustancialmente distinta. En todo caso habría que replantearse las condiciones que hacen posible la 'exteriorización' lingüística y escrita de un pensamiento, para saber hasta donde la escritura tiene la posibilidad para re-presentar los "contenidos internos de la conciencia". Incluso habría que dudar de esta posibilidad desde el momento que nos exige creer en un "contenido de la conciencia" previo a su manifestación lingüística, como si existiera realmente tal cosa como el pensamiento al margen del lenguaje.

La comprensión -decíamos- no es nunca una trasposición psíquica, ni una actividad meramente arqueológica (recons-

trucción de las ideas o vivencias del autor) sino también un trabajo creativo en el que se ven envueltas las ideas y expectativas propias del intérprete.

Por lo tanto, "la comprensión no es una comunión misteriosa de las almas sino participación en un sentido comunitario" (3).

3.1.1.3. El diálogo con el texto y el "círculo hermenéutico".

Debemos partir del texto mismo a sabiendas de que nos enfrentamos a una construcción lingüística donde un conjunto de significados, literales y evocativos, se nos hacen presentes gracias al proceso de interpretación textual.

Ese proceso recibe el nombre de hermenéutica que, en la perspectiva de Gadamer, debe adoptar la forma de un diálogo, la estructura dia-lógica de una conversación: un intercambio ordenado de preguntas y respuestas entre texto y lector.

Gadamer propone que ese diálogo se construya como un "círculo hermenéutico" para ver el texto como un 'todo de sentido' encerrado en sí mismo, y comprender el todo desde lo particular así como lo particular desde el todo.

Sin embargo, el lector nunca parte de cero, es decir, nunca se enfrenta ingenuamente al texto; siempre lo hace a partir de todas las nociones previas que "carga" en su len

guaje. En otras palabras, nuestra comprensión, nuestra comprensión de un texto arranca desde un marco pre-comprensivo (el "horizonte hermenéutico" desde el cual el lector interroga) que condiciona y orienta el proceso entero de la interpretación.

Este marco pre-comprensivo se nos hace patente en forma de pre-juicios que, en esta perspectiva, lejos de constituir una distorsión o un obstáculo para la comprensión, se muestran como la condición de posibilidad para iniciar un proceso hermenéutico.

De entrada, deben desecharse los prejuicios evidentemente falsos y disparatados así como las meras ocurrencias - que nada tengan que ver con el contenido del texto. Luego, a lo largo de la interpretación, las otras hipótesis probables deberán controlarse según se ajusten o no a la unidad del texto, cuyo sentido habrá de ampliarse en círculo concéntricos.

De esta suerte, el lenguaje viene a ser el 'lugar de encuentro' -y de diálogo- entre dos horizontes, el del texto y el del intérprete, así que sólo en la medida de la interpenetración y fusión de ambos puede desarrollarse un auténtico proceso hermenéutico en y a través del lenguaje.

"El círculo hermenéutico no es de naturaleza formal; no es subjetivo ni objetivo, sino que describe la - comprensión como la interpenetración del movimiento de la tradición y del movimiento del intérprete.

La anticipación de sentido que guía nuestra comprensión

sión de un texto no es un acto de la subjetividad - sino que se determina desde la comunidad que nos une con la tradición" (4).

Así, a través de mi lenguaje "habla" la obra pero en - realidad es la tradición, a la que pertenecen el texto y - el intérprete, la que habla a través de ambos.

Imposible dejar de reconocer en ello la raíz fenomenológica del planteamiento: en lugar de hablar sobre el texto, ir hacia él para "hacerlo hablar"; someterse a él antes de pretender someterlo a nuestros esquemas previos.

Bajo esta óptica, la hermenéutica -cuando menos la que sugiere Gadamer- se levanta con una lógica interna pero - no un método sistemático: la estructura dialógica de pregunta y respuesta.

Para preguntar no hay método; existe tan sólo un marco previo de posibilidades (los prejuicios) y el tino del intérprete para saber inquirir lo que el fenómeno (en este caso el texto) apunta como pregunta.

3.1.1.4. Crítica al historicismo

("la tradición" y "lo clásico")

Así como en líneas anteriores nos enfrentábamos a la - problematización del psicologismo, nos ponemos ahora en camino de otro problema hermenéutico no menos difícil: la relación entre historia y literatura, o en otras palabras, -

la historicidad en la comprensión de las obras literarias. Problema ineludible para cualquier proyecto hermenéutico - de la poesía, si se acepta el hecho de que texto e intérprete se insertan de manera compleja en un proceso (no del todo claro) que llamamos "historia". ¿Hasta dónde esa historia determina nuestra comprensión de un texto poético?

El problema ha sido objeto de muchos estudios por parte de historiadores y sociólogos de la literatura que no pocas veces han simplificado esa relación con esquemas mecanicistas de causa-efecto, donde el autor no es más que el producto de su "contexto histórico", y la obra, la proyección o el reflejo de los "factores socioculturales" de la época que la envuelve y determina.

Gadamer, en cambio, reformula el concepto de "tradición", ya no en cuanto mero conjunto de elementos culturales perenes, sino también y fundamentalmente como lenguaje, o mejor, como la "unidad lingüística de sentido" que hace posible la historicidad de la obra como continuidad entre pasado y presente.

Esa unidad lingüística une a la obra con el intérprete a través de la distancia en el tiempo, pues el intérprete actualiza mediante el diálogo con el texto la comunidad de sentido que el lenguaje mismo (el del texto y el del intérprete) hace posible como parte unitaria y originaria del hombre.

Así, en el panorama de esa "tradición" aparece el con-

en un acontecer, en un proceso de devenir continuo donde presente y pasado se encuentran en permanente mediación.

Evidentemente no se trata de cancelar el tiempo en favor de la unidad de sentido del texto, ni de que esa unidad sucumba bajo el peso de aquél; la mediación significa aquí que nuestra comprensión de la obra no sólo contendrá la conciencia de su pertenencia a un "mundo pasado", sino también la correspondencia de la obra a nuestro propio mundo. Justo en la intersección de esas conciencias es donde la hermenéutica del texto se despliega como actualización del pasado.

La distancia en el tiempo no es más un abismo que tenga que ser superado como había presupuesto ingenuamente el historicismo determinista al exigir un desplazamiento al espíritu de la época para pensar en sus conceptos y representaciones, pero no en las propias, pues sólo así podía avanzarse en el sentido de una "objetividad histórica".

En contraposición, Gadamer propone que el tiempo sea visto como la condición que sustenta el acontecer en el que tiene sus raíces el presente. De lo que se trata entonces es de reconocer la distancia en el tiempo como una posibilidad positiva y productiva en la comprensión. "No es (ya) un abismo devorador, sino que está cubierto por la continuidad de la procedencia y de la tradición, a cuya luz se nos muestra todo lo transmitido" (6).

Toda hermenéutica, es cierto, implica siempre una media

ción histórica, pero de acuerdo a esta perspectiva la manera de enfrentarla no debe ser la de una re-construcción, - pues habría que preguntarse antes si lo que se obtiene por ese camino es realmente lo mismo que buscamos cuando buscamos el significado de un texto; si la comprensión se define correctamente cuando se le considera como la re-producción de una producción original. En realidad -decíamos - antes- la re-construcción de las condiciones presuntamente originales de la vida pasada es una empresa imposible. La restauración histórica, la vida recuperada desde esta -lejanía, no es ya la original.

En síntesis, la esencia general del "acontecer tradicional" hace posible la comprensión de la obra a partir de lo que se conserva en ella del pasado como no-pasado, y esta continuidad entre pasado y presente es ya un modo de su - ser histórico.

"El comprender debe pensarse menos como una acción de la subjetividad que como un desplazarse uno - mismo hacia un acontecer de la tradición, en el - que el pasado y el presente se hallan en continua mediación" (7).

PROCEDIMIENTO HERMENEUTICO

3.2 APLICACION

3.2.1. Una visión "nocturna" de la experiencia erótica

En nuestra interpretación personal el poema de Villaurrutia nos revela (y nos esconde también) una visión "nocturna" de la experiencia erótica desde una perspectiva que va de lo disperso a lo unitario. Decimos "nocturna" en dos sentidos distintos:

1) Porque está sumergida en la atmósfera soporífera de la noche y

2) Porque nos acerca a las "potencias oscuras" del hombre, pobladas por los fantasmas del erotismo, la soledad, el sueño y la muerte, personajes todos eminentemente nocturnos.

Como un juego de vasos comunicantes o un laberinto de espejos, un punto nos llena invariablemente a los otros en un ciclo de reflejos infinitos.

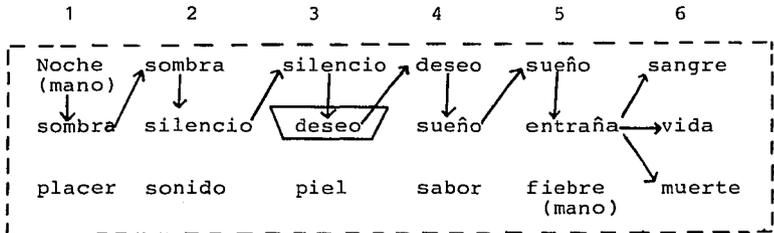
Así, el texto propone el siguiente camino: de la sombra al silencio, del silencio al deseo, del deseo al sueño y - del sueño a la muerte, que es quizá -para cerrar el círculo como una serpiente que se muerde la cola- la noche interminable de todos nuestros sueños.

El "Nocturno" tiene una lógica rigurosa cuyo pivote central reside en el deseo, y desde ahí se articulan orgánicamente el resto de sus partes.

Percibimos cada estrofa como un pequeño organismo. Los motivos, imágenes magnéticas que se atraen, se van encadenando de manera que lo que se plantea en la primera estrofa como asunto principal se desarrolla en la siguiente, y así sucesivamente, hasta formar un "organismo de organismos" o un "sistema de sistemas".

Por lo tanto, este texto se compone de "estructuras" necesariamente interdependientes y complementarias, así que si quitamos o alteramos alguna de ellas todo el poema se viene abajo.

ESTROFAS



El recorrido se inicia en la primera estancia: la noche. ¿Qué mejor momento para "el placer" y "el vicio" que la sombra y el recogimiento nocturnos?

Sin embargo, no se habla del placer ni del vicio en sí mismos, sino del misterio del placer, del vicio como provocación, es decir, de lo que son capaces de esconder y revelar -como la penumbra misma- dentro de la noche.

En la quinta estrofa, los devaneos eróticos del deseo desembocan en el sueño donde logra materializarse, cuando menos imaginariamente, el objeto del deseo que se percibe como 'falta'.

Desde este punto de vista, no resulta casual ni gratuita la preferencia del poeta por las grietas, los huecos y las heridas. Estas cavidades nos revelan de un modo simbólico el no-ser que se oculta en el-ser-del-hombre, cuando éste se enfrenta a sus "experiencias nocturnas". La tentación del romántico: el vértigo que es simultáneamente fascinación por el vacío.

Ante la oquedad de la espera, las imágenes del poema - (la boca de una herida, la forma de una entraña, la fiebre de una mano) más que construir la presencia completa de un sujeto -¿el otro?, ¿yo mismo?- dejan apenas desdibujada - su ausencia.

Destaca el hecho de que Villaurrutia prefiera los verbos cuya acción de despojo (desnudar, revelar) y de distanciamiento (huir, perderse) le dan a su poesía un tono un tanto más desencarnado.

Asimismo, debe notarse la tendencia constante hacia la indefinición y la ambigüedad, que hacen de este poema una verdadera "obra abierta", en fondo y forma, a la cooperación del lector.

Por eso mismo, uno de los recursos retóricos más socorridos en el texto es la paradoja, donde se reúnen elemen-

tos antitéticos; por ejemplo, 'lo tangible' y 'lo intangible', como en el caso de las siguientes expresiones:

-lo que el sueño hace palpable

-lo que el silencio hace oir

<u>LO IMAGINARIO</u> : el sueño	↔	<u>LO SENSIBLE</u> : palpar, oír, oler, saborear
<u>EL SILENCIO</u>	↔	<u>EL SONIDO</u> : rumor, voz, grito
<u>LA SOLEDAD</u>	↔	<u>EL CONTACTO</u>
<u>EL DESEO</u>	↔	<u>LA REALIDAD</u> : imposibilidad del placer
<u>VIDA</u>	↔	<u>MUERTE</u>

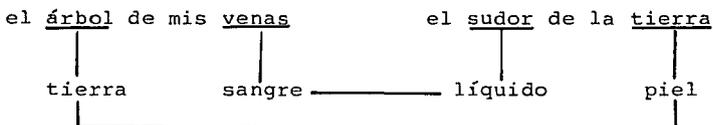
Pero Villaurrutia, y a esto queríamos llegar, va más - allá de estas oposiciones poniendo en entredicho la propia identidad de 'lo erótico' en cuanto totalidad integrada.

En contaste, el poema nos ofrece realidades aisladas, - discontinuas y fugaces; un cuerpo, el objeto del deseo, - fragmentado en manos, oídos, ojos, muslos, labios; un estallido de sensaciones diseminadas (el rumor de unos pasos, la fragancia de la piel, el sabor de la saliva) que finalmente se integran en la síntesis de la última estrofa:

¡ Todo!
circula en cada rama
del árbol de mis venas.

La imagen dinámica del árbol-hombre por cuyas ramas-venas circula el deseo, congela el instante sin quitarle movimiento, ya que la sangra sigue inundando todos los rincones del cuerpo.

Adviértase, de paso, la insistencia en el carácter 'terrenal' del deseo, "más cerca del infierno que del cielo", y las asociaciones que se desprenden de ello:



Ahora bien, la soledad es un tema central y constante - en el poema, si bien nunca se le llama por su nombre. Quizá por eso el texto resulta más persuasivo: evoca, sugiere, apunta solamente. El sentimiento de soledad no aparece cubierto por el ropaje del estilo; es la soledad misma, envuelta en el deseo, la que se cuela y palpita en las imágenes poéticas.

Así pues, el deseo sólo puede pensarse como una cuerda tendida entre dos extremos: la vida y la muerte.

Todo!...

vive en mis ojos muertos,

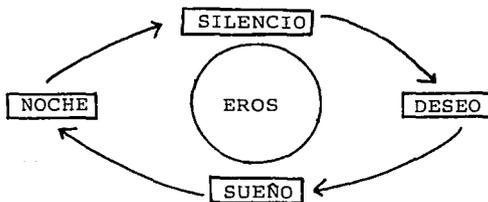
muere en mis labios duros

Por un lado, el deseo nace de la vida y la vida se nutre del deseo para mantenerse en pie; por el otro, la muerte los niega a ambos.

No obstante, la muerte es también -desde la perspectiva de este poema- un alimento para el deseo.

La soledad es ya una forma anticipada de la muerte. Por lo demás, la soledad física (el sueño de un contacto) constituye sólo una sombra de la soledad interna que habita en el corazón del hombre, dejándole sentir la absoluta desnudez de la nada. Se trata de una soledad más honda y radical, digamos, ontológica. Una soledad enraizada en el-ser del-hombre desde siempre bajo el signo de la ausencia, el amor incumplido, la 'falta de ser'. No es acaso esta incompletud el fundamento, o mejor, el "desfundamento" humano de donde nace el deseo como impulso de vida (Eros)?

En suma, el EROS emerge de la obscura y silenciosa soledad de la noche (estrofa 1), avanza más allá de las sombras (e.2) para hacerse "luz" en los sentidos (e.3,4 y 5 = centro erótico del poema), y se sublima en el sueño (e.4 y 5) que aspira a la materialización del deseo. Finalmente, cuando la energía del deseo -y del poema- alcanzan su punto más álgido, ésta termina diluyéndose (hacia los dos últimos versos de la e.6) en la misma noche de la que había nacido: ¿la noche del sueño?, ¿la de la muerte?

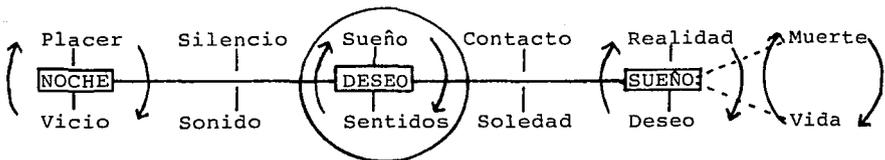


El proceso va -como decíamos antes- de lo disperso a lo unitario.

De este modo, el poeta dispone una compleja red de correspondencias entre las múltiples sensaciones que reporta la vivencia erótica:

ojos-visión: noche, sombra
 ↓
labios-sabor: saliva (vaho)
 ↓
oídos-sonido: silencio, voz, rumor, grito
 ↓
mano-tacto: contacto
 ↓
piel-olor: fragancia

De hecho, esta misma red de correspondencias se proyecta en los motivos y forma del texto; lo cual hace del poema - un verdadero modelo de unidad temática y estructural. En - otras palabras, los ejes en la poética de este "Nocturno" se confunden como en una constelación de signos que giran incansablemente en el firmamento de la noche. Cada astro - pasa a ocupar el lugar del otro. Su luminosidad está en el movimiento.



3.3. CRITICA (8)

3.3.1. Problemas

3.3.1.1. Aplicabilidad de la teoría

El primer problema al que nos enfrentamos es el de la aplicabilidad de las ideas de Gadamer al texto de Villaurrutia. El autor no propone, por lo menos en las obras consultadas, ningún procedimiento específico. En realidad, nosotros hicimos una aplicación personal de su propuesta, procurando llevar a la práctica algunos de sus postulados teóricos más generales como el "antipsicologismo", el "antihistoricismo", y, en fin, la idea de que la interpretación debe partir de la obra misma y de la unidad 'semántica' de lo dicho. Más aún, debemos reconocer que nuestra interpretación parece más un esquema, a veces una descripción o una paráfrasis, y otras, un mero comentario.

Sin embargo, nuestro intento ha sido partir de una hipótesis hermenéutica para tratar de justificarla y fundamentarla en el diálogo con el poema, sin olvidar que esa hipótesis se genera a partir de nuestras lecturas del texto y desde el marco pre-comprensivo de pre-juicios que tenemos ya sobre el tema.

Por lo demás, creemos necesario poner a discusión algunos puntos de la teoría hermenéutica de Gadamer que nos parecen problemáticos en cuanto intentamos aplicarla a la

comprensión de un texto poético.

3.3.1.2. La universalidad de la tradición

El concepto gadameriano de "tradición" nos parece un - tanto problemático porque no muestra límites críticos. Pareciera como si sólo existiese una sola tradición de carácter universal reconocida por todos, y no una diversidad de tradiciones y lenguas como de hecho ocurre.

En consecuencia, el concepto de "lenguaje" padece el mismo exceso de generalidad. Se nos presenta como una idea lidad abstracta que de manera misteriosa forma parte originaria del ser-del-hombre.

Para Gadamer, el mundo es humano por y gracias al lenguaje, cuya "estructura especulativa" nos da acceso a una unidad de sentido y apunta a una estructura universal-ontológica, a la constitución fundamental de todo aquello hacia lo que puede volverse la comprensión. "El ser que puede ser comprendido es lenguaje" (9).

No obstante, el propio Gadamer afirma que lo que accede al lenguaje es sólo distinto de la palabra hablada, aunque la palabra sólo es palabra -dice- en virtud de lo que en ella accede al lenguaje.

La situación-límite en la que se sitúa el discurso de Gadamer nos deja un tanto perplejos. Si hay "algo" en el lenguaje que no se constriñe a él pero que sólo es dado en

palabra, ¿qué es aquello que no puede comprenderse sin el lenguaje y que, sin embargo, no se reduce a él?: ¿la unidad del sentido?, ¿una forma de pensamiento extralingüístico?, ¿un "afuera" del lenguaje que no está afuera?

Si no es posible definir una esencia universal subyacente a la diversidad de lenguas en el mundo, lo que supondría

-caer de nueva cuenta en la metafísica sustancialista de la que la hermenéutica pretende alejarse y

-un estudio titánico de lingüística comparada para descubrir un común denominador entre las lenguas, lo que tampoco parece interesarle a un enfoque filosófico;

entonces, ¿cuál es esa "estructura universal-ontológica" de la comprensión lingüística?

3.3.1.3. La continuidad entre pasado y presente

Gadamer establece un hilo conductor entre pasado y presente mediante el concepto de tradición. No obstante, a ratos resulta excesiva la facilidad con la que se articula dicha continuidad, pues parece que no se enfatizan suficientemente los problemas de dicha mediación.

Resulta que el pasado, tal como nos es transmitido por la escritura, conquista una absoluta simultaneidad con el presente; una contemporaneidad claramente reconocible, - que Gadamer defiende como si no encerrara ningún conflic-

to, como si la solución fuese, otra vez, la 'unidad del sentido' respecto de la cual el lenguaje constituye su condición de posibilidad y su vía de acceso.

Acaso esa "tradición" no presenta rupturas y discontinuidades y, eventualmente, una falta de homogeneidad y transparencia?

Con el poema de Villaurrutia no tuvimos grandes dificultades por razones obvias. Otra sería la suerte si hubiésemos utilizado un texto más alejado de nosotros.

Pongámos por caso que un lector hispano pretende acercarse, sin conocer la lengua griega, al conocimiento y estudio de la Ilíada.

La situación presenta ángulos diversos. Por un lado, texto e intérprete se inscriben en una tradición que nos han hecho ver como la misma: la "cultura occidental", a la que pertenece -en mayor o menor grado- todo lo que habla o está escrito en una lengua, en este caso el español, cuyos orígenes se remontan hasta los orígenes de la propia cultura helénica. Esto parece asegurarnos, a pesar de todas las transformaciones culturales y lingüísticas, una cierta continuidad histórica.

Digamos aparte, en favor de Gadamer, que sin duda alguna la Ilíada no ha perdido actualidad ni vigencia, pues se trata de un texto 'clásico' que aborda problemas capitales de la 'naturaleza humana'. De ahí su universalidad.

Con todo, el obstáculo más inmediato que debe encarar - nuestro hipotético lector es el de la lengua, y con ello, el de una comprensión algo distinta de las cosas. La diferencia entre lenguas no sólo supone una diferencia de origen y estructura sino una manera distinta de nombrar y de ver el mundo. O el lector procura aprender griego homérico o recurre a una traducción castellana que, por muy buena - que sea, es ya un filtro interpretativo de la primera versión.

Existen términos que difícilmente pueden ser traducidos con exactitud al español pues un mismo vocablo puede sintetizar simultáneamente distintos significados cercanos; tal es el caso del término areté (ἀρετή) en el texto de la Ilíada. Aunque aglutinásemos los diversos sentidos que la palabra tiene en nuestro idioma, o aún aprendiendo la lengua griega, tendríamos que penetrar en las concepciones "éticas" del mundo homérico para tener una comprensión menos equívoca de estos asuntos. Esto implica asumir la conciencia crítica de que nuestro pensamiento y lenguaje es - tan inevitablemente "contaminados" por el cristianismo.

Ahora bien, si en lugar de utilizar un texto helénico hubiésemos citado en nuestro ejemplo una obra hebrea, árabe o china, probablemente las cosas se complicarían todavía más.

¿Por qué hablar entonces de una continuidad tan fácil y evidente entre pasado y presente?

De los textos homéricos no sólo nos separan más de veinte siglos sino también una cantidad innumerable de acontecimientos de toda especie que, nos guste o no, oscurecen nuestra visión del pasado. Por eso mismo creemos que "la interpenetración y fusión de horizontes hermenéuticos" resulta más difícil en la práctica, de lo que parecía en teoría.

Con todo lo dicho no queremos invalidar la postura de Gadamer; por el contrario, él mismo reconoce que nunca hay interpretación pura y que la hermenéutica se encuentra sumergida en una constitutiva opacidad de múltiples interpretaciones condicionadas históricamente: "ser histórico significa no poder jamás tornarse plenamente autotransparente" (10).

Además es congruente con su perspectiva radical no quedarse en la relatividad sociológica del fenómeno hermenéutico, sino hundirse hasta las condiciones originarias que lo hacen posible: la unidad de sentido que la textualidad encierra en su formulación lingüística y la inseparabilidad de comprensión y lenguaje.

Sin embargo, estas condiciones originarias se nos presentan más como supuestos no del todo esclarecidos. En todo caso, habría que reconsiderar esas "condiciones" a la luz de todos los problemas que aquí hemos enfatizado. De lo contrario, haríamos del lenguaje y de la tradición un nuevo núcleo metafísico para la hermenéutica.

En suma, la mediación gadameriana entre pasado y presente se presenta como una posición excesivamente pacífica, - como una relación muy poco problemática con los textos de la tradición, entendidos en cuanto objetos hermenéuticos. La tradición queda reducida a la pura presencia, al diálogo presente; o viceversa, este último resulta inscrito sin dificultad en el surco de la tradición.

3.3.1.4. El relativismo hermenéutico

Hasta aquí las reflexiones sobre Gadamer parecen conducirnos a un relativismo hermenéutico, por el cual se vuelve imposible discriminar la superioridad de una interpretación frente a otra ya que cada una se presenta como diferente al someterse a la situación específica a la que pertenece.

Sin embargo, Gadamer afirma: "la vinculación a una situación no significa en modo alguno que la pretensión de corrección que es inherente a cualquier interpretación se disuelva en lo subjetivo u ocasional" (11)

Al parecer Gadamer trata de decirnos que si bien la hermenéutica del texto es un proceso en permanente renovación por lo que no puede haber una comprensión absolutamente correcta o definitiva, sí existe un criterio de corrección para desmentir las interpretaciones que pecan de arbitrarias o disparatadas.

Aunque tenga que interpretarse en cada caso de manera - distinta, sabemos que sigue siendo el mismo texto el que - cada vez se nos presenta como distinto. Esta identidad textual -dice Gadamer- posibilita 'la integridad del sentido' en el lenguaje, y obliga al lector a ceñirse al texto en el transcurso de la interpretación, pues esto es lo único que puede posibilitar a su vez la concreción del sentido.

Ese sentido no existe como algo "original" y "único", lo que nos haría pensar en la comprensión como mera re-producción. No hay un sentido "modelo" al que deba "adecuarse" la comprensión. El único modelo efectivo, por muy general que sea, es el texto mismo y la supuesta integridad de su constitución interna.

En otras palabras, cualquier sentido presuntamente "verdadero" desaparece tras lo que el diálogo hace hablar en - la hermenéutica del texto.

No obstante, dice Gadamer, también es cierto que en su calidad de destinado a desaparecer tiene que llegar a su - propia actualización. El vehículo y la garantía mediadora: el lenguaje.

"El hecho de que no se relativiza en lo más mínimo la pretensión de verdad de cualquier interpretación queda claro por el hecho de que a toda interpretación le es esencialmente inherente un carácter lingüístico" (12)

Es atinado lo que sugiere Gadamer: el hecho de que el sentido de un texto sea "producido". no significa que el lector pueda interpretar lo que le venga en gana. Hay "algo" en la composición interna del texto mismo que es independiente del sujeto y que permite la hermenéutica como un diálogo.

Gadamer salva la relatividad de la "pretensión de verdad" que tiene todo proceso hermenéutico, pero no salva la relatividad de las interpretaciones tal y como se dan 'de hecho'.

¿Podría darse el caso de dos interpretaciones distintas del mismo texto igualmente apegadas a la unidad de su sentido y, por lo tanto, igualmente "correctas"? ¿habría grados de corrección hermenéutica entre una y otra?, ¿cuál sería el criterio para decidirlo si esa 'unidad de sentido en el texto' resulta la "petición de (un) principio" - demasiado abstracto o un supuesto no del todo esclarecido?, ¿tendríamos que adoptar la postura lingüístico-retórica que determina la superioridad de una interpretación a partir de su peso persuasivo, entendiendo la persuasión no en su sentido de manipulación mal intencionada sino como "pensamiento débil"?

3.3.2. Contribuciones

3.3.2.1. La preeminencia del sentido

La convicción de que el aspecto fundamental de un texto poético lo constituye la dimensión del sentido que ofrece - al lector, y en la cual radica la condición de posibilidad para que ese lector tenga acceso a la comprensión del texto a través de su interpretación, esto es, mediante un proceso hermenéutico.

3.3.2.2. La interpretación como diálogo

El poema no puede ser comprendido (aunque si disfrutado) en la inmediatez de una primera lectura que, no obstante, - resulta decisiva -como primera interpretación- para emprender un proceso hermenéutico más elaborado y matizado.

Sólo por obra del intérprete que pone en juego sus propias opiniones y expectativas para apropiarse de la "verdad" del texto, lo hace Hablar en el diálogo a través del lenguaje, lo cual supone la disposición por parte del lector para "ser poseído" primero por el poema.

3.3.2.3. El protagonismo del lenguaje

Al igual que otros autores (13) Gadamer se aleja de aquellas concepciones según las cuales el lenguaje poético cum

ple una función meramente referencial. Lejos de reproducir una realidad dada, la enunciación poética -dice Gadamer- presenta aspectos de un nuevo mundo en el medio imaginario de la invención verbal.

Esto significa que en poesía (y en la literatura en general) es el lenguaje como tal el que se pone de manifiesto: el lenguaje no es ya el sustituto de un objeto si no un objeto en sí mismo.

3.3.2.4. La autosuficiencia del poema

Sobre la condición de un mundo de significados posibles construido con y en el lenguaje, se justifica la autosuficiencia del texto y la posibilidad (necesidad) de un abordaje intrínseco desde la unidad de su sentido, pues aún - las mediaciones históricas y culturales de la tradición se dan en y dentro del lenguaje.

Asimismo, esta perspectiva hermenéutica defiende la autonomía de la interpretación frente a la vida y el mundo interno del poeta, en virtud de que resulta imposible la re-construcción de su vida pasada así como la de sus intenciones expresivas. Es más, aunque estas intenciones existiesen, el texto poético, por el propio carácter polívoco y ambiguo de su lenguaje bien podría rebasarlas, desviarlas o simplemente pluralizarlas.

De hecho, el único dato "objetivo" al que nos enfrenta-

mos es el poema. Como hemos dicho antes, la hermenéutica no es una transposición psíquica sino un ponerse de acuerdo con la cosa. Sólo así podemos llegar a la concepción - de la interpretación poética como un abuso productivo del texto.

3.3.2.5. La "antiobjetividad"

La conciencia crítica de que en la hermenéutica de un texto poético no hay "objetividad" posible, si aceptamos las - premisas de que no existe una dicotomía sujeto-objeto ni una visión del conocimiento como mera adecuación del pensa - miento con la cosa (el texto). El conocimiento herméutico equivale a hablar de comprensión, y la comprensión se defi - ne aquí como una elaboración del lector, es decir, una ac - tividad subjetiva. Por lo tanto, el sentido de un texto no está "ahí" en espera de ser des-cubierto o des-cifrado; el sujeto lo produce en el proceso mismo de la interpretación.

En esta línea, la hermenéutica se concibe como un desa - rrollo permanentemente abierto, en la misma medida que un - poema resulta inagotable para un lector que lo enfrenta - siempre desde una situación determinada y reajustando a cada momento los criterios de su interpretación. Por esta ra - zón no existe tal cosa como una 'interpretación definitiva'.

CONCLUSIONES

4.1 De los procedimientos

4.1.1. La preferencia por los abordajes intrínsecos

Ante los problemas del psicologismo y del historicismo más vale no comprometerse con ellos y mantenerse a cierta distancia crítica.

Sólo si aceptamos el poema como una totalidad de sentido, una unidad cerrada en sí misma, se legitima la preferencia por los abordajes intrínsecos como los que aquí aplicamos al poema de Villaurrutia.

NO rechazamos del todo los abordajes extrínsecos, pero los subordinamos al propósito final de nuestra empresa: la comprensión del texto poético.

Si eventualmente se requieren ciertos datos biográficos o históricos para iluminar la interpretación del poema, no debe dudarse en recurrir a ellos sin olvidar que el punto de partida y llegada de la comprensión es el texto mismo. El texto es el objetivo; no el pretexto.

Además, habría que someter a una revisión continua cualquier tipo de correlación o inferencia entre texto y contextos para que ninguna de ellas sea aceptada si carece de una sólida justificación.

Aunque en el caso de Villaurrutia no desconocemos su vida ni la tradición literaria en la que se inscriben sus temas y recursos estilísticos no hemos considerado necesario

recurrir a ellos (1).

En realidad los análisis lingüístico y retórico del poema no hacen sino indicarnos o confirmarnos, según se vea, la apretada unidad del texto en todas sus partes.

4.1.2. La necesidad de una perspectiva radical

Para no sucumbir a ningún tipo de supuesto ingenuo respecto a la interpretación de la poesía, se vuelve imprescindible discutir las condiciones que hacen posible dicha interpretación antes de emprender cualquier tipo de procedimiento hermenéutico.

A esto nos referimos cuando hablamos de una perspectiva radical, como la de Gadamer, que analiza los problemas psicologistas, historicistas y ontológicos que subyacen - al intento de comprender un texto.

En realidad, el análisis y la interpretación del poema de Villaurrutia nos han hecho ver

- 1) que ningún acercamiento a la poesía es ingenuo
- 2) que todo procedimiento de análisis e interpretación parte, a veces sin darnos cuenta, de una teoría o una teoría de la interpretación literaria
- 3) que toda teoría de la interpretación literaria se - construye sobre la base de una idea de la poesía que no - siempre se hace explícita
- 4) que esa idea de la poesía supone a su vez una noción

general de lo que es el lenguaje

y 5) que el lenguaje requiere necesariamente de una cierta idea de Ser no siempre del todo esclarecida.

En suma, la radicalización en el estudio de la hermenéutica de la poesía nos hunde en una línea vertical hasta la raíz ontológica del problema: la relación entre metafísica y poesía.

4.1.3. La complementación de los procedimientos

Creemos haber evidenciado que ninguno de los procedimientos utilizados puede dar cuenta por sí solo de todos los secretos de un buen poema; la riqueza del texto resulta inagotable a cada nueva lectura.

Hemos puesto de relieve la integridad del texto poético, de sus niveles de comunicación (contenido y expresión) y de sus niveles lingüísticos (fónico-fonológico, morfo-sintáctico y semántico).

Así, encontramos que cada procedimiento (lingüístico, retórico y hermenéutico) destaca un rasgo o un aspecto distinto de esa unidad.

Por lo tanto, no nos queda más que buscar la complementación de los procedimientos, a pesar de todas las oposiciones que existen entre ellos tanto de métodos como de principios.

Complementarlos no significa mezclarlos o integrarlos

pues esto nos haría caer en un eclecticismo insostenible. Lo que proponemos aquí es abrirnos a una diversidad de caminos, transitar cada uno dentro de sus propios límites, -revisar lo andado, contrastar entre sí los distintos recorridos, y en esa medida, aproximarse a la comprensión integral del texto. Tan sólo aproximarse.

4.1.4. La comprensión como proceso

Si bien no existe oposición entre "análisis" e "interpretación" puesto que cualquier tipo de análisis es ya una forma de interpretar, debemos marcar algunas diferencias de actitud entre "explicar" y "comprender".

Por lo general quien explica somete el objeto de estudio a un método o modelo de análisis; quien busca la comprensión se aproxima a su objeto y se sujeta a su configuración interna. Uno quiere interiorizar el texto mediante el diálogo con el mismo; el otro procura subsumir su comprensión en conceptos que den cuenta y razón del texto. Si queremos comprender el poema "nos doblamos" sobre él; si queremos explicarlo lo des-doblamos. En la comprensión el poema se muestra; en la explicación se de-muestra.

Ahora bien, para comprender hay que interpretar, y quien lo hace debe saber que este fenómeno es siempre subjetivo.

Por lo tanto, se renuncia a cualquier pretensión de "objetivismo científico", a la idea del lenguaje como espejo del mundo, al conocimiento como correspondencia del pensamiento con la cosa, y en última instancia, a la "metafísica sustancialista" que define al SER como mera presencia.

Por otro lado, la interpretación no es re-construcción pero tampoco es des-ciframiento, porque quien descifra su pone que el poema oculta un sentido determinado bajo el velo del lenguaje, en espera de ser des-cubierto. Comprender no es des-cubrir el sentido; es producirlo.

En consecuencia, la hermenéutica más deseable de un poema no es aquella que busca la "verdad" del texto como quien le va quitando la cáscara a una cebolla para encontrarse finalmente con el núcleo sólido de su esencia. La verdadera hermenéutica se despliega dentro y a través del proceso de "ir escrutando las capas".

4.2. Del poema

4.2.1. La integridad del texto

Si bien existen procedimientos de análisis que privilegian el contenido y otros que privilegian la forma, la dicotomía que implica esta clasificación es bastante simplista.

Se llama comúnmente fondo a las ideas, imágenes y sentimientos que "habitan" en un texto, y forma al tipo de recursos, giros sintácticos y figuras estilísticas que expresan el fondo.

Así, el contenido viene a ser una especie de 'relleno' en las palabras, y la forma su recubrimiento, una cáscara solamente.

El hecho es que al analizar e interpretar el poema de Villaurrutia la dicotomía entre fondo y forma se disuelve, o mejor, se trasciende: hasta lo más exterior tiene una significación interna, y lo más íntimo se convierte en forma. De este modo se comprende el contenido a través de la forma y la forma a través del contenido. La forma es contenido. Bien dice Lázaro Carreter:

"Separar ambas instancias -a menos que se haga con propósitos explicativos- resulta tan absurdo como deshacer un hermoso tapiz para comprender su trama: obtendríamos como resultado un montón informe de hilos" (2).

Además, la integridad textual se refuerza si pensamos que la experiencia de la lectura es también unitaria.

Cuando leemos el poema, las palabras suscitan en nosotros un conjunto de fenómenos simultáneos que la psicología trata de definir, explicar y clasificar en niveles - "sensitivos", "intelectuales" y "emotivos".

Sin embargo, después de tener la experiencia de la lectura, donde lo mismo se envuelve el placer "sensible" que el "intelectual", lo único cierto es que el poema nos ha transformado.

4.2.2. La irreductibilidad del lenguaje poético

Cuando hablamos del carácter irreductible del lenguaje poético nos referimos a la dificultad para transportar un poema al lenguaje perifrástico de la prosa o para la traducción a otra lengua.

Hablamos, en fin, de que un poema no puede ser vaciado -salvo por fines didácticos- a otras palabras que no sean las mismas que ya posee y sólo en el orden que le dio su creador.

El texto constata su unidad en la medida en que cada uno de sus signos se vuelve único e insustituible. En poesía no existen sinónimos exactos; por eso toda traducción es una versión y, si se quiere, una traición al lenguaje.

Ahora bien, en la interpretación que hicimos del poema de Villaurrutia no tuvimos otra alternativa que utilizar también el lenguaje prosístico, frecuentemente menos poético que el de la obra. Lo hicimos porque nos enfrentamos a una disyuntiva: o bien la poesía es una gracia venida - del cielo que hay que recibir en silencio y recogimiento, o bien nos decidimos a hablar de ella, y entonces hay que tratar de hacerlo de una manera positiva. Numerosos críticos consideran conveniente no hablar de la poesía si no - es poéticamente. Sus comentarios y explicaciones no son - sino un segundo poeta superpuesto sobre el primero.

Nosotros pensamos -como Jean Cohen- que "para que el poema se realice en cuanto poema es necesario que sea - comprendido por aquel a quien se dirige" (3).

Cada cual es libre de decir y escribir lo que quiera, - pero con la condición de que el destinatario entienda. El lenguaje es comunicación y nada se comunica si el discurso, aún en sus formas más extraordinarias como la de la - poesía, no es comprendido. El "mensaje", si acaso hay tal cosa en un poema, debe ser inteligible.

"La poetización -sigue diciendo Cohen- es un proceso de dos caras correlativas y simultáneas: desviación y reducción, desestructuración y reestructuración. Para que - el poema funcione poéticamente es necesario que su significación se pierda y simultáneamente se vuelva a encontrar en la conciencia del lector" (4).

Sólo de esta manera podemos entender porque nuestra - tentativa hermenéutica del poema de Villaurrutia es a la vez verdadera y falsa. Al mismo tiempo que es verdadera - desde el punto de vista de la sustancia del sentido, es - falsa efectivamente en cuanto entrega el sentido en términos prosísticos y esquemáticos, traicionando por este mismo hecho la forma del sentido propia de la poesía.

"Se puede leer la interpretación prosaica de un poema, pero siempre que se la olvide en el instante mismo en que se lee. No pueden coexistir ambos textos en la - conciencia, so pena de que uno de ellos -la prosa- anegue al otro. La poesía es de naturaleza monárquica: o reina ella sola, o abdica" (5).

Por lo tanto, toda interpretación de un texto poético - es en cierto sentido un despropósito porque inevitablemente el análisis y la interpretación se quedarán a la som - bra de la obra.

Sin embargo, la prosa alusiva del análisis y la interpretación (decimos 'alusiva' y no meramente perifrástica) puede auxiliarnos de momento para percatarnos de algunos detalles reveladores en el texto, que el lector apresurado no alcanza a ver o a justificar más allá de la pura "intuición".

En suma, no existe poesía sino en cuanto existe meditación del lenguaje y continua reinención de dicho lenguaje, lo cual supone la eventual ruptura de los cuadros fijos -

del lenguaje, de las reglas de la gramática y de las reglas del discurso. Pero tampoco existe poesía si no se genera un tipo de comunicación única e irreductible entre texto y lector.

4.2.3. La ambigüedad del lenguaje poético

Según Tufts, "un símbolo en estética es un objeto que, aparte de su propia significación inmediata, sugiere también otro, especialmente de contenido más ideal, que no puede encarnar perfectamente" (6).

Esto nos lleva, en el ámbito del lenguaje literario, a una distinción ulterior entre lo que la poesía dice "explícitamente" y lo que dice "implícitamente". El poema de Villaurrutia, por ejemplo, significa lo que dice pero no siempre dice todo lo que significa. Subsiste un gran caudal de sentido inexpresado: lo no-dicho. Muchas veces, lo que el poema dice "explícitamente" es entendido como ficción o tontería según la opinión del lector ingenuo. Se nos dice que "la noche dibuja con su mano de sombra". La teoría de la poesía puede resultar engañosa cuando se le toma al pie de la letra: ni la noche tiene manos, ni hay manos que se an de sombra. Para decir lo que podría ser significado por esa expresión debemos comprender los términos "dibuja" y "mano de sombra" de acuerdo al contexto de los otros temas y elementos que se manejan dentro del poema.

Hay incluso quienes dividen el proceso de interpretación en "interpretación en sentido estricto" o expansión del símbolo, e "interpretación en sentido amplio", como desarrollo de las implicaciones ontológicas del símbolo. La primera es la determinación de lo que el símbolo dice explícitamente; la segunda es la determinación de lo que sugiere la poesía en cuanto forma simbólica. La primera sólo es una parte de la interpretación del texto, pero la interpretación no es completa hasta que la primera etapa se desarrolla en la segunda.

Esta manera de abordar la ambigüedad del lenguaje poético podría traducirse a la distinción entre significado literal o denotativo y sentido(s) evocativo(s) o connotativos, que la lingüística, primero, y después la semiótica han estudiado con cuidado.

Desde la perspectiva semiótica, Umberto Eco define la ambigüedad del texto estético como "una violación a las reglas del código" (7).

En este sentido, existen mensajes ambiguos que violan las reglas fonológicas como las léxicas; mensajes ambiguos desde el punto de vista sintáctico y mensajes ambiguos desde el punto de vista semántico, aunque es evidente -dice Eco- que no todos los tipos de ambigüedad producen efecto estético.

Cuando revisamos el enfoque retórico de la "crítica literaria" [2.3.] se hablaba precisamente del efecto estético

co producido por la retórica como "desviación de la norma": lo que no parece del todo satisfactorio porque

1) resulta muy difícil fijar los límites precisos de una "norma general" cuando en realidad se trata de límites que fluctúan de acuerdo a múltiples variantes históricas, geográficas, culturales y lingüísticas

2) existen "desviaciones no poéticas", es decir, comprensibles semánticamente pero sin provocar satisfacción particular alguna

3) hay textos de indudable carácter poético donde prácticamente no se advierten tales desviaciones.

Por otra parte, la ambigüedad es un recurso muy importante porque como dice Eco "en lugar de producir puro desorden, la ambigüedad atrae la atención del destinatario y lo coloca en situación de 'excitación interpretativa', el destinatario se ve estimulado a examinar la flexibilidad y la potencialidad del texto que interpreta, así como las del código a que se refiere " (8).

En conclusión, son precisamente estas desviaciones que afectan tanto a la expresión como al contenido, las que nos obligan a considerar la regla de su correlación. De ese modo el texto se abre a la interpretación en cuanto se cierra sobre sí mismo; se vuelve autorreflexivo en la medida en que atrae la atención ante todo sobre su propia organización semiótica.

4.2.4. La autorreflexividad del lenguaje poético

Cuando discutíamos en el apartado dedicado a la lingüística las aportaciones de Román Jakobson a la poética moderna [1.3.], poníamos ya de relieve la que alude a la función poética, es decir, a la autorreflexividad del lenguaje.

Por otro lado, entre las conclusiones hermenéuticas, - que inspiradas en la teoría de Gadamer obtuvimos en [3.3.], subrayamos el protagonismo del lenguaje que se pone de manifiesto en los textos poéticos, donde la palabra no es más - el sustituto de una realidad sino una realidad que remite - a sí misma.

Como éstas, existen otras propuestas teóricas que coinciden en el carácter autoreferencial del lenguaje poético. Nos referimos a la concepción heideggeriana del poema donde "el habla habla" (9). y la idea de Roland Barthes en torno a la opacidad de la "escritura poética" (10).

Aunque no es nuestro propósito estudiar estas interesantes coincidencias, nos dan la pauta para enfatizar la autorreflexividad como un rasgo definitorio de la poesía.

En el poema de Villaurrutia lo hemos constatado una y otra vez, pues el texto nos envía continuamente a la propia materialidad de su lenguaje.

En cualquier otro tipo de texto no-literario el lenguaje no es más que un medio, un instrumento de la comprensión donde se anula enteramente el lenguaje mismo. Leemos, y si entendemos, las palabras están abolidas, es decir, de

saparecen de la mente del lector donde son sustituidas por un lenguaje diferente al primero. Así, entender consiste en la sustitución más o menos rápida de un sistema de signos por otro. Dice Paul Valéry:

"la perfección de un discurso cuyo único objeto es la comprensión consiste evidentemente en la facilidad - con la que la palabra que lo constituye se transforma en algo muy distinto, y el lenguaje, ante todo en un no lenguaje; y a continuación, si así lo queremos, en una forma de lenguaje diferente de la forma original" (11)

En otros términos, en los empleos prácticos o abstractos del lenguaje, la forma, es decir, lo físico o lo sensible, y el acto mismo del discurso no se conserva; no sobrevive a la comprensión; se disuelve en la claridad; ha cumplido su función; ha hecho comprender.

Pero tan pronto como esta forma sensible adquiere una importancia tal que se impone por sí misma, y se hace respetar, desear y recuperar, entramos en el universo poético. ¿Quién se expresa entonces en el discurso poético?, ¿es realmente el poeta el sujeto que habla?, ¿quién habla en la poesía?, ¿no es acaso el poema ese insólito espacio del lenguaje donde el poeta no usa las palabras como instrumento, sino que es él quien se convierte en instrumento - de aquéllas?, ¿no es el propio lenguaje el que se expresa a sí mismo en el lenguaje?, "¿quién no sabe que la lengua es jinete del pensamiento y no su caballo?" (12)

4.3. Palabras finales

Un poema no es poema más que si esconde a la primera mirada el secreto de su composición y la regla de su juego: - un texto permanece siempre imperceptible a pesar de todos los intentos por sujetarlo al análisis y la interpretación.

Con esto no queremos caer en una postura acrítica al confundir la experiencia estética en la lectura de un poema con una sensación imprecisa, que algunos estudiosos del arte poético han denominado de diferentes maneras: sensación cósmica, intuición de lo inefable, revelación misteriosa. Dice Umberto Eco: "el hecho de aplicar la etiqueta de 'intuición' a todo lo que requiere un análisis muy profundo para que se le pueda describir con suficiente aproximación revela pereza filosófica" (13).

En definitiva, este trabajo de tesis no ha sido sino una tentativa por vencer esa pereza.

No obstante la resistencia que la obra poética opone al proyecto de explicarla, hemos encontrado que la poesía habla atrayendo la atención sobre la materialidad de su lenguaje.

Ahora bien, si llegamos a la autorreflexividad del lenguaje después de corroer la interioridad del poeta, junto con ella empieza a desvanecerse también la interioridad de la palabra entendida como "proyección subjetiva", y nos quedamos así ante su pura exterioridad.

sin embargo, no podemos perder de vista que el lenguaje

poético se mueve en la dimensión del sentido; es un lenguaje que significa, o mejor, que apunta a la comunicación.

Esto nos obliga, finalmente, a preguntarnos por el problema de la relación entre "verdad", "comunicación" y "poesía", que quisieramos dejar para una investigación posterior: ¿qué nos comunica la poesía?, ¿qué tipo de conocimiento nos ofrece?

Por lo pronto, si como dice Heidegger "el lenguaje es - la morada del ser", o cuando menos la del ser-del-hombre, pongámonos pues en camino de la visión que sobre el alma humana han dejado olvidada los poetas en el corazón de sus palabras.

NOTAS

Notas al capítulo 1

- 1.- Véase su Curso de lingüística general, Planeta-De Agostini, Barcelona, 1985.
- 2.- Sirvan tan sólo como ejemplo los análisis lingüísticos de los siguientes autores:
 - Samuel R. Levin. Estructuras lingüísticas en la poesía, Cátedra, Madrid, 1990.
 - A. García Berrio y J.S. Petrofi. Lingüística del texto y crítica literaria, Comunicación, Madrid, 1978.
 - Fernando Lázaro Carreter en "Apéndice" al libro de S. Levin, antes citado.
- 3.- Prolegómenos a una teoría del lenguaje, Gredos, Madrid, 1984, pp. 25-26.
- 4.- op. cit. p. 50
- 5.- Problemas de lingüística general I, Siglo XXI, México, 1989, p. 119.
- 6.- Véase Análisis e interpretación del poema lírico, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1989, - p. 62.
- 7.- Ensayos de lingüística general, Planeta-De Agostini, Barcelona, 1985, p. 348.
- 8.- op. cit. p. 358.
- 9.- op. cit. p. 360
- 10.- ibidem
- 11.- Ensayos de poética, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

- 12.- Estructura del lenguaje poético, Gredos, Madrid, 1984, p. 53.
- 13.- op. cit. p. 59.
- 14.- Métrica española, Syracuse (Nueva York), 1956, pp. 461-462.
- 15.- op. cit. p. 474.
- 16.- Se dice que es un sonido sibilante porque se pronuncia como un silbido.
- 17.- Las otras onomatopeyas las hemos dejado para el análisis retórico del poema [2.2.1.1.].
- 18.- Seguimos la clasificación que hace de estas oraciones Samuel Gili Gaya en su Curso superior de sintaxis española, Vox-Bibliograf, Barcelona, 1973, pp. 302-303.

Notas al capítulo 2

- 1.- Sirva tan sólo como ejemplo de este tipo de análisis retórico el que realiza Helena Beristain en Análisis e interpretación del poema lírico, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1989, pp. 95-106.
- 2.- Para un panorama general de la retórica antigua véanse -H. Lausberg. Elementos de retórica literaria (Introducción a la filología clásica, románica, inglesa y alemana), Gredos, Madrid.
-Roland Barthes. Investigaciones retóricas I. La antigua retórica. Ayudamemoria, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1974.

- Wolfgang Kayser. Interpretación y análisis de la obra literaria, Gredos, Madrid, 1985, pp. 145-160.
- 3.- Francisco Montes de Oca. Teoría y técnica de la literatura, Porrúa, México, 1984, p.26.
- 4.- Véase bibliografía general
- 5.- Grupo "M". Retórica General, Paidós-comunicación, Barcelona, 1983, p.43.
- El Grupo "M" está formado por Jaques Dubois, Jean-Marie Klinkenberg, Francis Edeline y Philippe Minguet.
- 6.- Jean-Marie Klinkenberg. "Análisis retórico. Contribución a la poética" en Acta Poética 3, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981, p.62. El subrayado es nuestro.
- 7.- Grupo "M". op. cit. pp.30-35.
- 8.- T. Todorov. "Tropos y figuras" en Literatura y significación, Planeta, Barcelona, 1971, p.231.
- 9.- Antigua figura de dicción que consiste en la repetición de uno o mas sonidos en distintas palabras próximas. Se trata de una metábola de la clase de los metaplasmos porque involucra a los elementos morfológicos de las palabras. Se produce por adición repetitiva.
- 10.- Cuando la aliteración consigue imitar sonidos reales - recibe el nombre de onomatopeya.
- 11.- Figura considerada por unos retóricos "de construcción" y por otros "de pensamiento". Resulta de la redundancia o insistencia repetitiva del mismo significado en

significantes total o parcialmente sinónimos y, en ocasiones, de naturaleza perifrástica.

12.- Consiste en agregar a un nombre una expresión adjetiva que puede resultar necesaria para la significación.

Aunque algunos llaman epíteto solamente al adjetivo pleonástico que repite innecesariamente una parte del significado ya presente en el sustantivo, otros también llaman epíteto al adjetivo que agrega un significado o al que posee valor estilístico.

13.- Sinestesia o transposición sensorial.

Tipo de metáfora que consiste en asociar sensaciones que pertenecen a diferentes registros sensoriales, lo que se logra al describir una experiencia en los términos en que se describiría otra percibida mediante otro sentido.

14.- Consiste en designar una cosa con el nombre de otra por existir entre ambas una relación de sucesión o dependencia.

15.- Metáfora in absentia o "en ausencia".

Es aquella en la que no aparece explícito alguno de sus términos o donde una metáfora alude de manera implícita a otra que se colige necesariamente de la primera. A esta última se le conoce también como "metáfora tácita" o "sobreentendida" por el contexto.

16.- La diferencia entre el metalogismo que no es tropo y el que sí lo es, estriba en que, en este último hay una -

ruptura de la isotopía, misma que requiere de una re-evaluación que sólo es posible confrontando el texto con su contexto. Si éste se desconoce, el tropo pasa inadvertido para el lector.

17.- Antítesis, enantiosis o contraste.

Figura de pensamiento que consiste en contraponer unas ideas a otras.

A diferencia de lo que ocurre en el oxímoron (metase-mema) y en la paradoja (metalogismo), la oposición se mántica de las expresiones contiguas en la antítesis no llega a ofrecer una verdadera contradicción, por lo que en ella la isotopía (coherencia) no se ve afectada.

18.- Nos referimos a las obras de algunos de los otros miembros del "grupo sin grupo", Los Contemporáneos: "Muerte sin fin" de José Gorostiza y "Muerte de cielo azul" de Bernardo Ortiz de Montellano, sólo por citar dos ejemplos.

19.- Cohen. op. cit. p.35

20.- Klinkenberg. op. cit.

21.- Gérard Genette. Figuras, Ediciones Nagelkop, Córdoba (Argentina), 1970.

22.- A.J. Greimas. La semiótica del texto, Paidós-comunicación, Barcelona, 1989.

23.- Teun A. Van Dijk. La ciencia del texto, Paidós-comunicación, Barcelona, 1989.

Notas al capítulo 3

1.- La tarea de la hermenéutica, que aquí exponemos a partir de Gadamer, no pretende desarrollar un procedimiento específico para la comprensión sino iluminar las condiciones de posibilidad bajo las cuales se comprende como resultado de una interpretación. En este sentido, la hermenéutica de Gadamer se extiende no sólo a la interpretación de textos, sino a un modelo de comprensión más acorde con el carácter problemático de ciertas formas de experiencia en las que se expresa una verdad irreductible a los medios de la metodología científica: leyes, fórmulas y principios universales.

Lejos de introducir un método al estilo de las ciencias positivas, este proyecto hermenéutico se aleja de pretensiones "objetivistas" para legitimar un tipo de saber fenomenológico, cuyo rigor radica más en la comprensión que en la explicación; más en el diálogo con el objeto de estudio que en su manipulación y medición; más en la descripción interna del fenómeno que en su verificación empírica. No por casualidad Gadamer es deudor de la fenomenología de Husserl y de la ontología hermenéutica de Heidegger.

2.- Hans-Georg Gadamer. "La inversión mitopoética en las Elegías de Duino de Rilke" publicado en español por

J.M. Díez Borque (coordinador). Métodos de estudio de la obra literaria, Taurus, Madrid, 1989, p. 445.

- 3.- Hans Gadamer. Verdad y método, Sígueme, Salamanca, - 1988, p.362.

Convendría aclarar que la obra citada no se refiere específicamente -salvo en casos muy contados- a la hermenéutica de textos poéticos. Sin embargo, nos hemos permitido la libertad de extender algunas de las reflexiones del autor al ámbito de los textos poéticos.

- 4.- Hans Gadamer. op. cit. p.363.

- 5.- op. cit. p. 359.

- 6.- op. cit. p. 367.

- 7.- op. cit. p. 360.

- 8.- Sabemos de lo ambicioso de nuestra empresa, sobre todo cuando algunos especialistas en el tema -particularmente dentro del ámbito italiano- se han ocupado ya de discutir sus reticencias frente a algunas de las ideas de Gadamer; en especial, Luigi Pareyson y Gianni Vattimo. véase bibliografía general.

- 9.- Gadamer. op. cit. p. 567.

- 10.- op. cit. p. 353.

- 11.- op. cit. p. 477.

- 12.- op. cit. p. 478.

- 13.- Román Jakobson, Paul Valéry, Jean Cohen, Roland Barthes, Martin Heidegger, Umberto Eco; cada uno desde su propia perspectiva.

Notas a las conclusiones

- 1.- Sería imposible citar aquí la vasta bibliografía que consultamos sobre la vida y obra de Villaurrutia. Sirvan tan sólo como ejemplo los tres siguientes:
 - Octavio Paz. Xavier Villaurrutia en persona y en obra, Fondo de Cultura Económica, México, 1978.
 - Eugéne Moretta. La poesía de Xavier Villaurrutia, Fondo de Cultura Económica, México, 1976.
 - Luz Palmera Ugarte. Los nocturnos de Xavier Villaurrutia (un análisis socio-crítico), Universidad de Guadalajara, Guadalajara (México), 1990.
- 2.- Fernando Lázaro Carreter y Evaristo Correa Calderon. Cómo se comenta un texto literario, Cátedra, Madrid, 1975, p.16.
- 3.- Cohen. op. cit. p. 178.
- 4.- ibidem. El subrayado es del autor.
- 5.- Cohen. op. cit. p. 179.
- 6.- Citado por Wilbur Marshall Urban, Lenguaje y realidad. La filosofía del lenguaje y los principios del simbolismo, Fondo de Cultura Económica, México, 1979, p.385.
- 7.- Umberto Eco. Tratado de semiótica general, Lumen, Barcelona, 19991, p.369.
- 8.- Eco. op. cit. p. 370.
- 9.- Martin Heidegger. De camino al lenguaje, Serbal-Guitard, Barcelona, 1987. Especialmente el capítulo 1: "El lenguaje", y el cap. 2: "El lenguaje en el poema".

- 10.- Roland Barthes. El grado cero de la escritura, Siglo XXI, México, 1986. Especialmente "¿Existe una escritura poética?" (pp. 46-57) y "El artesanado del estilo" (pp.65-69).
- 11.- Paul Valéry. Teoría poética y estética, Visor, Madrid, 1990, p.85.
- 12.- La frase es de José Martí.
- 13.- Eco. op. cit. p. 382.

BIBLIOGRAFIA

- BACHELARD, Gaston. El derecho de soñar. Fondo de Cultura Económica, México, 1985.
- BARTHES, Roland. Investigaciones retóricas I. La antigua retórica. Ayudamemoria. Tiempo contemporáneo, Buenos Aires, 1974.
- El grado cero de la escritura. Siglo XXI, México, 1986.
- BENVENISTE, Emile. Problemas de lingüística general. Siglo XXI, México, 1989.
- BERISTAIN, Helena. Análisis e interpretación del poema lírico, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1989.
- Diccionario de retórica y poética, Porrúa, México, 1985.
- COHEN, Jean. Estructura del lenguaje poético. Gredos, Madrid, 1984.
- DIEZ BORQUE, José María (cord.). Métodos de estudio de la obra literaria, Taurus, Madrid, 1989.
- EAGLETON, Terry. Una introducción a la teoría literaria. Fondo de Cultura Económica, México, 1988.
- ECO, Umberto. Obra abierta. Planeta-De Agostini, Barcelona, 1984.
- Tratado de semiótica general. Lumen, Barcelona, 1991.
- GADAMER, Hans-Georg. Verdad y método. SÍGUEME, Salamanca, 1988.

- GARCIA BERRIO, A. Lingüística del texto y crítica literaria, Comunicación, Madrid, 1978.
- GENETTE, Gerard. Figuras. Ediciones Nagelkop, Córdoba (Argentina), 1970.
- GILI GAYA, Samuel. Curso superior de sintáxis española. Vox, Barcelona, 1961.
- GREIMAS, A.J. La semiótica del texto. Paidós-comunicación, Barcelona, 1989.
- GRUPO "M". Retórica general. Paidós-comunicación, Barcelona, 1983.
- HEIDEGGER, Martín. De camino al habla. Serbal-Guitard, Barcelona, 1987.
- HJELMSLEV, Louis. Prolegómenos a una teoría del lenguaje. Gredos, Madrid, 1984.
- JAKOBSON, Román. Ensayos de lingüística general. Planeta-De Agostini, Barcelona, 1985.
- Ensayos de poética. Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
- KAYSER, Wolfgang. Interpretación y análisis de la obra literaria. Gredos, Madrid, 1985.
- KLINKENBERG, Jean Marie. "Análisis retórico. Contribución a la poética" en Acta Poética 3. Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.
- LAZARO CARRETER, Fernando. Cómo se comenta un texto literario. Cátedra, Madrid, 1975.
- LAUSBERG, H. Elementos de retórica literaria. Gredos, Madrid, 1983.

- LEVIN, Samuel R. Estructuras lingüísticas en la poesía,
Cátedra, Madrid, 1990.
- MONTES DE OCA, Francisco. Teoría y técnica de la literatura.
Porrúa, México, 1984.
- MORETTA, Eugéne. La poesía de Xavier Villaurrutia. Fondo
de Cultura Económica, México, 1976.
- NAVARRO TOMAS, Tomás. Métrica española. Syracuse, Nueva
York, 1956.
- PALOMERA UGARTE, Luz. Los nocturnos de Xavier Villaurrutia
(un análisis socio-crítico). Universidad de Guadalajara, Guadalajara (México),
1990.
- PAREYSON, Luigi. Conversaciones de estética. Visor, Madrid,
1987.
- PAZ, Octavio. El arco y la lira. Fondo de Cultura Económica,
México, 1982.
- Xavier Villaurrutia en persona y en obra.
Fondo de Cultura Económica, México, 1978.
- PFEIFFER, Johannes. La Poesía (Hacia la comprensión de lo
poético). Fondo de Cultura Económica, México, -
1983.
- SAINZ DE ROBLES, Federico C. Diccionario de la literatura.
Aguilar, Madrid, 1982.
- SAUSSURE, Ferdinand de. Curso de lingüística general. Plañeta-De Agostini,
Barcelona, 1985.
- TODOROV, T. Literatura y significación. Planeta, Barcelona,
1971.

VALERY, Paul. Teoría poética y estética. Visor, Madrid, 1990.

VATTIMO, Gianni. El fin de la modernidad (Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna), Gedisa, Barcelona, 1990.

VILLARRUTIA, Xavier. Nostalgia de la muerte (Poemas y teatro), Fondo de Cultura Económica-Cultura/Secretaría de Educación Pública, México, 1984.

YLLERA, Alicia. Estilística, poética y semiótica literaria. Alianza-Universidad, Madrid, 1986.