

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

Facultad de Filosofía y Letras.

LAS POSIBILIDADES DE REESCRITURACION  
IDEOGRAFICA DE TEXTOS POETICOS

M. 223503

T R A B A J O

Que para obtener el título de:

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPANICAS

p r e s e n t a

MARIA GUADALUPE OLALDE RAMOS.

México, D.F.

1975.



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 esta 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.

# TESIS CON FALLA DE ORIGEN

A TODOS AQUELLOS  
QUE HAN VIVIDO JUNTO A MI  
LA ENORME SATISFACCION  
DE ESTE TRABAJO.

- I N D I C E -

	<u>Págs.</u>
I. EL ACERCAMIENTO A LA POESIA.....	1
II. EL IDEOGRAMA.....	9
III. METODOLOGIA.	
a) El cambio de las palabras del contexto.....	13
b) Las categorías gramaticales.....	15
c) Los diagramas de flujos.....	18
d) Los colores.....	19
IV. INTRODUCCION AL VOCABULARIO DEL POEMA.....	21
V. VOCABULARIO DEL POEMA.....	24
VI. TEXTOS PARA LA TRANSCRIPCION DEL POEMA.	
a) Texto original.....	30
b) Textos para la transcripción.....	31
VII. TRANSCRIPCION.....	32
VIII. DIAGRAMAS DE FLUJOS.....	36
APENDICE.....	43

## I. EL ACERCAMIENTO A LA POESIA.

La poesía, como toda manifestación artística, se nos ofrece como una complejidad de elementos a los que responde, primeramente, la sensibilidad humana. Esta sensibilidad humana es el origen y el alimento del poema; sentir, despertar y aguzar la sensibilidad, será entonces el preámbulo obligatorio para disponerse a la poesía.

Muy variados son los elementos que forman al poema y que están tan hermanados con esta sensibilidad. En el verso, por ejemplo, las palabras se entrelazan bajo un ritmo que se dirige a la musicalidad, a la estética acústica; asimismo, existe una determinada construcción sintáctica en el poema, que forma parte importante de su unidad estética, y, por último, está el importantísimo factor semántico de la poesía, que es hacia el que dirijo este estudio.

Tomo como punto de partida el hecho de que la obra de arte poética se da en el lenguaje, y es por esto un hecho lingüístico, como lo es también el habla cotidiana. La poesía, entonces, parte de un elemento primordial para el hombre: la palabra. Y así, transferida del lenguaje cotidiano al verso, la palabra se convierte en "palabra poética". Ambas palabras (cotidiana y poética) siendo aún la misma, resultan completamente distintas. La sensibilidad despertada por los elementos del habla cotidiana pasa así a un plano diferente. No obstante, no podemos separar tajantemente ambos planos, ya que el origen es el mismo; Roman Jakobson, por ejemplo, define a la poética como "la parte de la lingüística que trata de

la función poética en sus relaciones con las otras funciones del lenguaje."<sup>1</sup>

Así, podemos establecer que el verso es un complejo lingüístico, en tanto que está formado de palabras, y que ese complejo lingüístico es completamente distinto a la lengua hablada;<sup>2</sup> no puede regirse por las leyes de la lengua de la comunicación cotidiana que se sirve de palabras-instrumento para comunicar las ideas. En la lengua hablada importan estas ideas, en la lengua poética importa todo.

No pierdo de vista, desde luego, la unidad de la creación poética como palabras + musicalidad + determinada interrelación, y resalto esto como el tajante límite entre un lenguaje cotidiano y un lenguaje poético. Me parece interesante citar aquí los estudios del ruso Tinianov sobre la rítmica, que nunca pierden de vista este sentido de unidad y encuentra incluso fuertes interrelaciones entre los elementos de la poesía: "La serie rítmica del verso es todo un sistema de condiciones, que influyen de modo peculiar sobre los indicios fundamentales y secundarios del significado."<sup>3</sup> Sin embargo, para llegar a encontrar esa firme unidad en todos sus matices, es preciso primero desglosar el verso y dirigirse por separado al estudio rítmico, a la versificación y musicalidad del poema, y por fin, al contenido, a las imágenes, a los elementos poéticos, al "mensaje".

No obstante, como en todo arte, cada elemento poético es un ente capaz de arrojar a quienes a él se acercan, y así, muchos críticos realzan la importancia de la rítmica y muchos otros la de la significación. El ruso O. Brik, por ejemplo, ha visto el

grave peligro de la concepción del poema primordialmente como hecho musical: "La actitud correcta es concebir al verso como un complejo necesariamente lingüístico, pero que reposa sobre leyes particulares que no coinciden con las de la lengua hablada. Abordar el verso a partir de la imagen general del ritmo sin comprender que no se trata de un material indiferente, sino de elementos del habla humana, es un camino tan falso como creer que se trata de la lengua hablada ataviada con una decoración exterior."<sup>4</sup>

Así entonces, recalcamos una vez más la importancia del conjunto para que se de el hecho artístico, así como la grandísima importancia del "material hecho de elementos del habla humana".

Es importante tomar en cuenta también que hay poesías en las que un elemento tiene más importancia que en otras, y en las que la combinación fónico-semántica no guarda un equilibrio. Tal sería el caso de la poesía negrista de Nicolás Guillén (musical ante todo) frente a la poesía conceptual de Pedro Salinas. Estos límites no pueden ser precisados ni determinados con exactitud; el equilibrio de un poema y de un poeta tenderá a veces hacia un polo y a veces hacia el otro. No obstante, creo que a grandes rasgos podemos hablar de poesía musical y de poesía conceptual, tomando en cuenta el aspecto resaltante de cada poema.

Yo me sitúo frente a la poesía como hecho conceptual. Este estudio del contenido ideológico nos lleva al conocimiento de la cosmovisión del poeta, de su concepción del mundo; hay que dirigirse a la imagen, partir de las fuentes, de las bases, para llegar a la comprensión poética. Sklovski, teórico literario ru-

so, defiende también esta postura: "No hay arte, y en particular, no hay poesía, sin imagen... al igual que la prosa, la poesía es sobre todo, y en primer lugar, una cierta manera de pensar y de conocer."<sup>5</sup>

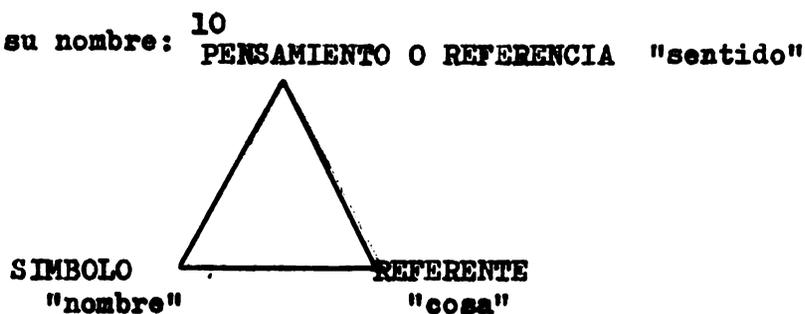
Ahora bien, para estudiar este "mensaje" no basta operar cuantitativamente como en el estudio de la versificación, el mensaje de la poesía tiene la compleja característica de ir mucho más allá de lo palpable. Tal y como afirma Pfeiffer: "la poesía 'dice' más de lo que 'enuncia'".<sup>6</sup> Es preciso entonces hurgar dentro del poema, profundizar y trabajar arduamente con cada palabra poética, para llegar al fondo.

Primeramente consideremos a la palabra como un signo, y aún más, como el signo saussuriano compuesto de significado y significante. El significante está dado por el plano de la expresión, lo constituyen los fonemas de las palabras y las letras de la escritura; y el significado está dado por el plano del contenido que, tras una relación con el objeto, está en la mente del hablante.

La escritura y la dicción de la palabra alcanzan a reflejar el plano del significante, o sea, el plano fónico, pero no el conceptual. Las palabras limitan y cercan a la creación poética: "Los 'límites del idioma' son la miseria del poeta -no sólo como barrera hacia el vuelo del sentimiento, sino también como límite al silencio en el sentido de la poesía absoluta- como lucha del lenguaje poético por su propia realización."<sup>7</sup> Pero son precisamente estas palabras las que nos conducen a la creación y a la captación poética: nos enfrentamos a un grupo de palabras a las que nuestra mente concede una significación.

Así entonces, la escritura misma es ya una barrera al campo del concepto, porque además de limitar al poeta ha adquirido un falso prestigio del que nos habla Saussure: "La lengua tiene una tradición oral independiente de la escritura, y fijada de muy distinta manera; pero el prestigio de la forma escrita nos estorba en verla."<sup>8</sup> O bien cuando nos dice: "la palabra escrita se mezcla tan íntimamente a la palabra hablada de que es imagen, que acaba por usurparle el papel principal; y se llega a dar a la representación del signo vocal tanta importancia como a este signo mismo. Es como si se creyera que, para conocer a alguien, es mejor mirar su fotografía que su cara."<sup>9</sup> Pero precisamente es éste el precio que tenemos que pagar por tener un medio de comunicación tan maleable como para enfrentarse a nuestras experiencias y a nuestros sentimientos.

Hurgando un poco en este contenido preso en la palabra nos trasladamos de lleno al campo de la semántica. Podemos citar primeramente el triángulo básico de Richards, que esquematiza la operación mental del hablante, por medio de la cual se relacionan la cosa y su nombre: <sup>10</sup>



Aquí vemos cómo el nombre o significante de Saussure, antes de poseer un sentido o significado, pasa por la cosa, se nutre en ella, se llena de ella para lograr su totalidad.

Hasta aquí observamos el símbolo saussuriano de dos caras: significado y significante. Pero es necesario precisar, como señala Ullmann, que "este esquema puede complicarse de dos maneras: varios nombres pueden estar conectados con un solo sentido, como en los sinónimos, y visceversa, diversos sentidos pueden estar ligados a un solo nombre."<sup>11</sup>



Es evidente también que son razones históricas, sociales y emotivas las que contribuyen a dar a un significante diversos significados, que incluso, por su proliferación, llegan a opacar casi hasta la aniquilación la relación original entre un solo significado y un solo significante; pero en esto estriba la vitalidad y riqueza de la lengua.<sup>12</sup>

Las palabras son, pues, un material plástico al que el hombre va imprimiendo elementos significativos; no hay palabra, por simple que ésta sea, que no vaya cargada de una significación múltiple y presente así diversas facetas. Estas facetas se las imprimen -como ya hemos mencionado- la historia, la sociedad, el contexto y la emotividad y personalidad de quien las usa.<sup>13</sup>

Aquí podemos insertar ya el concepto de "palabra poética". Si la palabra del lenguaje cotidiano ya posee en sí una riqueza semántica, ¿cuánta no será la riqueza de la palabra poética, que

se relaciona en el contexto tan íntimamente con tantas otras y que además carga en sí una profunda emotividad artística?.

Muy determinante es en ella esta fuerte carga emotiva, intrínseca en toda obra de arte. Sperber, aplicando teorías freudianas, considera que las causas emotivas enriquecen profundamente el significado a las palabras. Este procedimiento llega a sus máximos logros en la creación poética. Es esto también lo que nos dice Charles Bally al tratar los campos de la significación: "El campo asociativo es un halo que rodea al signo y cuyas franjas exteriores se confunden con su ambiente... La palabra buey hace pensar 1) en 'vaca, toro, ternero, cuernos, rumiar, mugir, etc.'; 2) en 'labranza, arado, yugo, etc.'; finalmente 3) puede evocar... ideas de fuerza, de resistencia, de trabajo paciente, pero también de lentitud, de pesadez, de pasividad."<sup>14</sup>

Ahora bien, regresando al campo exclusivo de la escritura, vimos que ésta encierra el concepto y adquiere un falso prestigio. Sobre las causas de este falso prestigio nos habla Saussure: "En la mayoría de los individuos las impresiones visuales son más firmes y durables que las acústicas, y por eso se atienden de preferencia a las primeras. La imagen gráfica acaba por imponerse a expensas del sonido."<sup>15</sup>

De todo esto resulta ya bastante obvia la dificultad del lector moderno para acercarse a la poesía. Este lector, antes que nada, está condicionado por las leyes de economía del lenguaje cotidiano, que van excluyendo la multiplicidad de significados de la palabra, para quedarse con uno solo y además, se enfrenta con la

palabra escrita que no está hecha más que de una serie de grafías que se refieren a sonidos y ante la cual hay que imaginarlo todo.

Un nuevo camino puede presentarse para acercarse a la palabra poética y es el de la escritura ideográfica, en la cual cada palabra se representa por medio de plasticidad visual. La secuencia de imágenes, como lo nota Saussure, impresiona más vivamente al cerebro que la secuencia de fonemas. Sobre esta escritura ideográfica trato más ampliamente en el siguiente capítulo.

## II. EL IDEOGRAMA.

Los primeros elementos gráficos de la comunicación humana son representaciones plásticas de la realidad. Estos dibujos tienen, además de su valor estético, la finalidad primordial de "comunicar algo". La historia de las civilizaciones nos ofrece numerosos ejemplos de este tipo de escritura, que comienza a desarrollarse a partir de las pinturas rupestres, las cuales, como es sabido, plasman en figura y color el mundo que rodea al hombre primitivo: los bisontes, los caballos, los otros hombres, etc. La escritura procede de este arte del dibujo; inicialmente no perseguía representar objetivamente un comunicado lingüístico con medios gráficos, en el momento en que se buscó esto último, surgió la escritura pictográfica.<sup>16</sup> De ésta se pasó a la ideografía, que implica una abstracción más compleja, porque intenta la representación gráfica de las ideas. Tal es el caso de la escritura china. En ella, el dibujo original evoluciona pero no desaparece. Dicha evolución consiste en la estilización de los pictogramas, convertidos en elementos abstractos no directamente figurativos. Así, por ejemplo, los antiguos pictogramas:



"hijo",



"luna",



"pez",

se convirtieron en los ideogramas:



"hijo",



"luna",



"pez".

Al respecto dice Marcel Cohen: "por mi parte estoy convencido, sin poder demostrarlo, de que nuestro alfabeto viene de una pictografía que probablemente se desarrolló muy de prisa, y que ha pasado al simbolismo con bastante velocidad. Esta evolución parece haber comenzado en múltiples lugares y haber llegado más o menos adelante. Se trataría pues, de una especie de constante, de una posibilidad que se ha ofrecido a los ojos de los hombres de una manera repetida."<sup>17</sup>

La vigencia de la escritura china en pleno siglo XX es un caso singular. ¿Es que ésta ha quedado en un bajo grado de evolución?, o más bien, ¿no constituirá una desarrolladísima evolución que nos es difícil de comprender en nuestra cultura?. Marcel Cohen responde a este problema argumentando que quizás la perfección de la escritura china ha sido el obstáculo para que ésta siguiera más adelante, pues, disponiendo de un instrumento perfecto, ¿para qué ir más allá?<sup>18</sup>

Es importante aquí no hacer a un lado la importancia de esta escritura, que data de la época de la Dinastía Shang (segundo milenio A.C.), y que, en sus orígenes, tenía como fin primordial la comunicación con los espíritus. Se escribía en madera y en seda que se depositaba al lado de los restos fúnebres en los monumentos mortuorios. Esta escritura china era, entonces, un verdadero arte y por eso se escribía con pincel; sólo los nobles tenían acceso a ella. Una enorme tradición cultural pesa sobre cada ideograma y sobre cada trazo.

Sin embargo, en el mundo del siglo XX, con nuevas necesidades y con nuevos hombres, la escritura china presenta ya problemas graves para las nuevas exigencias modernas de la comunicación. Manuel Aguirre, en su obra La escritura en el mundo, da un dato importante que corrobora este hecho: "Actualmente los caracteres chinos están sufriendo una reforma. En enero de 1956 se promulgó el Plan de Simplificación de los Caracteres, que tiene por objeto simplificar los caracteres que se componen de muchos trazos y seleccionar una sola forma cuando una misma palabra se puede escribir con dos o más caracteres."<sup>19</sup>

La plasticidad de la escritura ideográfica empieza ya el camino a su desaparición<sup>20</sup> y es éste el momento preciso para revalorarla, para restaurarla, sobre todo en el campo de la poesía, en el que presenta tantas posibilidades.

En un estudio sobre este tema, Ezra Pound ha postulado que los valores plásticos y connotativos del ideograma chino superan aún a la pintura. Sostiene que, al volcar la poesía en pintura, se obtienen valores estéticos que se añan a la comunicación artística verbal. Cita el siguiente ejemplo: <sup>21</sup>

(el) hombre ve (al) caballo



En el caso de la escritura alfabética las palabras son meros símbolos de elementos fonéticos que representan los tres términos de un proceso natural. Pero, en el caso de la escritura ideográfica, el proceso natural se vuelve visible: hay un hombre sobre sus dos

piernas, un ojo que se mueve en el espacio (porque está sobre las piernas del hombre) y un caballo sobre sus cuatro patas; las piernas que se mueven pertenecen a los tres caracteres y dan la imagen de un movimiento continuo.

La ideogramación constituye un prometedor camino para la palabra poética, un camino rico en posibilidades que, entre otras cosas, puede contribuir a salvar el puente entre el significante fónico y su contenido conceptual. La finalidad de estas páginas es intentar dar unos primeros pasos por ese camino.

### III. METODOLOGIA.

#### a) EL CAMBIO DE LAS PALABRAS DEL CONTEXTO.

He elegido para mi estudio la "Elegía a un poeta que no tuvo su muerte" de Rafael Alberti, dedicada a su amigo Federico García Lorca.

Es un poema formado por cinco cuartetos y éstos a su vez por versos de catorce sílabas que presentan una rima pareada. Para su transcripción al campo del ideograma, donde lo que importa primeramente es la visualización de los conceptos, he optado por cambiar el orden de las palabras, añadir otras, e incluso, en el aspecto gramatical (artículos, adjetivos, pronombres, etc.), cambiar unas palabras por otras.<sup>22</sup> En el apartado "Párrafos para la transcripción del poema", en el que éste aparece ya cambiado y dividido en pequeñas partes, pongo también el texto original, para que no se pierda de vista.

He alterado el orden de las palabras para que la principal figura de cada acción, o sea, su sujeto, aparezca primero, seguida del verbo y de los complementos. Por ejemplo, Alberti dice:

"advierete a toda costa la oscuridad al viento"

En la transcripción aparece:

"La oscuridad advierete a toda costa al viento"

Un ejemplo de cambio de palabras por el aspecto gramatical puede ser el primer verso del poema:

"No tuviste tu muerte, la que a ti te tocaba"

convertido en:

"Tú no tuviste tu muerte, la muerte que tocaba a ti"

Aquí ha sido necesario añadir la figura del sujeto "tú", ya que en la escritura ideográfica que empleo, los verbos no tienen implícita ninguna persona ni ningún tiempo. Asimismo, hubo que añadir "muerte" y cambiar "a ti te tocaba" por "tocaba a ti", para describir exactamente el orden de las figuras en la transcripción.

Como último ejemplo podemos citar el caso de:

"... sin llevarte a tu gloria

ese horror en los ojos de último fogonazo

ante la propia sangre que dobló tu memoria"

que convierto en:

"Sin llevar contigo ese horror de último fogonazo en los ojos,  
a tu gloria

ese horror ante la propia sangre

ese horror que dobló tu memoria"

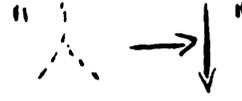
Aquí vemos cómo "ese horror", que es el elemento dicho una vez y después implícito en las otras oraciones, no puede elidirse en la escritura de ideogramas, ya que en ella aprehendemos lo que vemos, y si la figura del horror no se repite plásticamente tantas veces como se acude a ella mentalmente, dejaría de tener la fuerza original que le da Alberti.

## b) LAS CATEGORIAS GRAMATICALES.

En la transcripción del poema a ideogramas aparecen figuras grandes y figuras pequeñas: las primeras denotan las bases léxicas de los nombres y los verbos, que constituyen en sí la esencia conceptual de la poesía; las segundas simbolizan los elementos gramaticales y su tamaño pequeño tiene el objeto de que éstas (no tan importantes en el contexto) no opaquen a los ideogramas básicos. Sin embargo, no las suprimo del todo pues en algunos casos son indicadores clave de las relaciones entre los elementos poéticos, además del hecho de ser en sí ideogramas surgidos del contexto.

Presento aquí una lista de estas categorías gramaticales, ya que no aparecen en el vocabulario.

1) La determinación. Encuentro a ésta dada por los artículos "el" y "la" y por los adjetivos "este" y "ese".

Pongo para ello al ideograma determinado encerrado entre las comillas de nuestro sistema (de las que empleo su valor notacional). Como el género de los nombres está ya dado en los ideogramas y además no persigue ningún fin estético (en este poema) no lo especifico en ningún caso. Así "  " será 'la muerte' y "  " será 'el horror'.<sup>23</sup>

2) Pronombres personales. "Yo" y "tú" son los pronombres personales empleados en el poema. Utilizo para ellos un círculo de

diferente color: ● 'yo', ● 'tú', al principio de la oración, quedando así el sujeto indicado en cada caso. Estos pronombres, por ser los sujetos determinantes del poema aparecen con el mismo tamaño de los ideogramas correspondientes a las bases léxicas. La figura es circular y llena por encerrar a un individuo.

3) Adjetivos posesivos y pronombres enclíticos. En el caso de los adjetivos posesivos me sirvo de los ideogramas: ● 'mi, mis' y ● 'tu, tus', que no vienen siendo más que la figura pequeña de 'yo' y 'tú' respectivamente, colocados al lado izquierdo superior del sustantivo: ● ×  , 'mi muerte', ●  , 'tu memoria'.<sup>24</sup>

Si se trata de la flexión de los personales, aparece el mismo símbolo, pero a la derecha del nombre:   'por yo verte' (por yo ver a ti).

Menciono aquí el caso de la palabra "merecer"  , en la que aparece el ideograma del pronombre enclítico en tamaño grande, ya que al estar formado por  , 'corresponder, tocar', necesita su complemento 'a mí' en el mismo nivel.<sup>25</sup>

4) Adverbios. El adverbio de negación está representado por × (la negación del individuo) ante el nombre o verbo. Delante del verbo indica la negación de una acción: ● ×  < 'tú no tuviste'; y ante el nombre funciona como radical de ideograma compuesto, para formar una sola palabra: ×  , 'muerte' (no vida).

Para indicar el adverbio de cantidad "más" utilizo el signo + de nuestro sistema matemático, con su original significación; y para

el adverbio "muy" utilizo la repetición del nombre modificado para dar la idea de intensidad; así por ejemplo, para representar la luz y la claridad utilizo el ideograma correspondiente a 'sol': ☀ , y para la palabra 'clarísimo', la repetición: ☀ ☀ , 'claro, claro' (luz, luz). Aparece aquí el caso de la expresión "a toda costa", que en uno de sus significados (el más usual) implica la realización de un hecho aun en contra de lo que se oponga; parece ser que en el poema la acción se realiza no a pesar de un obstáculo, sino con el carácter de urgente o intensa. Empleo, por esto, la misma repetición de intensidad arriba señalada, para representarla:

" 𠄎 𠄎 " 人≡人 人≡人 𠄎 " = ☀☀ "

"el río llama a toda costa (llama, llama) a los arrabales"<sup>26</sup>

Los adverbios de modo que hay en el poema son: "a toda costa" (visto anteriormente), "malamente", "a sabiendas" y "como". Para el segundo y el tercero utilizo simplemente los ideogramas de 'mal' 𠄎 , y de 'saber' 𠄎 respectivamente, ya que su categoría de adverbios está dada por su carácter de modificadores verbales. El último aparece una sola vez, con el sentido de igualdad = ("como yo hubiera estado si me correspondía").

##### 5) Preposiciones.<sup>27</sup>

a	☐	(dirigido hacia algo)
ante	☐ ☐	(la repetición de 'a' en este caso obedece también a una intensidad)

de		(un encerramiento que indica posesión)
en		(asentado sobre algo)
hasta		(movimiento hacia algo, que tiene un punto final)
por	 y 	(en el primer caso denota causalidad, y en el segundo, finalidad 28)
sin		(barrera frente a algo)

### 6) Conjunciones.<sup>27</sup>

más, pero	...	(la secuencia que interrumpe)
que		(el movimiento en busca de la correspondencia)
si		(el movimiento que busca y regresa)
si acaso		(repetición intensiva de 'si')
y		(la unión de dos puntos)

7) El número. Indico solamente el plural con el signo = colocado en el ángulo inferior izquierdo del ideograma, así "  " significa 'los arrabales' y "  " , 'los ojos'.

### c) LOS DIAGRAMAS DE FLUJOS.

Estos constituyen solamente un modo de interpretación de la poesía en ideogramas. Son el esquema de las interrelaciones que surgen del movimiento de las figuras del texto, y, como veremos más adelante, se divide en tres planos: el universal, el del hombre y el de la naturaleza.

Así por ejemplo, en el texto: "Un presentimiento tiembla en las

calles, los terrados y torres", aparece una íntima relación del "espíritu" con el "saber", que es el "presentimiento". Este a su vez, mediante una acción común al hombre y a la naturaleza, que es "temblar", se dirige plenamente al plano de la naturaleza en la figura de la "tierra".<sup>28</sup>

Cabe aquí mencionar el hecho de haber situado al verbo "saber" y a otros muchos en el plano del hombre, aun cuando el conocimiento es común al espíritu y al hombre. Estas interpretaciones también me fueron sugeridas por el texto, en el que el elemento humano es la clave de toda acción. Así como en la realización de los ideogramas he visto todo en función del hombre, he continuado con esa interpretación en este punto. En el caso de elementos como "temblar", que evidentemente pertenecen tanto al hombre como a la naturaleza, he procurado situarlos en la línea divisoria entre ambos, cuando las necesidades de claridad del esquema me lo permiten.

#### d) LOS COLORES.

Presento la mayoría de los ideogramas en negro, separándolos en dos clases mediante la intensidad de este color: verbos y adverbios, negro intenso; sustantivos y adjetivos, negro tenue.

Me vi en la necesidad de resaltar visualmente algunos elementos como el pronombre "tú" que aparece en color rojo, en oposición al "yo" negro; de este modo resalto su presencia frente al "yo autor", que está dentro del poema.

Me pareció importante resaltar también los tiempos de los verbos.

El tiempo predominante es el presente, y por ser el momento del autor, aparece también en negro. El tiempo pasado está representado en verde oscuro, y el copretérito en verde claro. Para los verbos que denotan la posibilidad (subjuntivo en este caso) utilizo el color amarillo. Por último, el futuro aparece una sola vez y en azul.

#### IV. INTRODUCCION AL VOCABULARIO DEL POEMA.

Presento en seguida un vocabulario formado con las palabras del poema, ordenadas alfabéticamente para su fácil localización. En él aparecen las figuras de los ideogramas que he elegido para cada palabra. Esta elección constituye, en sí misma, una primera interpretación, ya que, como hemos visto, la palabra-significante tiene en sí múltiples significados y aquí acudo solamente a uno. Para esto me baso desde luego en el contexto general del poema; así, por ejemplo, elijo el ideograma del "agua" 水, para la palabra "río", porque, como veremos en las conclusiones del poema, el "río" representa en el contexto al elemento natural del agua en su totalidad. Asimismo, llego a interpretaciones como la de la palabra "sangre" 血, 'agua de la vida', que en el poema presenta esta faceta en un complejo semántico que relaciona directamente al hombre con la naturaleza.

Los símbolos que utilizo para la transcripción del poema están básicamente tomados de la ideografía china; mas como éstos suelen presentar figuras sumamente complicadas y poco accesibles para cualquier otra cultura, he reducido algunas, o bien, he creado símbolos propios, desde luego, sin perder de vista su relación con el concepto que expresa la palabra.

La mayoría de las palabras del vocabulario tienen su explicación, sin embargo, no explico algunas porque adopto su valor en chino. Tal sería el caso de 人, hombre, de 日 sol, o de 目 ojo, que aparecen en la poesía.<sup>29</sup>

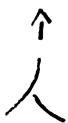
He observado cómo la tendencia motivadora aparece en los métodos

elementales de escritura china, ilustrada con breves explicaciones de los ideogramas que van perdiendo su obviedad pictórica; indico éstos en el vocabulario:  'corazón', representa el dibujo estilizado de un corazón humano, o bien:  'trabajo', es el dibujo estilizado de la escuadra de un carpintero.

En cuanto a las figuras que aparecen, podemos notar inmediatamente la abundancia y repetición de algunas; esto se debe a que un mismo trazo sirve de radical a muchas palabras. Tal es el caso del ideograma  que expresa "el movimiento", y determina o acompaña a la mayoría de los verbos:

	'tocar, corresponder'		'ir'
	'equivocar'		'parar, detener'

y a algunos nombres:

	'destino'		'libertad'
---	-----------	---	------------

Asimismo sucede, por ejemplo, con la figura del hombre  que aparece en casi todos los conceptos que giran en torno suyo, como en 'ver' , aunque la capacidad de ver pertenezca también a los animales.

Es preciso también aclarar algún concepto como el de la palabra "tierra", para la que se emplean dos ideogramas:  y . El primero representa un campo de cultivo y significa la superficie terrestre, sobre la que se cultiva y sobre la que viven los hombres. El segundo se refiere a la tierra como "globo terráqueo", y proviene del dibujo del altar que la religión de los chinos erigió a la Tierra.

Por último hay que hacer notar el empleo que he hecho de los signos de interrogación y admiración de nuestra escritura, que he traspuesto plenamente al campo del ideograma. Así, los signos ¿ ? suplen al ideograma chino de la partícula interrogativa (demasiado complicado), que pregunta ¿quién?, ¿qué?, ¿a dónde?, ¿en dónde?, etc. En el caso de este uso no hay mayor complicación, ya que aparece una sola vez en '¿ a dónde vas?' ● ¿ 人 ⇒ ? .

Empleo los signos ¡ ! con valor ideográfico, denotando admiración, llamado, urgencia y fuerte intensidad. Encontramos aquí el caso de la palabra "advertir" ¡ 人 ≡ 人 !, en la que los signos ¡ ! constituyen el ideograma que convierte al "llamado" 人 ≡ 人 <sup>30</sup> en "advertencia"

V. VOCABULARIO DEL POEMA .

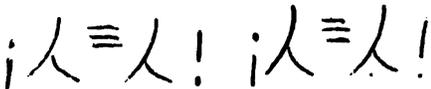
ALIGERAR  (ir de prisa)

ADVERTIR 

ARRABAL  (pequeño poblado a orillas de uno mayor)

A TODA COSTA Indicada por la repetición del verbo, que recalca esta expresión:

 llama, llama = llama a toda costa

 advierte, adviertes = advierte a toda costa

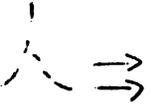
BALAZO  (golpe de fuego:  'golpe' y  'fuego'; en el ideograma de 'golpe' está abarcado el de 'dolor')

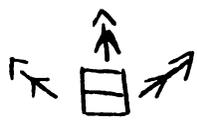
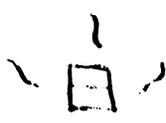
BELLO, A  (lo que se ve con los ojos del espíritu)

CALLE  (trazado sobre la tierra)

CAMINO  (el hombre ante la perspectiva)

CLARISIMO  (claro, elaró; el sol como símbolo de la luz)

CORAZON		(representa el dibujo estilizado de un corazón humano)
CORRESPONDER, TOCAR		
COSECHA		(el fruto de la tierra)
CUMPLIDO, A		(llegado a un último punto)
DEBER DE		(movimiento apremiante hacia el hombre)
DEJAR		(mano,  , que da lo que posee)
DESTINO		(hacia donde se dirige el espíritu)
DOBLAR		
DOLOR		(el hombre doblegado  )
EQUIVOCAR		
ESPERAR		(la mano vacía ante el camino)
ESTAR		(el hombre limitado por un lugar)
FLOR		(el fruto sobre el árbol)

FOGONAZO		(emanado del sol con un rápido movimiento)
GLORIA		(la vida del espíritu)
GRITAR		(hablar ,  , fuertemente)
HACER POR, (trabajar para)		(mano que trabaja; el ideograma del 'trabajo' es el dibujo estilizado de la escuadra de un carpintero)
HORROR		(brusco detenimiento del espíritu)
IR		(el hombre hacia algo)
ISLA		(la tierra rodeada de agua)
LARGO, GRANDE		(representa a un hombre con los brazos extendidos)
LEVANTAR		(del suelo hacia arriba)
LIBRE		(movimiento humano independiente que surge del mismo modo que  'el saber')
LUMBRE		(emanado del sol)

LLAMAR		(la palabra del hombre se dirige a otro hombre)
LLEVAR		(movimiento hacia, que va junto con el hombre)
MADRUGAR		(levantarse temprano: 'temprano'  , es el ideograma que representa al 'sol'  sobre la 'tierra'  )
MAL, MALAMENTE		(equivocación del espíritu)
MANO		
MEMORIA		(capacidad del espíritu para regresar)
MERECER		(que corresponde a mí)
MUERTE		(negación de la vida)
OJO		
OLVIDAR		(no recordar)
OSCURIDAD		(negación del sol)
PARAR, DETENER		(el movimiento coartado)

PRESENTIMIENTO



(conocimiento del espíritu)

PRESO

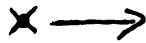


( no libre)

PROPIO, A

Aquí utilizo el ideograma del pronombre personal a que la palabra se refiera.

QUEDAR, PERMANECER



(sin movimiento)

RESTITUIR, REGRESAR, VOLVER



RIO, AGUA



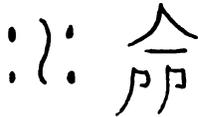
(representa el agua que fluye)

SABER, A SABIENDAS



(surgido del hombre)

SANGRE



(agua de la vida)

TEMBLAR



(movimiento en todas direcciones)

TENER



(mano que posee)

TERRADOS



(construcciones elevadas sobre la tierra)

TIERRA



(representa las divisiones de un campo de cultivo)

TOCAR, CORRESPONDER



TODO, A



(abarcando lo comprendido en determinados límites)

TORRES



(construcciones muy elevadas sobre la tierra)

ULTIMO

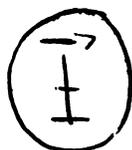


(el punto resultante al parar o detener)

VER



VIENTO



(movimiento del aire; el aire es lo que envuelve a la tierra: )

VIDA



## VI. TEXTOS PARA LA TRANSCRIPCIÓN DEL POEMA.

### a) TEXTO ORIGINAL.

#### ELEGIA A UN POETA QUE NO TUVO SU MUERTE

(Federico García Lorca)

No tuviste tu muerte, la que a ti te tocaba.  
Malamente, a sabiendas, equivocó el camino.  
¿A dónde vas? Gritando, por más que aligeraba,  
no paré tu destino.

¡Que mi muerte madruga! ¡Levanta! Por las calles,  
los terrados y torres tiembla un presentimiento.  
A toda costa el río llama a los arrabales,  
advierte a toda costa la oscuridad al viento.

Yo, por las islas, preso, sin saber que tu muerte  
te olvidaba, dejando mano libre a la mía.  
¡Dolor de haberte visto, dolor, dolor de verte  
como yo hubiera estado, si me correspondía!.

Debiste haber muerto sin llevarte a tu gloria  
ese horror en los ojos de último fogonazo  
ante la propia sangre que dobló tu memoria,  
toda fler y clarísimo corazón sin balazo.

Mas si mi muerte ha muerto, quedándome la tuya  
si acaso le esperaba más bella y larga vida,  
haré por merecerla, hasta que yo restituya  
a la tierra esa lumbre de cosecha cumplida.

b) TEXTOS PARA LA TRANSCRIPCION.

(Presentados en orden cronológico)

1. Un presentimiento tiembla en las calles, tiembla en los terrados  
y tiembla en las torres.
2. El río llama a toda costa a los arrabales.
3. La oscuridad advierte a toda costa al viento.
4. La muerte equivoqué el camino,  
equivocó el camino malamente,  
equivocó el camino a sabiendas.
5. Tú no tuviste tu muerte, la muerte que tocaba a ti.
6. Tú debiste haber muerto sin llevar contigo ese horror de último  
fogonazo, en los ojos, a tu gloria  
ese horror ante la propia sangre  
ese horror que dobló tu memoria  
ese horror dobló toda flor  
ese horror dobló clarísimo corazón sin balazo
7. ¡Que mi muerte madrugara! ¡Levanta!
8. Yo estoy preso en las islas  
yo estoy sin saber que tu muerte olvidaba a ti  
tu muerte dejaba mano libre a mi muerte
9. Yo gritando ¿ a dónde vas?  
yo no paré tu destino por más que yo aligeraba
10. ¡Dolor por yo haber visto a ti  
Dolor, dolor por yo verte como yo hubiera estado si me correspondía!
11. Mas si mi muerte ha muerto, quedando a mí tu muerte.
12. Si acaso a tu muerte esperaba más bella y más larga vida
13. Yo haré por merecer esa vida, hasta que yo restituya esa lumbre de  
cosecha cumplida a la tierra.



5. ● <sup>x</sup>手 <sup>x</sup>命

"<sup>x</sup>命" → 

6. ● →人 <sup>x</sup>命 / 大

"人 → ↓" = → ↓ 

√ "目" =  ● 命人

"人 → ↓" "● :: 命"

"人 → ↓" →  人

"人 → ↓"  ⊗ 大

"人 → ↓"  目 心

/ 夏 白 ~

7. i ... x 命 上 皇! i 上!

8. ● (人) x 人 ↑ y " (田) "  
● (人) 火 → ● x 命 火 ●  
● x 命 手 → 手 人 ↑ = ● x 命

9. ● 人 ≡ i ● 人 ⇒ ?  
● x → ↓ i ⇒ Δ + → ● 人 手

10. i 父 ← ● 人  
父 父 ← ● 人  
= ● (人) ← 人 ↓ !

11. ... ㄥ •

× 命 × 命

× → • • × 命

12. ㄥ ㄥ ㄥ •

× 命 𠄎 + 貝人

• ㄥ → • +

大 命

13.

• I 手 △ ㄥ → • " 命 "

▷ → • ㄥ " 田 "

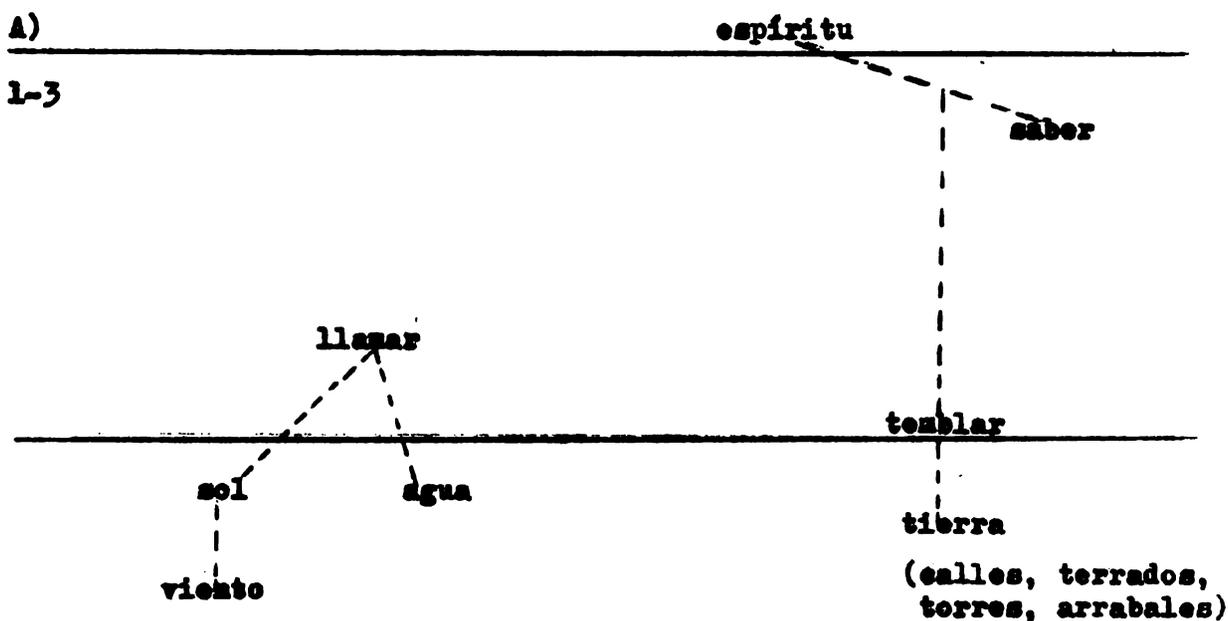
□ 田 田 ↓ " 田 "

## VIII. DIAGRAMAS DE FLUJOS.

Distribuyo los trece fragmentos en que dividí el poema en cuatro diagramas de flujos, que a su vez subdivido por su funcionamiento en tres planos: el de lo universal (arriba), el de lo humano (en medio) y el de la naturaleza (abajo). Las interrelaciones de los elementos de estos planos nos dan, a mi parecer, las claves del contenido conceptual del poema.

Las relaciones están indicadas con línea punteada, ya sea una o varias. Los sujetos "tú" y "yo", claves determinantes en el poema, aparecen representados con círculos de diferente color: ● 'tú', ● 'yo'. Cuando alguna línea se dirige a la intersección de dos palabras, se dirige a un nuevo concepto que tiene sus raíces en ambos elementos; tal es el caso de "temprano" para el que hay que dirigirse a la línea entre "sol" y "tierra".

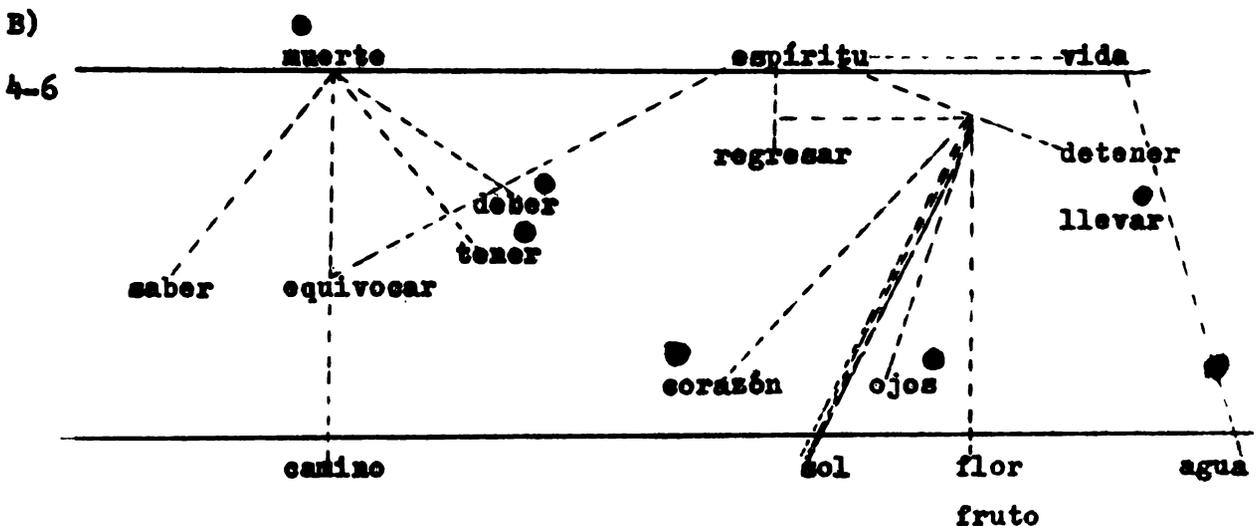
En el diagrama A) encontramos la génesis del poema, cuando los elementos naturales sol, agua y viento se unen y personalizan mediante el llamado. Hay un movimiento tan fuerte, que los elementos naturales pasan de su plano al plano del hombre. Asimismo, hay un "temblar" que, por encontrarse en la línea intermedia, pertenece tanto al plano humano como al natural y une además al espíritu con la tierra; el espíritu, con algo que sabe, sacude a la naturaleza, de tal modo, que ésta sale de su plano y se aferra con sus actitudes al humano.



El núcleo del diagrama B) es la confluencia de la mayoría de los elementos hacia la detención del espíritu, o sea, hacia el horror; el cual une así lo universal (plano de los elementos de magnitud e inmortales), lo humano y lo natural en un mismo punto. El poeta muerto lleva en su corazón, en sus enos, en su sangre (y con esto en su vida) el horror. Este horror se encuentra sumamente relacionado con la figura del sol (luz y fuego) y esta relación, por ser tan fuerte, lo hace participe de las características del sol: la claridad, la luz, el calor del fuego; es un horror de tanta importancia y tanta magnitud como puede ser la existencia del sol sobre la tierra.

El espíritu es el elemento que hermana a la muerte con el horror. Por un lado, la vida misma del espíritu y su capacidad de regresar se dirigen hacia el horror, e lo que es lo mismo, hacia su paralización;

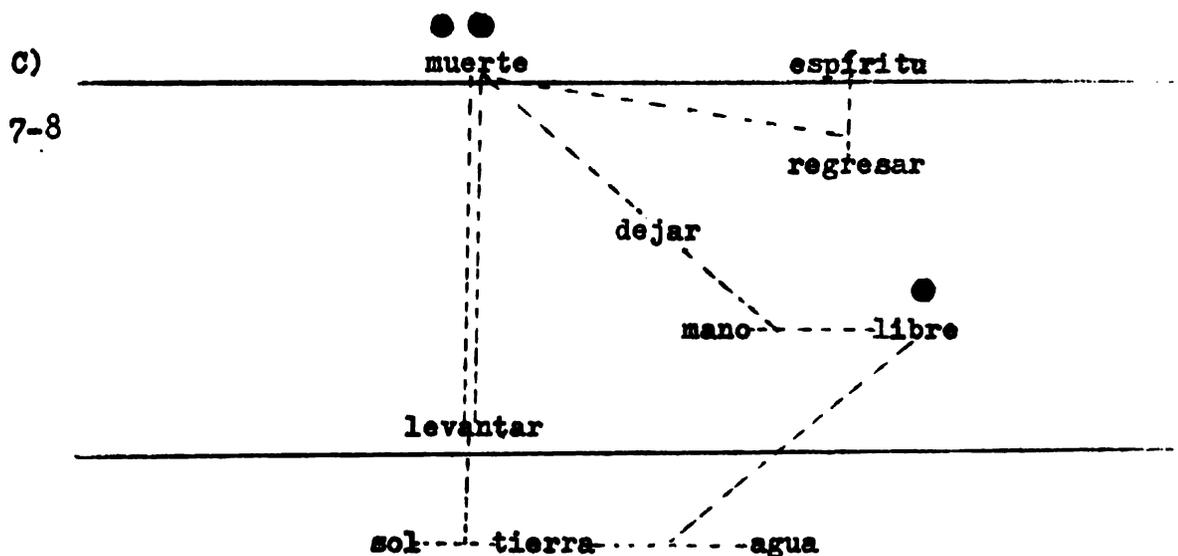
y por otro, su equivocación es la equivocación de la muerte, que, por error espiritual, cae en el mal. Como vemos, esta muerte de García Lorca es una "muerte espíritu" al caer en el mal, pero también es la "muerte hombre" que sabe y que se equivoca; al equivocarse abarca ambos planos para recalcar el error; y aún más, baja la equivocación al plano de la tierra, porque la muerte toma un camino. El sujeto paciente, que es el poeta muerto, sufre las acciones erróneas de esa muerte en todos los planos. Para Lorca esa muerte equivocada, que se dirige al horror, es tan inevitable como el "deber" o como el "tener", el poeta trae la muerte consigo mismo.



Un último elemento parece confirmar la acción aplastante del horror de la muerte y es el hecho de que hacia él se dirijan también los pequeños elementos naturales que son las flores; al suceder esto, el conocimiento del espíritu que hacía temblar la tierra (diagrama

A) y que desembocó en el horror, lo ha poseído todo.

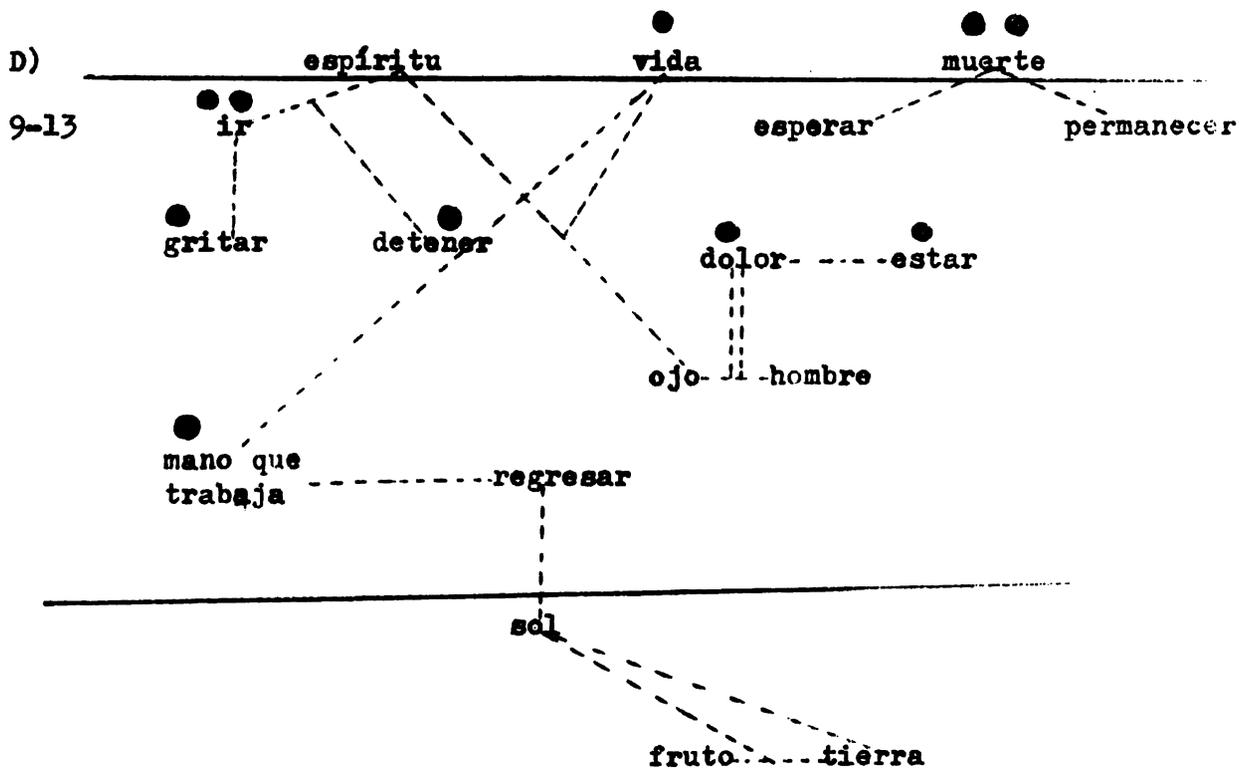
En el diagrama C) se trata ya no sólo de la muerte de García Lorca, sino también de la de Alberti: es una muerte doble que sin embargo no deja de ser una sola. Esta muerte, antes que nada, se levanta, o sea, surge del suelo hacia arriba, como surgen los frutos de la tierra; su acción de levantarse se dirige al sol y a la tierra, revelando así su origen en el plano de la naturaleza; aparece entonces como un elemento que parte del plano inferior para situarse, con toda su magnitud, sobre la naturaleza y sobre el hombre. Y aún más, este levantamiento de la muerte es "tamprano", cuando también el sol (su hermano en el horror) se levanta sobre la tierra.



Esta muerte, desde su plano superior, da la libertad, pero esta libertad de Alberti está cercada y encerrada por los elementos naturales,

como lo está la tierra por el agua ("yo estoy preso en las islas"); los elementos naturales, origen de la muerte, padres de la muerte, están aquí aliados a ella. Es curioso observar cómo la naturaleza primeramente se comunica entre sí y tiembla, porque hay un conocimiento del espíritu que la hace hacerlo (diagrama A), y éste es el conocimiento de que la muerte surgirá de la tierra misma como un volcán que hará erupción; aniquilante, devastadora e irremediable. Después, los elementos naturales junto con los humanos son aplastados por el horror (diagrama B), por lo que dejan entonces el plano del hombre, huyen de él, y se alían al elemento superior (diagrama C).

En el diagrama D) la muerte continúa siendo doble (Lorca-Albertine), pero ya es una muerte que carece de movimiento, es una muerte que permanece y que espera; su acción ha concluido y la incipiente acción del hombre, que vimos anteriormente, cobra ahora toda su magnitud.



Aparece el caminar de ambos poetas: Lorca camina hacia la muerte y Alberti camina hacia el camino de su amigo, para detenerlo; el caminar del primero es seguro, el del segundo es urgido, desesperado, Alberti "grita" y "quiere detener". Después de esto viene la quietud, el poeta (Alberti) queda, permanece, y está acompañado del dolor; ha visto al amigo muerto y este dolor entra doblemente a él a través de sus ojos. Sin embargo estos ojos son sacados del dolor y pasados al plano superior del espíritu, por la vida, una vida que es bella, una vida que es la de su amigo y por la que él debe trabajar y debe merecer. Al finalizar el poema surge de nuevo incipiente la acción humana: Alberti trabaja para ser digno de la vida de su amigo, que le ha quedado, y ese trabajo sólo estará concluido hasta el momento en que él regrese a las entrañas de la tierra el sol de los frutos ("una lumbre de cosecha cumplida"); el sol, que se había levantado sobre la tierra al tiempo que la muerte también lo hacía, volverá de nuevo a enterrarse a sus orígenes, junto con el fruto de esa tierra (o sea junto con la vida del poeta).

#### CONCLUSIONES.

A lo largo de las cuatro partes de este análisis podemos observar, antes que nada, cómo el elemento determinante es la muerte, que ocupa el plano principal en los tres últimos diagramas y que se encuentra implícita en el primero.

Vemos también un movimiento de la naturaleza y del hombre, causado por esta muerte, elemento principal, y que se manifiesta como

llamado, temblor, confluencia en el horror, apoyo a la acción misma de la muerte, caminar, gritar, querer detener; de aquí surge el movimiento presente: trabajar para algo, y, por último la proyección hacia el futuro: regresar a la tierra.

Parece ser, como ya notamos, que es la naturaleza el elemento principal del poema, ya que de ella surge la muerte, aunque desde luego, en un momento dado (diagrama A), su fruto mismo la hace temblar y sufrir. Así entonces, el hombre queda completamente a merced de ella, hasta el grado de perder su libertad (diagrama C) y se opera en él una reacción similar a la de la naturaleza ante la muerte: la muerte, fruto de la naturaleza, le causa a ésta última tanto mal, que la naturaleza acaba por unírsele; asimismo, el hombre, fruto de la naturaleza, empieza enfrentándosele, pero la muerte-naturaleza es tan fuerte que lo doblega mediante el dolor (véase el ideograma del dolor) y lo hace volver a ella, trabajar por una vida fruto de la tierra (la cosecha) e incluso proyectar su futuro con miras a la tierra misma.

## APENDICE.

### LA PLASTICIDAD COMPARATIVA ENTRE TEXTOS POETICOS EN IDEOGRAMAS.

He encontrado, a través de este método una nueva perspectiva para ampliar el difícil acceso a la poesía. El carácter universal de los ideogramas, palabras visuales con vida propia e independientes de cualquier lengua, me lo ha sugerido. Al vaciar el contenido de la palabra poética al campo del ideograma se crea un lenguaje único y, ante todo, con su carácter de "universalidad". Así entonces el ideograma, que parte de las profundidades de cada palabra poética, nos muestra visualmente con mucha claridad la serie de elementos comunes que hay y que habrá en la poesía de todos los tiempos.

Esta transcripción de la "Elegía" de Alberti a García Lorca me llevó a su comparación visual con la "Elegía a Ramón Sijé" de Miguel Hernández, en la cual, parece ser, se inspiró Alberti, aunque sin lograr llegar a la plenitud estética de ésta. El tema es el mismo, y el dolor de haber perdido a tan queridísimos amigos, muy similar; sin embargo, Alberti se rebela, al principio, para fundirse después con la naturaleza a través de su amigo, mientras que en Miguel Hernández esta fusión se observa desde un principio, por lo que la naturaleza cobra en su poesía un mayor esplendor.

A través de los ideogramas podemos ver cómo estos sentimientos similares de los poetas, dichos algunas veces con las mismas palabras (pero otras veces no), son en esencia los mismos; al hacerse plásticos,

son iguales.

Dejo para un trabajo posterior de mayor amplitud la comparación total de los poemas y presento solamente cuatro párrafos de cada poeta para esto. (He suprimido en esta pequeña transcripción las categorías gramaticales, para situarnos exclusivamente en la visualización de los elementos primordiales del texto poético).

1a. ¡Que mi muerte madruga! ¡Levanta! (Alberti)

1b. Temprano madrugó la madrugada

temprano levantó la muerte el vuelo (Hernández)

-----  
1a. 死命 上 上 上

-----  
1b. 早 上 早 上 早

早 上 死命 人 → (上)

2a. Dolor por haberte visto,

dolor, dolor por verte (Alberti)

2b. Tanto dolor se agrupa en mi costado

que por doler me duele hasta el aliento (Hernández)

-----  
2a. 女 貝

女 女 貝

2b. 女 女 叻 月

女 女 人

3a. hasta que yo restituya a la tierra (tu vida)  
esa lumbre de cosecha cumplida (Alberti)

3b. Volverás a mi huerto y a mi higuera (Hernández)

-----  
3a. 田 命 日 田 ↓

-----  
3b. 田 人

4a. ¿A dónde vas? Gritando, por más que aligeraba  
no paré tu destino (Alberti)

4b. Ando sobre rastros de difuntos  
y sin calor de nadie y sin consuelo  
voy de mi corazón a sus asuntos. (Hernández)

-----  
4a. 人 人 人

→ ↓ 人 →

-----  
4b. 人 人 命 命

日 人 人 →

人 人 人

- N O T A S -

1. Roman JAKOBSON, "Lingüística y poética" en El lenguaje y los problemas del conocimiento, Rodolfo Alonso Editor, Buenos Aires, 1971, p.24
2. Cf. O. BRIK, "Ritmo y sintaxis" en Teoría de la literatura de los formalistas rusos, Signos, Buenos Aires, 1970, p.114
3. Iuri TINIANOV, El problema de la lengua poética, Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 1972, p.67
4. O. BRIK, ob.cit., p.114
5. V. SHKLOVSKI, "El arte como artificio" en Teoría de la literatura de los formalistas rusos, Signos, Buenos Aires, 1970, p.55
6. Johannes PFEIFFER, La poesía, Fondo de cultura económica, México, 1966, p.53
7. Max WEHRLI, Introducción a la ciencia literaria, Nova, Buenos Aires, 1966, p.136
8. Ferdinand de SAUSSURE, Curso de lingüística general, Losada, Buenos Aires, 1970, p.73
9. Ibidem, p.72
10. Stephan ULLMANN, Semántica, Aguilar, Madrid, 1967, p.65  
Los términos entre comillas pertenecen a Ullmann y me parecen más claros para este estudio.
11. Ibidem, p.71
12. Me parece importante dar aquí un ejemplo sencillo sobre la pérdida total del significado primitivo de un significante. Tal sería el caso de la palabra "talento" que en sus orígenes denotaba el nombre

de una moneda; pero, por la parábola cristiana en la que el hombre da talentos (monedas) a sus siervos para que las empleen inteligentemente, ha pasado a significar no las monedas, sino la capacidad humana; así, la palabra actualmente ya tiene un significado diferente al original.

13. Cf. S. ULLMANN, ob.cit., p.139

14. Charles BALLY, "L'arbitraire du signe", *Le Français Moderne*, VIII, 1940, p.201

Cf. también lo que Saussure llama "Relaciones sintagmáticas y relaciones asociativas", ob.cit., pp.207-213

15. F. SAUSSURE, ob.cit., p.74

16. Alfred Metraux en su artículo "Señales y símbolos. Pictogramas y protoescritura." en La escritura y la psicología de los pueblos, Siglo Veintiuno, México, 1971, pp.2-3, menciona algunos ejemplos de antiguas civilizaciones americanas que utilizaron como escritura los pictogramas: los indios cuna, al sur de Panamá; los indios de América del Norte; los indios dakota; los aymaras y quechuas de Bolivia y los nativos de la isla de Pascua.

17. Marcel COHEN, La escritura y la psicología de los pueblos, Siglo Veintiuno, México, 1971, p.21

18. Idem

19. Manuel AGUIRRE, "Caracteres chinos" en La escritura en el mundo, Reliex, Madrid, 1961, p.75

20. Hace aproximadamente dos meses apareció en los diarios capitalinos la noticia de que el gobierno de Mao ha decidido suprimir definitivamente el uso de la escritura ideográfica para sustituirlo por escritura fonética.

21. Ezra POUND, "Los caracteres de la escritura china como medio poético" en Plural, Núm. 30 (1974), p.49

22. Hago notar que estos cambios obedecen simplemente a las necesidades de este estudio, y que de ninguna manera pretendo alterar el poema; éste seguirá siendo un documento poético permanente e inalterable.

23. Cf. los ideogramas de "muerte", p.16 y de "horror", p.26

24. Cf. el ideograma de "memoria", p.27

25. Cf. el ideograma de "corresponder", p.22

26. Cf. los ideogramas de: "río", p.21; "llamar", p.27 y "arrabal", p.24

27. Para la elaboración de estos ideogramas me he basado exclusivamente en el significado que presentan en este contexto poético.

28. Cf. los ideogramas de "saber" y de "presentimiento", p.28, para apreciar la relación ideogramática de ambas figuras, que es básica en estos diagramas de flujos.

29. He adoptado estos valores chinos de las palabras porque provienen de figuras bastante obvias: 人 'hombre', ☉ 'sol' y 目 'ojo'.

30. Cf. el ideograma de "llamar", p.27

31. Los nuevos ideogramas que utilizo aquí son;

㇏ 'agrupar', formado por ㇏ 'encerrar' y 力 'fuerza'  
"encerrar con fuerza"

㇏ 'costado', formado por 月 'parte, lado' y 人 'hombre'  
"una parte, un lado del hombre"

人<sup>---</sup> 'aliente'; sale del hombre como sale la palabra, pero es una línea punteada semejante al espíritu.

32. Aquí el ideograma 艸, que designa a las flores en el poema de Alberti, pasa a designar a los vegetales como flores, árboles y toda clase de plantas.

33. Aquí los nuevos ideogramas son:

艸 × 命 'rastros', formado por 艸 'vegetal' y 命 'muerto'

⊗ 人 'nadie', negación de la persona

⊗ 心 → 'consuelo', formado por ⊗ 'regresar' y 人 → 'alegría'  
"regresar a la alegría"

⊗ 事 'asuntos', ideograma que he tomado directamente del chino.

- BIBLIOGRAFIA -

- AGUIRRE Manuel, "Caracteres chinos" en La escritura en el mundo, Madrid, Reliex, 1961, pp.59-75
- ALBERTI Rafael, Antología poética, 5a.ed., Buenos Aires, Losada, 1969, 274pp. (Biblioteca clásica y contemporánea, 92)
- BALLY Charles, "L'arbitraire du signe", Le Français Moderne, VIII, 1940, pp.193-306
- COHEN Marcel, et.al., La escritura y la psicología de los pueblos, Trad. Juan Almela, 2a.ed., México, Siglo Veintiuno, 1971, 361 pp.
- CHAO Yuen Ren, Language and symbolic systems, Cambridge, University Press, 1968, 240 pp.
- HERNANDEZ Miguel, Antología, Sel. y Prol. Ma. de Gracia Ifach, 3a.ed., Buenos Aires, Losada, 1968, 207 pp. (Biblioteca clásica y contemporánea, 292)
- HUANG Shih Fu, A comprehensive English-Chinese dictionary, Shanghai, The Commercial Press, 1948.
- JAKOBSON Roman, "Lingüística y poética" en El lenguaje y los problemas del conocimiento, Trad. Ma. Teresa La Valle , Buenos Aires, Rodolfo Alonso editor, 1971, pp.9-47
- PFEIFFER Johannes, La poesía, Trad. Margit Frenk Alatorre, 4a.ed., México, Fondo de cultura económica, 1966, 137 pp. (Breviarios, 41)
- POUND Ezra, "Los caracteres de la escritura china como medio poético" en Plural, Núm. 30 (1974), pp.47-56
- SAUSSURE Ferdinand de, Curso de lingüística general, Trad. Prol.Nots. Amado Alonso, 8a.ed., Buenos Aires, Losada, 1970, 378 pp.

- TINIANOV Iuri, El problema de la lengua poética, Trad. Ana Luisa Poljak, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1972, 134pp.
- TODOROV Tzvetan, et.al., Teoría de la literatura de los formalistas rusos, Trad. Ana Ma. Bethol, Buenos Aires, Signos, 1970, 235pp.
- ULLMANN Stephen, Semántica, Trad. Juan Martín Ruiz-Werner, Madrid, Aguilar, 1967, 255pp.
- WEHRLI Max, Introducción a la ciencia literaria, Trad. Herbert Wolfgang Jung, Buenos Aires, Nova, 1966, 217 pp. (Biblioteca arte y ciencia de la expresión)