

LOS EXTREMOS DEL LENGUAJE  
EN LA  
POESIA TRADICIONAL ESPAÑOLA  
(estudios sobre el villancico y la poesía gongorina)

Trabajo de tesis presentado por Humberto Raúl Dorra  
para optar al grado de Maestro en Letras Españolas

(Estudios Superiores de la Facultad de  
Filosofía y Letras de la U.N.A.M.)

Asesor de Tesis: Dr. José Pascual Buxó

ESTE LIBRO  
NO SALE DE  
LA BIBLIOTECA





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.

I

I N T R O D U C C I O N

1

En su libro Antiguas literaturas germánicas (1) Jorge Luis Borges refiere que, hacia el siglo IV, Ulfilas, obispo de un pueblo godo que habitó las riberas del Danubio, se entregó a la ingente tarea de traducir la Biblia a un alfabeto que él mismo debió organizar para poder representar gráficamente el habla dialectal de su tribu de "guerreros y pastores". Nada simple, el esfuerzo de Ulfilas consistió en hacer pasar un universo de nociones y referencias ligadas a un lenguaje -rico en matices y en formas lexicales- a una lengua relativamente rudimentaria y sobre todo articulada en otra experiencia cultural. Desde la perspectiva de Ulfilas se trataba, antes que nada, de hacer descender la Palabra, la Verdad, es decir el Sentido, sobre un pueblo que había vivido lejos de él y que ahora había sido atraído hacia sus márgenes. Para esta tarea hubo de imaginar frecuentes concesiones, acomodaciones, transformaciones referenciales y semánticas; hubo de crear, numerosamente, lo que la Retórica conoció con el nombre de figuras: designaciones indirectas que ocupan el lugar del "término propio". Borges alude a ese trabajo de transmutación y cita un ejemplo: donde, en el Evangelio de San Marcos, se lee: "¿Qué aprovechará al hombre, si granjeare todo el mundo y pierde su alma?", Ulfila traduce "mundo" (cosmos, orden) escribiendo "bella casa"(2). Indudablemente Ulfilas consideró que, no existiendo en el universo semántico de los godos una noción de "mundo" aproximadamente equivalente a la noción cristiana, debía recurrir a un

artificio verbal que la sugiriera: debía recurrir al significante conocido "casa" ubicándolo en un contexto que indicara una extensión de su significado, una amplificación semántica que proyectara a este signo sobre un área de significación distinta de la habitual pero que pudiera aparecer como una continuación de ella. De este modo recurrió a la utilización de un término conocido y próximo para inducir la intuición de otro, alejado e inasible por vía directa.

Desde nuestros conocimientos de las propiedades del lenguaje el análisis de esta operación parece fácil: entre "mundo" y "casa" hay una relación de semejanza y de inclusión. Por un lado, los signos "mundo" y "casa" presentan rasgos sémiicos comunes: espacio en el que se habita, orden cotidiano, y, (situados ambos en oposición con el signo "alma"), materialidad. Por otro lado, entre "casa" y "mundo" hay una continuidad referencial, una relación de que va de parte a todo: la noción de casa queda incluida en la noción de mundo como el objeto casa está contenido en el objeto mundo. Ulfilas, pues, ha propuesto un desplazamiento referencial, ha seleccionado un elemento dentro de un todo y al mismo tiempo ha ~~propuesto~~ cuidado que ese elemento conserve con respecto al todo una cierta equivalencia y homogeneidad semántica. Podríamos decir en principio (pero sobre esto volveremos) que estamos ante una operación que combina los procedimientos de la metáfora y la sinécdoque.

Es necesario señalar que Ulfilas, obviamente, ha seguido estos procedimientos con toda deliberación, que se ha situado frente a estos dos signos conociendo la especificidad y la extensión de sus sentidos respectivos, y que ha calculado que entre ambos existe un tipo de relación en virtud del cual uno podía aparecer en el lugar del otro. Es



necesario señalar (aunque también sea obvio) que a Ulfilas no lo guiaba un interés literario, que no se trataba para él de producir figuras nuevas ni -mucho menos- nuevos sentidos sino de explotar, didácticamente, ciertas posibilidades transformacionales del lenguaje para alojar en él un sentido hasta entonces desconocido. Aunque desconocido, este sentido no es nuevo porque no se produce en el acto de operar una modificación lingüística: desde la perspectiva de Ulfilas, él es anterior e independiente del lenguaje y las transformaciones operadas tienen por objeto hacer que ese sentido encarne en la lengua. En esta perspectiva, pues, ese sentido puede ser aislado y transpuesto de un universo cultural a otro, puede ser revelado en otra lengua porque se liga a una verdad que preexiste al lenguaje. De este modo, Ulfilas asume el papel de representante de una cultura superior, verdadera, poseedora y administradora de un sentido, mejor dicho: del Sentido. Para tener acceso a ese Sentido es necesario dejarse penetrar por aquella cultura, pues lo posee y puede propagarlo. El reemplazo de "mundo" por "casa" es el signo de un exceso -una cultura se abre sobre otra, hacia otra, y la comprende- y también un gesto de superioridad y de conquista.

Ahora bien; si observamos este proceso desde la perspectiva del pueblo godo (que no conoce la palabra mundo) deberemos agregar nuevas consideraciones pues el proceso aparece con otras características, incluso a veces aparece invertido. El pueblo, atraído hacia la periferia de la cultura cristiana, está marcado por la carencia; la prueba de esta carencia está en su dialecto, que no posee palabras que designen ciertas nociones referidas a una vida verdadera. Contando sólo con su pobreza, para avanzar sobre ella debe buscar, al fondo de las voces conocidas y las figuras familiares, la presencia de un destello, un matiz que refie

ra a un "más allá" donde la familiaridad se desvanece para que haga su aparición otro universo de significaciones. Las palabras y las cosas, entonces, alcanzan de ese modo una nueva proyección, son el anuncio de sentidos inusuales. Así esa humilde voz, ese significante que había servido, apenas, para designar el refugio familiar, puede adquirir una sonoridad distinta y expandir el radio de su significado. Este proceso de expansión es un trazo que va de lo conocido a lo desconocido, de lo determinado a lo indeterminado, de la limitación del significante a la dilatación de su significado, de lo palpado a lo entrevisto. Proceso de avance, su movimiento es inverso al movimiento seguido por Ulfilas.

Ulfilas, en efecto, había partido <sup>de un</sup> ~~del~~ significado englobante -mundo- y debió adelgazarlo hasta hacerlo caber en la estrechez del significante englobado "casa"; su trazo iba del adentro hacia el afuera. El pueblo godo parte de un significante desplazándose hacia el significado; se / mueve desde lo superficial a lo profundo, de lo concreto a lo abstracto, mejor dicho a lo indeterminado. Pero hay aún algo más: el obispo Ulfilas opera con dos términos que tienen entre sí una diferencia de grado y están en los extremos de una línea continua y visible; ambos términos tienen una existencia separada y admiten a la vez una relación que los identifique, incluso los confunda. Para el pueblo godo existe sólo un término visible y es sólo a través de él que puede atisbar la existencia -la soberanía- de otro que actúa desde la distancia. Entre casa y mundo hay, para este pueblo, un avance ascendente, una línea de continuidad pero también una ruptura: mundo es lo que está "más allá" de casa y al mismo tiempo es "lo otro" de casa. (Del mismo modo que su cultura es lo que queda "más aquí" del cristianismo, contigua a él, prefigurándolo; cultura que en él se continúa y se completa pero también

(se interrumpe y se disuelve).

Así, en virtud de un desplazamiento, la casa se muestra como la parte visible, conocida, de un todo inabarcable; como miembro de "otra" casa cuyos límites se borran. Esa "otra" casa es lo que no puede ser nombrado con su nombre propio, es un dominio al que no puede llegarse por un avance gradual sino mediante un salto sobre lo desconocido. Casa es una parte de mundo pero ambos, la parte y el todo, existen de un modo diferente: la parte es lo que está aquí, próximo, cotidiano, y el todo es lo que se dilata más allá, en un espacio intuido, indesignable, caracterizado por la extrañeza. Esa extrañeza no lo liga a la irrealidad sino, por el contrario, lo señala como lo real, como el espacio del Sentido. El salto con el que se alcanza este espacio no es sólo un salto de lo superficial a lo profundo sino también de lo aparente a lo verdadero. Dar ese salto, aceptar que el significante próximo debe conducir de un primer significado a un significado segundo, es aceptar la precariedad del primer significado y reconocer la pobreza de lo que puede ser directamente conocido y designado. Podemos pensar que la conciencia que percibe de este modo al significado es una conciencia que se sitúa a sí misma en la exterioridad y la pobreza, que se vive como desplazada de lo real, alejada del Sentido y necesitada de aproximarse hacia él a través de los indicios depositados en la precariedad de los objetos y las palabras entre los que debe moverse. Se trata de una conciencia de lo profundo y lo invisible, digamos de una imaginación que ve en lo visible la curvatura que rodea a lo invisible y en lo inmediato una superficie que recubre a la profundidad donde se alojan los significados. Esta conciencia será para nosotros la conciencia simbólica: nos importa retener su descripción -central para nuestra tesis- sobre la que aún

volveremos.

2

En el mismo libro de Borges, y en el capítulo dedicado a la literatura escandinava, leemos que hacia el año 1.000 la poesía deja de ser cultivada por recitadores anónimos y es tomada y desarrollada por los "escaldos", "poetas de conciencia literaria y de intención creadora" (3). Cantores de corte, estos escaldos se distinguieron por su afición a las designaciones elusivas, perífrásticas, por la construcción y combinación de figuras llamadas kenningar. Con tales artificios verbales, los escaldos se dieron a sustituir el nombre habitual -"propio"- de los objetos que tomaban como base para la elaboración poética. Así, el mar, por ejemplo, recibe, entre otras designaciones, las siguientes: techo de la ballena, tierra del cisne, camino de las velas, prado de la gaviota, etc. Borges nos proporciona una lista de estas kenningar y podemos ver que los objetos cuyos nombres aparecen sustituidos, son, principalmente, la espada, la cerveza, ciertas partes del cuerpo, el viento, el barco, la paz, la batalla, las aves de rapina, es decir -tratándose de vikingos- los objetos más inmediatamente presentes en su mundo cotidiano. Podemos pensar, de entrada, que la "intención creadora" de estos "poetas de conciencia literaria" obró como la causa de aquellos lujos verbales pero será necesario observar con más detenimiento este proceso.

¿Qué desplazamientos, qué transformaciones comportan tales énfasis sustitutivos en la designación? Antonio Machado hubiera afirmado que la palabra más poética para nombrar el mar es la que lo nombra de la manera más simple, más usual y más directa: precisamente la palabra mar. Los escaldos prefieren llamarlo: prado de la gaviota. ¿Se trata

nólo de un caso de sinonimia, es decir de dos signos que tienen un mismo referente y que son alternativamente usados o rechazados de acuerdo a ciertas concepciones y preferencias poéticas? Apenas si hace falta declarar que el problema es mucho más complejo. Cuando, frente a la evocación de un objeto, se rehuye la palabra que lo tendría como referente inmediato, indudable, y en su lugar se escoge otro enunciado con espesor propio para hacerlo ocupar el espacio vacío de la palabra primera, ello significa que la preocupación no es el imponerse nombrar el objeto sino, precisamente, no nombrarlo, posponer su inmediatez, crear un espacio en el que el objeto se borre o se difiera. Si la palabra mar quiere decir mar, la fórmula "prado de la gaviota", en realidad, no quiere decir mar. Por ello no se trata de que estemos frente a dos significantes con el mismo significado o a dos signos con el mismo referente: estamos frente a dos procesos del lenguaje que son diversos entre sí, y aun antagónicos. Podemos preguntarnos: si "prado de la gaviota" no quiere decir mar, qué es lo que quiere decir? La respuesta sería una especie de tautología -"prado de la gaviota" quiere decir prado de la gaviota- que es necesario explicar.

La asociación "mar-prado de la gaviota" no es arbitraria sino motivada por leyes del proceso semántico. En el contenido semántico del signo mar es posible señalar por lo menos un sema (digamos extensión o aun: extensión uniforme) que se repite en el signo prado. De ese modo "mar" y "prado" aparecen asociados por una cierta equivalencia semántica; dicho más precisamente, por la recurrencia de un rasgo. Sin embargo esa recurrencia al mismo tiempo que presenta a ambos términos asociados por la semejanza, actualiza otro rasgo que los presenta como desemejantes: "mar"=extensión uniforme de agua; "prado"=extensión uniforme de tie-

rra. Para consolidar la comparación es necesario, entonces, completarla agregándole una especificación que reduzca la desemejanza. La fórmula corregida queda así: "mar" = prado (pero) de la gaviota. Es decir: el mar es como un prado por su extensión, pero, en tanto es una extensión de agua y no de tierra, es un prado sobre el que andan gaviotas y no, por ejemplo, bisontes. Para decirlo como lo haría el / Grupo  $\mu$ , la figura resultante es una metáfora corregida por una metonimia. Metafórica es la relación "mar-prado" y metonímica es la asociación "mar-gaviota". Pero hay más: en la figura que nos queda aparecen, como elementos contiguos, dos objetos que pertenecen a órdenes diversos y alejados entre sí: "prado-gaviota". Estamos aquí ante una trasposición, ante la quiebra de una secuencia, Esta ruptura / -posible por un proceso metafórico- ¿no implica, también, un hipérbaton? Para entenderlo así, tendríamos que decir que no se trata de un hipérbaton localizado en el nivel sintáctico-gramatical del enunciado, sino en el nivel referencial. El hipérbaton, sabemos, es la ruptura / -la trasposición- de la secuencia sintáctica de la oración gramatical. Podemos pensar, por extensión, que la propuesta de una ruptura en la secuencia normal en que los objetos se presentan -en la sintaxis de los objetos- constituye un hipérbaton, si bien de otro tipo. Esta última afirmación -que puede ser a su vez entendida como una metáfora- no pretende sugerir modificaciones en el discurso de la Retórica, ni siquiera adelantar una hipótesis -para ello haría falta un / examen más profundo y detenido- sino solamente advertir la matizada complejidad del fenómeno que nos ocupa. De este modo estamos en condiciones de decir que la fórmula "prado de la gaviota" implica un proceso en el que podemos encontrar perífrasis, sinonimia, metonimia, hi-

pérbaton y seguramente algunas complejidades más. Al resultado total le llamamos metáfora en virtud de que lo metafórico -el desplazamiento sustitutivo- es lo dominante.

De la consideración de este proceso se puede entender el motivo del rechazo de Antonio Machado por la metáfora (al menos por este grado de la metáfora, característico de la poesía culta española, según veremos). Tal complejidad era sentida como antipoética en la medida en que, en última instancia, no hacía sino posponer la vigencia de lo real (entendiendo aquí por real lo que aparece a la percepción como dotado de una existencia autónoma y extralingüística) y anteponer la vigencia de lo ilusorio.

¿Pero qué tipo de sustituciones se han operado aquí? En el comienzo del análisis pudimos preguntarnos si estábamos ante un caso de sinonimia; es decir que nos situábamos ante la posibilidad de dos fórmulas lingüísticas para el mismo referente. Luego debimos referirnos a los desplazamientos y las trasposiciones implicados en el interior de la fórmula sustitutiva para advertir toda la complejidad de su proceso. Sin embargo es necesario volver sobre nuestro primer interrogante: las dos designaciones ("mar" - "prado de la gaviota") ¿se refieren a un mismo objeto? Con más precisión: ya que no hay dudas sobre el referente del signo "mar", ¿cuál es el referente del signo "prado de la gaviota"? Por lo pronto, según lo hemos advertido, la construcción de este último signo implica la decisión de no nombrar el mar, de diferirlo en un tejido lingüístico. El signo "mar" es un signo simple y relativamente autónomo: indica el objeto mar. "Mar" quiere decir mar. La fórmula "prado de la gaviota", en cambio, no tiene autonomía como signo (debe cotejarse con "mar" para ser inteligible) y expresa una

intención doble: por un lado, no quiere decir mar; por otro lado, quiere decir prado de la gaviota. El sentido de ese "no querer" está evidentemente dado por su situación de dependencia. Carecería de sentido que "prado de la gaviota" no quisiera decir, por ejemplo, escritorio, porque entre ambos términos no existe relación. En la medida en que la inteligibilidad de la fórmula "prado de la gaviota" depende del contenido de la palabra mar es que se hace motivado ese rechazo. El no querer decir afirma una negatividad; es, en ese sentido, un movimiento transformador. Frente a esa negatividad, la afirmación positiva de la fórmula apunta a la posibilidad de construir una cierta autonomía, de señalar un cierto objeto. ¿Qué objeto sería éste? Podemos pensar que si el objeto al que se refiere la fórmula no es una cosa de la realidad, entonces debe tratarse de un objeto imaginario. Hemos visto, sin embargo, que en el tejido de esta fórmula pueden señalarse un conjunto de procesos -semejanzas, desemejanzas, rupturas, contigüidades anómalas- que la convierten en una entidad irrealizable aun para la imaginación. El poder de esta fórmula radica precisamente en la imposibilidad de concebirla como el nombre de una cosa, en la imposibilidad de la existencia -aun imaginaria- de un prado habitado por gaviotas. Para que su efecto se realice es necesario que sintamos lo anómalo de las relaciones que establece, la incompatibilidad de los términos que estructuran el artificio. Podemos decir, pues, que esta fórmula no nombra algo que pueda concebirse existiendo más allá de ella misma, carece de referente o de correlato objetivo; lo que ocurre, en realidad, es que la propia fórmula se propone como objeto; ello quiere decir que estamos ante la presencia de un



objeto que tiene una existencia puramente verbal. La fórmula "prado de la gaviota" no puede realizarse sino en el interior del lenguaje, no tiene otro soporte que no sea lingüístico. Más allá de las palabras que organizan la fórmula, nada hay que pudiera concebirse como un prado de la gaviota. "Prado de la gaviota" es, pues, un signo sin referente, un movimiento narcisista del lenguaje. El objeto mar no es el referente de esta fórmula sino su referencia: aparece evocado en la misma medida en que esa evocación vuelve inteligible la fórmula; pero la inteligibilidad hace patente la negación de ese objeto. La imagen evocada del mar es el principio de intelección y al mismo tiempo el desecho de la fórmula. Ello es como decir que el mar está ahí para ser sacrificado al lenguaje. Es un objeto pospuesto, diferido, rechazado hasta una distancia en que puede ser sustituido por el objeto verbal al que ha dado nacimiento. Estamos, pues, ante un movimiento que nos aleja de la realidad-objeto y nos enfrenta al lenguaje; en última instancia, ante el proceso de sustitución de la realidad-objeto por el lenguaje-objeto. Este proceso será para nosotros la metáfora y su consideración, exposición y desarrollo, en la poesía española, será otro de los temas centrales de nuestro trabajo.

Decimos entonces que la metáfora es ese proceso de sustitución de un objeto real por un objeto verbal, ese complejo movimiento por el cual el lenguaje se propone a sí mismo como su propio fin. Tal vez sea legítimo deducir que en el origen de este proceso está el temor, la decepción o el cansancio de la inmediatez de lo real. La conciencia metafórica se constituye como una mirada que al ir a lo mirado pa-

ra crear entre ella y lo mirado un tejido opaco y consistente, un juego de espejos que se miran entre sí; esta mirada quiere ver en cada cosa el motivo de una frase. Dentro del mismo texto del cual partieron estas reflexiones, Borges consigna algunos fragmentos del trabajo de los escaldos. Citemos, por ejemplo:

El aniquilador de la estirpe de los gigantes  
Quebró al fuerte bisonte de la pradera de la gaviota (taba  
Así los dioses, mientras en guardían de la campana se lamen-  
Destrozaron el halcón de la ribera.

¿Cómo evitar la evocación de Góngora? ¿Cómo no pensar que todo lo que digamos de este fragmento podría decirse también de las Soledades? Como en el caso de la poesía gongorina, esta red de fórmulas ("esas penosas ecuaciones sintácticas", define Borges con aguda precisión) pueden desarticularse. Aquí cada verso contiene, rigurosamente, una fórmula perifrástica: el primero alude al dios Thor, el segundo a una nave, el tercero a un ministro cristiano ("el guardián de la campana"), el cuarto nuevamente a una nave. De estos cuatro versos es importante destacar el segundo, que presenta una metáfora doble, o de segundo grado: ya sabemos que la pradera de la gaviota es el mar; sobre esta figura, usual entre los escaldos, cabalga otra que tiene con la primera una relación metonímica: bisonte. Este entrecruzamiento de imágenes nos remite a una especie de vértigo: la gaviota es un habitante de la pradera (del prado) y el bisonte es un habitante del mar (del prado de la gaviota). Por su parte, la pradera se presenta simultáneamente como una extensión de tierra y una extensión de agua pero estableciendo en cada caso relaciones invertidas: extensión de tierra para la gaviota, / extensión de agua para el bisonte.

Y es así que frente a este fragmento podemos preguntarnos: ¿esos

versos están hablando de -quieren decir- una batalla librada en el mar? Es fácil advertir que la batalla, en tanto objeto, ha quedado desplazada por el juego del lenguaje y que aquí la lectura debe convertirse en un ejercicio del desciframiento. La lectura debe moverse entre el minucioso lujo de las transposiciones y encontrar en el desciframiento su límite y su finalidad pues ese límite y esa finalidad han sido fijados por la escritura.

Ahora bien; el apoyo de este lenguaje es la racionalidad; se trata de operaciones de transposición y de procesos sustitutivos que tienen una rigurosa articulación intelectual, un "hilo rojo" sistemáticamente seguido y ocultado; se trata mucho menos de un lance de la imaginación que de la laboriosa construcción de una red de asociaciones lógicas, de una sintaxis forzada y retoroida pero también impecable. Hemos recordado que Borges definió a los kenningar como "penosas ecuaciones sintácticas" del mismo modo que Antonio Machado definiría a la poesía del barroco español como una "escolástica rezagada"; ambos aludieron a ese efecto contradictorio de rigor y esterilidad, de inutilidad sistemática. Decir que estamos ante un lenguaje decadente sería practicar una fácil simplificación que oscurece el interés y la riqueza del tema. Mucho más eficaz sería, por lo tanto, tratar de seguir este proceso en busca de sus leyes más profundas. Pues aquí, donde la rigurosa, casi implacable trabazón de imágenes se resuelve ~~en un~~ como un juego de la inteligencia y donde el lenguaje se entrega a sí mismo como un espectáculo hemos llegado a un extremo de su uso y que damos, por lo tanto, situados en una posición favorable para observar todo su movimiento.

En efecto; parece que una de las direcciones que sigue el lenguaje es aquella que lo conduce hacia su propio espesor, a un estado de soberanía donde ya no señalará nada que no sea él mismo, donde no nombrará nada que no sea su propia autonomía. Acaso éste sería el máximo grado de exaltación de lo que Jakobson ha llamado la función poética; una apoteosis a la que adviene por su capacidad metafórica. Pero llegados a esta apoteosis advertimos también la paradoja: se trata de una soberanía solitaria, de un poder que no manda sobre nada y que se ha constituido en poder precisamente en la medida en que se ha aislado a fin de no reconocer a nadie, de no escuchar nada sino su propia voz. Este apogeo se logra sacrificando la función referencial, aquella que en principio parece ser la razón misma del lenguaje. Así llegamos a ese momento "vano y fundamental" que también sería, según Michel Foucault (4), el momento de la literatura moderna, literatura que se constituye como un "lenguaje que no dice nada, que no se calla jamás" (5). Decir "prado de la gaviota" es negarse a decir y en esa negativa hacer del lenguaje un absoluto, acordarle poder autoconsciente; pero también enajenarse en la soledad de la palabra.

Y por este lado llegamos al <sup>problema</sup> ~~estado~~ de la representación, es decir a plantearnos el modo en que el lenguaje nos entrega una imagen de sí y simultáneamente (aunque sea por rechazo) una imagen del mundo. Porque tan importante y tan sintomática como la preocupación que tuvieron los escaldos por crear un lenguaje cerrado sobre sí, fue la preocupación por rechazar -sustituir- la presencia concreta de los acontecimientos del mundo. Ambas preocupaciones son, en última instancia, una sola. Ya hemos visto que la afición sustitutiva de los esca-

dos se centró sobre todo en aquellos objetos -el mar, la batalla, el viento, la espada- que tenía más inmediatamente delante la sociedad de que formaron parte. Su actitud frente al lenguaje fue ante todo una actitud frente al mundo y por ello el origen de este lenguaje tendría que ser buscado en la estructura social que los tuvo como miembros, o, mejor, en la función que ellos cumplieron dentro de esa estructura. Porque este lenguaje que se niega a la representación representa a su pesar un contenido ideológico; por lo tanto, si puede ser analizado en sus mecanismos y tendencias como un objeto en sí, no puede ser explicado en su origen sino como un proceso de la ideología (6). Desde luego, no intentaremos esa explicación porque ello no forma parte de nuestros intereses. Podemos deducir, sin embargo, -y dejar apuntado-, que el remplazo de los "recitadores anónimos" por los escaldos, como lo consigna Borges, significó sin duda un cambio en la ideología. Poetas de una extremada complejidad intelectual, su poesía implica una rigurosa selección de su público, un ejercicio de la discriminación social, y por lo tanto la expresión de una clase que se vive como cerrada sobre sí.

3

En tanto el tema de nuestra tesis será el estudio de dos momentos de la poesía española, las reflexiones con que hemos comenzado acaso se presenten como una digresión. Sin embargo el hecho de habernos detenido a comentar algunas rápidas líneas de un libro que nos informa acerca de las primitivas literaturas germánicas puede justificarse en la medida en que ello nos permite pensar que las conclusiones a que lleguemos en el estudio de la poesía española podrían, quizá, proyectarse hacia una generalización. Entre el material que nos apor-

ta ese libro -que no es teórico- hemos recortado dos elementos que, a nuestro parecer ilustran sobre los dos polos entre los que se mueve el lenguaje literario: el símbolo y la metáfora. A nuestro entender -y ello será lo que trataremos de demostrar a lo largo de nuestro trabajo- en la poesía española ellos están representados, respectivamente, por la poesía popular y por la poesía culta entendiéndola con esta última denominación el tipo de poesía que caracteriza a los Siglos de Oro y más especialmente al Manierismo. Y así como en el libro de Borges hemos seleccionado dos ejemplos extremos -una traducción de la Biblia, la poesía de los escaldos- en el caso de la poesía española elegiremos igualmente dos extremos: el villancico y la poesía de Góngora. Con ello afrontamos el riesgo de caer en una dualización esquemática pero también tendremos la ventaja de observar y exponer los problemas con mayor nitidez. Al cabo, esta limitación que supone el seleccionar ejemplos que aparecen como más dóciles para una exposición que quiere ser generalizante quizá no se deba solamente a la modestia de nuestras armas teóricas; la frecuencia con que esta misma limitación se presenta en los estudios literarios está también indicando que la constitución de una ciencia de la literatura es todavía un proyecto que está en sus comienzos.

Si nuestros esfuerzos no resultan estériles ellos harán explicable la postulación de que el lenguaje literario se mueve entre dos polos que implican procesos antagónicos: el polo simbólico y el polo metafórico. Se entiende que se trata de tendencias, de direcciones más o menos matizadas. Pero aunque nunca encontremos ejemplos totalmente puros (nadie, quizá, se ha acercado al polo metafórico tanto como Góngora) podemos decir que en todo discurso literario habrá la

predominancia de un proceso o de otro, lo que quiere decir que en todo discurso habrá una dirección. Ambos procesos, a su vez, se componen de un conjunto de procesos y ello significa que uno y otro pueden oponerse en diferentes niveles. En el origen de ellos podríamos distinguir dos formas de la conciencia o, más precisamente, dos formaciones ideológicas. "La conciencia simbólica implica una imaginación de la profundidad", ha escrito Roland Barthes (7). Esta conciencia (la simbólica) se representa al mundo como un espacio convexo, como una curvatura en cuya interioridad se aloja el Sentido, es decir la explicación última de la vida. Más allá de lo que la mirada puede abarcar, en un centro que no puede ser nombrado sino aludido a través de los indicios, de las analogías o de las expansiones, está la presencia (el poder) que gobierna en la exterioridad, en la materialidad del mundo. El Sentido no puede ser nombrado ni contemplado sino rodeado desde afuera, perseguido entre la mediación y la diferencia, buscado entre los ecos. Es lo previo y es lo último, aquello que no se alcanza ya o todavía. Se comprende que es una conciencia que se sitúa a sí misma en la marginalidad, en la zona del desplazamiento y de la espera. Es la conciencia que corresponde a los pueblos o las culturas que se piensan como organizados alrededor de una revelación que <sup>les</sup> ha sido prometida pero también (y esto nos interesará demostrar en el análisis de la poesía popular española) es el tipo de conciencia que corresponde a una clase que se siente alojada en la periferia del poder social, en la exterioridad de una cultura. Por lo tanto su imaginación de la profundidad puede ser descrita como una ideología de la profundidad pues esta profundidad no es sino la manera en que se representa su propia inserción en el complejo de

las relaciones sociales dentro de un universo donde el Sentido equivale al Poder.

Hacia el otro extremo, la conciencia metafórica se sitúa en el interior del lenguaje, en el centro de una concavidad formada por el tejido de las palabras. Esta conciencia quiere ver al mundo como una especie de residuo, un espacio inorgánico que existe afuera; elementos dispersos y primarios que están ahí para -como en la célebre frase de Mallarmé- "ir a parar a un libro", hacerse literatura. El lenguaje es esa consistente opacidad, esa red de articulaciones y de signos que la inteligencia concibe no como un instrumento para apresar y atraer sino precisamente para distanciar. Signos que no remiten a un referente-objeto sino a otros signos, a otras articulaciones, implican una productividad que se realiza en su propio e incesante movimiento. Lenguaje que no quiere decir ni representar, fue motivo de escándalo para un crítico como Marcelino Menéndez y Pelayo quien, tras la lectura de Góngora, denunció que su poesía "...ni halaga los sentidos, ni llega al alma, ni mueve el corazón..."(8). Es que, precisamente, estos / índices de la íntima familiaridad (sentidos, alma, corazón), aquellos lugares donde la subjetividad se reconoce son, como en el caso de los índices de la familiaridad de los objetos (mar, batalla, viento para los escaldos), motivos de negación y de clausura. ¿Temor, rebeldía, / escepticismo? Podemos pensar que para la conciencia metafórica el mundo no es un espacio inerte, en verdad, sino una fuerza amenazante y que esa regresión hacia el lenguaje es un gesto conjuratorio o el ademán de una renuncia; podemos pensar que se trata, en última instancia, del proceso ideológico de una clase que se sienta e sitúa en el centro -siempre desplazado- de las asociaciones y las metamorfosis, en ese movimiento que va del Sentido al Simulacro, con un poder amenaza-



do en el espacio histórico concreto.

4

Ahora bien; hemos hablado -ya con alguna extensión- de la oposición símbolo-metáfora como una ecuación que trata de expresar las dos direcciones extremas del lenguaje poético. Si es necesario demostrar la efectiva existencia de esas dos direcciones también es necesario demostrar -o discutir- la pertinencia de los términos usados para designarlas. De hecho, hemos partido de la premisa de que símbolo y metáfora admiten una definición restringida -como figuras del discurso- pero también son susceptibles de una expansión en la que pasan a designar / un proceso que engloba a otras figuras, que implica un tipo de organización del lenguaje y, finalmente, una relación lenguaje-mundo. Quizá la elección del nombre de metáfora para uno de estos procesos sea lo menos problemático. Teniendo en cuenta la indudable legitimidad con / que le llamamos metáfora a una figura de sustitución ("prado de la gaviota" por mar en la poesía de los escaldos, "cítaras de plumas" por aves en la del Siglo de Oro español) quedaría por demostrar que esta transformación tiene una profundidad y una extensión tal que considerarla como un proceso general no <sup>implica</sup> de formar sino desarrollar las consecuencias de su definición. Mucho más problemático es el uso de un término tan ambiguo como símbolo y en este sentido comenzamos por declarar nuestra propia inseguridad ante su elección. La significación del término símbolo es de tal amplitud y generalidad, está tan modificada por sus connotaciones y opera en tan diversos niveles y tipos de discurso, que

en verdad se hace casi imposible sistematizarla. Ya que podemos empezar diciendo que la literatura es, en su totalidad y esencialmente, una producción simbólica; ya que podemos continuar diciendo que todo el lenguaje -y todo lenguaje- es simbólico; ya que podemos terminar diciendo -con Cassirer (9)- que el hombre es un "animal simbólico" y que por lo tanto toda actividad humana es una actividad <sup>simbólica,</sup> ~~humana~~ tendríamos que concluir declarando que del símbolo prácticamente no se puede hablar. El símbolo sería una de esas grandes palabras -como la palabra realidad, como la palabra cultura- que todo lo comprende. Todo es realidad, todo es cultura, todo es símbolo. Pero si todo es realidad, cultura o símbolo entonces estamos situados ante tres términos indefinibles ya que son inabarcables, ya que no podemos <sup>movernos</sup> /sino en su interior. Incluso tendríamos que decir que nunca estamos situados ante estos términos sino dentro de ellos. Si queremos que estos términos sean operativos tenemos entonces que practicar restricciones convencionales que nos permitan su conceptualización y su articulación en un /discurso. Y he aquí, pues, lo que hemos tratado de hacer: reducir la posible extensión del significado del significante símbolo de modo tal que sea posible tratarlo como a un signo articulable. Ese es el primer obstáculo sobre el que hemos querido avanzar pero para la articulación que nos hemos propuesto aún queda otro, igualmente tenaz. Este segundo obstáculo se presenta al considerar que en los estudios dedicados a las figuras literarias el símbolo o no aparece o aparece englobado en la definición de la metáfora. Citaremos unos pocos ejemplos de varia procedencia: Wellek y Warren (Teoría literaria) consideran al símbolo como un tipo de imagen metafórica reiterada y persistente;

la reiteración y la persistencia convertirían a la metáfora en un símbolo, es decir en una figura estable que incluso puede formar parte de un sistema; Tudor Vianu (Los problemas de la metáfora) considera al símbolo como un caso de la metáfora al hablar de "metáforas simbólicas"; Carlos Bousoño (Teoría de la expresión poética) habla del símbolo como una clase de metáfora según una cierta particularidad en / que quedan relacionados el término real -sustituido- con el término evocado -sustituyente- El grupo  $\mu$  (Rhétorique générale) y Jean Cohen (Estructura del lenguaje poético) no se refieren al símbolo como figura literaria. Tampoco aparece el símbolo (ninguna figura a la que se le dé el nombre de símbolo) en una obra tan completa y erudita como el Manual de retórica literaria de Heinrich Lausberg.

Si la ausencia del símbolo (de una figura a la que se la llame así) en algunos de estos estudios no debe ser motivo de extrañeza, sí debe serlo el hecho de que en otros se lo incluya y considere como una variedad de la metáfora. Podemos explicarnos dicha inclusión porque ambos implican un proceso de sustitución en el que un término (casa - prado de la gaviota) aparece en el lugar de otro (mundo - mar). Pero apenas se indaga bajo esta superficie ambos se nos presentan como procesos opuestos, como una diferencia que va de la búsqueda al rechazo, de la aproximación al distanciamiento. El término real aparece en el símbolo como un término distante, difuso y diferido mientras el evocado lo es en función de que es próximo, conocido, y tiene el valor de un indicio. El movimiento del símbolo es un movimiento de búsqueda que avanza de lo familiar a lo extraño, de lo (que se presenta como) aparente a lo (que se presenta como verdadero. Se trata de un salto de la intuición motivado por la latencia -o la promesa-

de una revolución que se oculta tras el velo de lo visible. El lenguaje, aquí, es un lenguaje abierto hacia la referencia, un lenguaje que se muestra a sí mismo como transparente y representativo. La conciencia que genera este lenguaje es -ya lo vimos- una conciencia de la marginalidad.

En la metáfora el término real es un término familiar y próximo y que debe ser diferido mientras el término evocado tiene la seducción de lo extraordinario y por ello aparece dotado de mayor fuerza expresiva. El movimiento de la metáfora es un movimiento de rechazo que implica una descategorización de lo real. Lo que se exhibe aquí es la destreza de la inteligencia que descubre y organiza analogías llevada por -como lo dijo García Lorca en una célebre conferencia sobre la poesía de Góngora- la "necesidad de una belleza nueva" para satisfacer la cual debe practicar "un cambio de trajes"<sup>(10)</sup>. La metáfora implica el gesto de retirar la atención de lo real concreto y dirigirla hacia el poder sustitutivo del lenguaje, lenguaje que renuncia así a la representación para ser una presentación de sí mismo; presencia inmediata y tangible que se despliega en su opacidad y su espesor. La conciencia que genera este lenguaje es -lo vimos también- una conciencia instalada ~~en el lenguaje~~ en el lenguaje. Lo que el símbolo quiere decir es el término real hacia el que apunta; aquello, precisamente, que la metáfora no quiere decir.

Pero si de este modo queda, quizá, demostrada la existencia de esos dos procesos antagónicos, todavía no queda justificada el hecho de que a uno de ellos le demos un nombre tan ambiguo como el de símbolo o simbolización. *Es necesario reconocer, en efecto, que habría*

que darle un nombre menos connotado y por eso mismo provisto de mayor eficacia. ¿Es posible asimilar este tipo de figura y de proceso que aquí llamamos símbolo a algunas de las figuras ya conocidas por la / retórica? Como es sabido, Jakobson ha postulado que el lenguaje literario tiende a distribuirse sobre el eje de las sustituciones (eje metafórico) o sobre el de las contigüidades (eje metonímico). La metáfora y la metonimia serían así los dos fenómenos centrales y opuestos a los que puede asimilarse todo el proceso de producción del lenguaje literario, incluso de todo lenguaje. Los autores de la Rhétorique Générale han tratado de demostrar que Jakobson no advirtió con claridad la diferencia entre metonimia y sinécdoque y que con frecuencia las ha confundido. Todo esto puede ocurrir -incluidas, en primer lugar, / nuestras propias vacilaciones- porque, como ya el mismo Jakobson lo observaba en un estudio dedicado a caracterizar dos tipos de afasia, "... nada comparable con la rica literatura escrita sobre la metáfora puede ser citado en lo que concierne a la teoría de la metonimia" (11). Lo mismo puede decirse de la sinécdoque, figura que últimamente ha adquirido una importancia inesperada. En cuanto a nuestras postulaciones, consideramos que podrían tener un respaldo en la teoría jakobsoniana o, incluso, articularse con ella, pero aceptando que la oposición de los dos ejes que organizan el lenguaje vuelve a reproducirse en el interior de éstos y en diferentes niveles. Por lo demás, reconoceremos en general como metonímico a todo proceso que establezca relaciones de contigüidad y, dentro de él, consideraremos a la sinécdoque no sólo como un caso -incluso como un momento- especial sino como aquél en el que se actualizan las virtualidades del proceso. La posibilidad de asimilar lo que hasta aquí hemos llamado símbolo <sup>con la</sup> / sinécdoque

es algo que no puede dejar de atraernos. Desde luego, evitaremos el error de generalizar a partir de un solo caso pero ello no quiere decir que nos privemos de analizarlo y de servirnos de él.

En el ejemplo de símbolo que tomamos como punto de partida de estas reflexiones hemos dicho que estábamos ante "una relación de semejanza y de inclusión" y por lo tanto, en principio, "ante una operación que combina los procedimientos de la metáfora y la sinécdoque". Pero en verdad el rasgo de semejanza que relaciona a "casa" con "mug de" no es el que caracteriza a la relación metafórica. Los objetos / que pone en relación la metáfora tiene, típicamente, una semejanza / sensorial, es decir, presentan un aspecto que aparece como semejante -o asemejable- en la percepción de los sentidos, principalmente en / la percepción visual.

En su conferencia sobre la imagen poética de Góngora -que ya hemos citado-, García Lorca afirma que una metáfora debe cumplir dos condiciones esenciales: tener "forma y radio de acción". Para ello necesita fijar límites, dibujar o recorrer los contornos de la imagen. La maestría de Góngora estaría dada, justamente, por su dominio de los límites. "La metáfora está siempre regida por la vista (a veces por una vista sublimada), pero es la vista la que la hace limitada y le da su realidad"(12). Por ello "Todas las imágenes se abren, pues, en el campo visual"(13). Por visual aquí debe entenderse más bien lo plástico, lo que tiene una acabada forma externa. Aunque no siempre se trate ~~de~~ de comparar dos objetos por un rasgo común sensorialmente perceptible en ambos (pues el "elemento real" puede, inclusive, no tener consistencia física) el producto del proceso comparativo -esto es, la imagen final, aquélla en la que el proceso acaba- es una imagen ofrecida a la percepción sensorial. De ahí que el

"elemento evocado" -el producto- sea una imagen limitada, de contornos más o menos precisos, captada y abarcada desde afuera.

Nada de eso sucede con la relación "mundo-casa" o con la imagen "casa". La semejanza que reúne a ambos objetos no es una semejanza externa, perceptible a los sentidos, no es, por ejemplo, una semejanza en la forma visual; el rasgo común entre "casa" y "mundo" es de orden interno; es el sentimiento de una subjetividad instalada en un espacio que tampoco es un espacio físico. La imagen de la "casa" no es una imagen plástica sino la evocación de un cierto orden y de la cotidianidad. En este sentido se trata de una imagen ilimitada. Pero por otro lado el elemento "casa" -elemento evocado- no es la imagen final, no es el producto de la operación comparativa sino, precisamente, lo que sirve de respaldo -lo que pone en movimiento o lo que da comienzo- al proceso de simbolización, proceso que, según vimos, es inverso al de la metaforización.

La relación "casa-mundo" parece, pues, una relación esencialmente sinecdótica (en la medida en que la eficacia del símbolo radica en / el movimiento que va de parte a todo). Desde luego, aunque aquí tengamos razón, este ejemplo podría ser apenas un episodio, una golondrina que no hace verano. No obstante, por lo menos este episodio le da sentido y lugar a la pregunta: ¿puede asimilarse el símbolo a una sinécdoque? Si esa asimilación fuera posible -digamos: mostrable-, en el / mismo acto habríamos resuelto dos considerables dificultades: en primer lugar habríamos logrado la necesaria precisión teórica y en segundo lugar habríamos corregido el dualismo -hasta ahora mecánico- con que hemos venido presentando la relación mundo-lenguaje. A esta segunda dificult-

tad -de la mayor importancia- queremos ahora referirnos para dar fin a esta introducción con su planteamiento.

Mundo y lenguaje: ¿son dos entidades separadas, dos organizaciones diversas? Al hablar de la conciencia simbólica decíamos que es la mirada que percibe las ~~objetivas~~ señales de otra realidad. El lenguaje no tendría para ella sino la función de remitir a esos indicios, de ~~representar~~ representarlos como una existencia ajena a él. El mundo aparece como un elemento dado y previo al lenguaje del mismo modo que el Sentido que se aloja en su invisible interioridad. Este sería el tipo de conciencia, de mirada, que corresponde al pueblo godo que ve en la "casa" el indicio del "mundo." Pero también decíamos que, visto el fenómeno desde la perspectiva del obispo Ulfilas, podíamos pensar que para él se trataba de explotar, mediante la constitución de un símbolo, "certainas posibilidades transformacionales del lenguaje" y para ello recurrió a "un artificio verbal" que indujera un desplazamiento del significado del significante "casa". Es curioso observar que Ulfilas no tuvo una intención literaria sino didáctica y que sin embargo ha creado una figura que podemos leer como literatura. Ello ocurre por el tipo de desplazamiento realizado en el signo. La operación que ha motivado una modificación referencial ha sido una operación ejercida sobre el signo lingüístico lo que quiere decir que, visto el fenómeno en su conjunto, el símbolo ha sido fundado en y por el lenguaje. La modificación del signo lingüístico motivó la modificación del referente y en consecuencia podemos afirmar que el referente no está separado sino articulado con el signo. Mundo y lenguaje, signo y referente, son, pues, dos articulaciones de un vasto proceso al que podríamos de



nominar la realidad, entendida en términos humanos, Nada hay en el mundo que no esté articulado con el lenguaje; mejor dicho, no hay mundo previo al lenguaje: no hay ni "casa" ni "mundo", ni -mucho menos- la relación "casa-mundo". Por ello decíamos que si fuera posible tratar / rigurosamente al símbolo como una figura del lenguaje -asimilarlo, por ejemplo, a una sinécdoque- quedaríamos en mejores condiciones para corregir la imagen de un dualismo mecánico que establece una frontera / entre el mundo y el lenguaje; o, más aún, un dualismo, teóricamente im pensable, entre realidad y lenguaje. La frontera mundo-lenguaje no es una frontera objetiva sino la proyección de una cierta conciencia; es, mejor dicho, una forma de la ideología. (Pero todavía es necesario indicar que aquí nos mantenemos en una posición ingenuamente simplificadora según la cual el mundo sería un todo homogéneo. Si tuviéramos que considerar más de cerca este objeto -esta entidad genérica- no podríamos dejar de advertir que es, en verdad, una red de discursos).

Será conveniente tener en cuenta estas observaciones para los casos en que debamos hablar de mundo y lenguaje como de dos organizaciones autónomas y aun oponerlas mediante un procedimiento que no puede / ser sino el de la abstracción. Si, por ejemplo, al hablar de la metáfora o de la conciencia metafórica decimos que construye un lenguaje que se cierra sobre/<sup>sí</sup> y que rechaza al mundo, se entenderá que lo decimos si tuándonos en la perspectiva de esa conciencia a la que hemos descrito, por lo demás, como una conciencia alienada en el lenguaje. Pero es claro que deberemos recuperar la articulación en el nivel de la objetividad. Hablar de "lenguaje abierto" (caso del símbolo) de "lenguaje cerrado" (caso de la metáfora) significará hablar de la manera en que ese lenguaje quiere presentarse, de la dirección que se propone seguir.

Desde luego, será preciso concluir señalando que en ambos casos ha habido un ocultamiento -en el primero: ocultamiento del espesor lingüístico, en el segundo: ocultamiento de la función representativa o referencial- y, puestos en la búsqueda del nivel de la objetividad, deberemos decir que en ambos casos el lenguaje -como todo lenguaje literario- es a la vez cerrado y abierto, tiene sus propias leyes, su espesor, su autonomía. Pero simultáneamente se articula con otros discursos, se proyecta sobre otros fenómenos humanos, se organiza como un signo cuyo significado se realiza en el espacio social.

.....

## II

### LA POESIA POPULAR

(A: situación del tema)

#### 1) Problemas de su estudio

Las dificultades que sin cesar limitan (y aun desorientan) la marcha de los estudios de la poesía popular son de tales características que podríamos preguntarnos hasta qué punto la admirable tenacidad de tantos hombres que se han preocupado por ella reposa en una certeza / teórica y hasta qué punto se yergue sobre una esperanza. Podríamos / preguntarnos, dicho de otro modo, si eso que llamamos "poesía popular" (y que luego trataremos de caracterizar) puede ser objeto de un seguimiento científico, y bajo qué condiciones. Para tener una idea de la magnitud de las dificultades bastaría pensar, por ejemplo, en los ingentes esfuerzos congregados en la revelación de las jarchas mozárabes: los tenaces azares de su búsqueda, la empresa del despeje y del desciframiento, su lectura, las sucesivas correcciones de su lectura, su inserción en una teoría general (prefigurada por Menéndez Pidal) / que es a su vez el recommienzo de una revisión fundamental de todo el campo de estudio. Sin embargo, al referirnos a las dificultades no hemos querido significar su magnitud (el conocimiento, al fin, supone / todo ese esfuerzo y aun el amor por ese esfuerzo) sino su naturaleza. ¿En qué medida esta poesía cuya sustancia es la oralidad puede ser pasada -sin alteraciones fundamentales- a la escritura para sobre ella fundar una segunda escritura, la escritura científica? ¿En qué medida la lectura de esas composiciones que encontramos en antologías y cancioneros y que se presentan como una transcripción -un rastro- de producciones que han tenido otro destino, sobre todo otro contexto y quizá también otro código, se realizan desde un distanciamiento que el /

rigor y la imaginación del teorizador pueden aun -o no pueden ya- remontar? Palabras para ser pronunciadas -cantadas-, escuchadas y repetidas en actos de convergencia social, canciones que se distribuyeron en la temporalidad de la voz y no en la espacialidad de la escritura, producciones sometidas al comercio comunitario, entregadas al uso y por ello en constante mutación: ¿cómo pueden ser recogidas y fijadas sin ser / traicionadas? ¿En qué momento se abre, entre el discurso que ellas representan y el discurso del estudioso que de ellas se ocupa, una diferencia ya irreversible?

He aquí que el crítico tiene ante sus ojos un conjunto de palabras que crean para él un ámbito de relaciones espaciales, que se le entregan como una simultaneidad, están ya desplegadas; esas palabras, sin / embargo, provienen de un ejercicio de lo sucesivo, han constituido relaciones temporales, se han entregado en la renovada duración de su materia fónica. De la palabra pronunciada a la palabra trazada, de la lectura auditiva a la lectura visual, del texto incesantemente cantado y transformado al texto que la escritura detiene sobre el papel, / ¿podrá el crítico medir exactamente (y reducir) la distorsión y sus tenaces consecuencias?

El estudio de la poesía popular está inevitablemente enfrentado a tales contradicciones. Las necesidades de la investigación y la naturaleza de la materia a la que se aplica generan relaciones perpetua- / mente en crisis. La mirada del crítico, como el rayo de luz dirigido / a un electrón, es el instrumento de su saber pero al mismo tiempo el estímulo que perturba el movimiento del objeto observado. ¿Cómo conocerlo, pues? En el centro de esa incesante paradoja debe orientar sus pasos, borrar y leer, desplazar y recuperar. En esa obstinada resista

cia de la materia de estudio debe instalarse a fin de determinar no solamente su campo sino sobre todo su objeto.

Ciertamente, al hablar del objeto de este saber no estamos cediendo a lo que Pierre Macherey llama "la tentación empirista" (1), es a decir, a la propensión a pensar que el objeto teórico debe ser una duplicación -una "traducción"- del objeto real tal como puede aparecer éste a la mirada. En efecto, el discurso teórico tiene su propia legalidad, su grado de autonomía, y su función no consiste en reproducir un objeto real sino en producir un saber que se agregue a la / realidad y la transforme. El saber no es la lectura de un sentido / íntegramente presente y oculto en el objeto real sino la instauración de un sentido nuevo y que sólo su discurso hace posible. El objeto / no es, pues, el objeto que existe antes del discurso sino un objeto fundado y construido por ese discurso. Así, el objeto teórico se aleja del objeto real, no es un objeto que está antes sino después. "La ciencia parte de lo real, es decir se aleja de lo real" (2), / escribe Macherey sintetizando el presente razonamiento. En esta / frase, Macherey ha creído conveniente subrayar el verbo "parte" y lo ha hecho para señalar el momento en que el discurso científico inicia su despegue. Nosotros también creemos conveniente subrayarlo pero para señalar que en ese momento comienza su posibilidad. La / ciencia se aleja de lo real pero parte de lo real, es decir se aleja pero una vez que ha reconocido que sin objeto real no hay discurso científico y por lo tanto tampoco objeto teórico. Y aunque la / distancia que hay entre un objeto y otro es la va de lo concreto a lo abstracto, el discurso teórico debe dar cuenta de lo real concreto, el objeto del cual parte y el objeto que funda deben estar uni-

dos por una línea de certeza y coherencia pues en definitiva el discurso debe quedar en condiciones -para eso se erige como tal- de volverse sobre la realidad con el fin de comprenderla y transformarla.

Y bien; es precisamente la relación entre discurso teórico y objeto real la que, en el dominio de la poesía popular, aparece como incierta. Porque entre el discurso teórico y el objeto real -otro discurso- hay un intervalo de desplazamientos, borraduras y transformaciones que es necesario -¿pero cómo?- reducir. Y aun en el caso en que el investigador se limitara a la poesía popular contemporánea mediante estudios de campo, o aunque estuviera en condiciones de seguir, por ejemplo, las fluctuaciones verbales de una canción a través de todas / sus variantes, ¿no terminaría arrancándola de su contexto, refiriéndola a otro código, sometiendo al lenguaje-objeto a la gravedad de su metalenguaje y confrontándolo con modelos que han generado las leyes de otro discurso? Por otra parte: ¿cómo determinar el texto de una <sup>can</sup> / <sub>ción</sub> si ese texto es, en realidad, un proceso continuo? ¿Dónde comienza, dónde termina? ¿Es ese texto la media o la suma de las variaciones ~~xx~~ -pero en ese caso cómo saber que se conocen todas las variaciones- o más bien hay que buscarlo en un estadio anterior a las variantes, en la posibilidad de diseñar una estructura preverbal, estructura de la que cada variación sería un emergente?

Las observaciones apuntadas no tratan, desde luego, de subestimar el avance de los estudios realizados. Por el contrario, al señalar / las dificultades a que estos estudios han debido enfrentarse, tratan de ser un reconocimiento a su valor. Tratan también, desde la modestia de nuestros esfuerzos, de iniciar el enriquecimiento de algunos aspectos y, quizá, la clarificación de algunos planteos.

## 2) El Romanticismo y la crítica española

Para este último propósito es necesario señalar un factor que oscurece la marcha de las investigaciones sobre la poesía popular y que tarde o temprano deberá ser revisado y reajustado. Nos referimos al suelo ideológico sobre el que se levanta el discurso de la crítica. Al menos en el ámbito de la crítica española (3) este discurso no se ha vuelto todavía sobre sí para examinar sus supuestos epistemológicos y seguramente por esa razón permanece adherido a un idealismo / que deforma la visión de su objeto. Discurso que se ignora a sí mismo precisamente ahí donde debiera revisarse íntegramente, se alimenta de una ideología ~~que~~ que socava su propio desenvolvimiento. En este sentido podría afirmarse que a pesar de haberse alejado considerablemente de las tesis del Romanticismo, a pesar de haberlas superado en rigor y profundidad y de haberlas modificado de manera notoria, este discurso, en lo esencial, no ha abandonado la ideología romántica.

Como es sabido, al Romanticismo le debemos la moderna revaloración de la poesía popular en su más amplio sentido. Pero el Romanticismo no sólo volvió los ojos sobre esta poesía y la recuperó acaso definitivamente, no sólo la amó y la leyó: también fijó las condiciones en que ella debía ser leída y amada. Y no sólo nos legó una imagen de la poesía popular sino -lo que ha tenido más vastas consecuencias- también una imagen del pueblo, aquel sujeto colectivo en cuyo seno la poesía -aseguraron- brotaba interminable, espléndida y salvaje. Interesado, en verdad, en la restauración de valores que habían florecido en épocas que imaginaron más puras, y que ahora el progreso olvidaba y mancillaba, los románticos vieron en el pueblo antes que nada la memoria del agosto pasado. Memoria viva, pura, inconciente de sí, el pueblo era esa persistencia de lo primordial, el íntimo custodio de las no-

bles tradiciones. Paradójicamente, aquello que fluía de la intimidad de las voces del pueblo como un agua recóndita y salvífica, aquello que dotaba del último sentido a su existencia, le era al mismo tiempo íntimamente extraño. El pueblo guardaba y propagaba ese tesoro / pero no lo comprendía. Vivía en el asombro, en la fascinación de lo desconocido y desde esa fascinación entregaba un mensaje cuya clave le era ajena, segregaba ese fruto al que Herder dio un nombre afortunado: "Naturpoesie". Poeta silvestre, agente espontáneo, poseía el don de revelar un mensaje que reunía las formas de lo natural y de lo extraño, en suma, de lo sobrenatural.

En realidad, la intención del Romanticismo fue buscar, por debajo de la imagen del pueblo, la persistencia de otras imágenes: el / rey noble y el noble caballero, la dama espléndida, los señores, / los prelados. Ellos habían desaparecido ya de la tierra pero una memoria los seguía reteniendo, continuaba narrando sus proezas, ignoraba que su función era precisamente narrar desde el asombro, conservar en el tiempo la posibilidad de una conciencia que vendría a interpretar las claves, que descifraría el legado y programaría la regeneración de los hombres, el retorno de la fe y la fantasía, del heroísmo y del amor. ¿De qué pasado hablaban esas voces? Se trataba del pasado cristiano-caballeresco, de los valores de aquella aristocracia, del modelo feudal de organización de las relaciones sociales. La imagen del pueblo tenía que permanecer religada a aquel pasado, vaciarse de su historicidad para convertirse en el soporte de valores que reclamaban las formas de lo eterno y lo absoluto.

El Romanticismo postuló esta imagen saturada de ideología. Hizo del pueblo lo que con una expresión hegeliana podría llamarse "una



cosa del pasado", precisamente para que aquello que pertenecía en verdad al pasado -el modelo de la aristocracia feudal- desplegara su vigencia en el presente. Sobre esta inversión y aun sobre este vacío organizó su discurso. Se trató de asimilar el discurso de lo popular al discurso romántico, de diluir uno en el otro. El mismo intento de aproximación, sin embargo, revelaba la fractura y la distancia. Para citar un solo ejemplo -característico-, observaremos que en las Levyendas de Bécquer es posible encontrar, reiteradamente, la tentativa de aproximación y la realidad del distanciamiento. En tales narraciones hay un esquema que retorna: un poeta ganado por la nostalgia vaga a la búsqueda de presencias del pasado: ruinas, monumentos, iglesias, tradiciones. Todo ello se refleja en una fuente viva: los hombres y las mujeres del pueblo. Así, en sus paseos solitarios, el poeta se interesará por recoger de éstos la narración de sucesos legendarios. Absorberá, suspense, el relato y luego, volviendo al ejercicio de sus facultades literarias, lo reproducirá cuidando de ser fiel a lo que ha oído. En la leyenda titulada La cueva de la mora -que es un caso típico-, podemos/<sup>ver</sup> como funciona el esquema: el poeta se encuentra con un campesino, advierte enseguida la posibilidad de escuchar la narración de una historia tradicional, observa: "... y como soy muy amigo de oír todas estas tradiciones, especialmente de labios de / la gente de pueblo, le supliqué me la refiriese, lo cual hizo, poco más o menos, en los términos en que yo, a mi vez, se la voy a referir a mis lectores"(4). Lo que a continuación leemos es, entonces, un texto que presenta dos planos de discurso: uno explícito, desplegado (el del poeta culto) y otro implícito, absorbi-

do (el del hombre de pueblo). Se trata de un discurso que declara haberse puesto en lugar de otro con la intención de reproducirlo "poco más o menos". Pero este "poco más o menos" es el nombre, en realidad, que recibe la fractura, el <sup>índice</sup> ~~lugar~~ de la escisión. Ciertamente, se trata de dos discursos extraños entre sí, y en el mismo esfuerzo de mimesis, cuando el poeta reproduce ciertas peculiaridades del habla campesina, cuando escribe "una jarriga de agua" / como para cerciorarse/<sup>de</sup> que sigue de cerca la narración escuchada, introduce su propia sospecha de la dissimilitud. El problema no está en el hecho de que el poeta, en su reproducción, vierta el relato del campesino -salvo algún giro, alguna peculiaridad que él mismo se encarga de señalar incluso como una curiosidad estilística- a una lengua culta. O mejor dicho sí, está en ese hecho pero como una señal de transformaciones más profundas. Dicho brevemente, el poeta ha cambiado la perspectiva de la narración y la ha desencajado. Se ha borrado un relato y sobre su borradura se ha dibujado uno distinto y que avanza sobre las huellas del primero pero en sentido contrario. El relato del campesino refería una historia / concreta y verdadera, aunque extraordinaria: ocurrieron tales hechos, tales desmesuras, tales metamorfosis. Podemos imaginarlo como un relato que, en la clasificación propuesta por Todorov (5) / se inscribe en el género de lo maravilloso. Por su parte, el relato culto reproduce figuras de una ejemplaridad abstracta, describe una lección de heroísmo y fe cristiana, compone un drama de valores. La historia, como tal, es recogida por el poeta con una indecisa incredulidad y en este último sentido -que en otras leyendas aparece más marcadamente- se aproxima a lo que Todorov clasifica

como fantástico: la vacilación del juicio para pronunciarse sobre la realidad o la irrealidad de un hecho extraordinario. La actitud del poeta es contemplativa y ligeramente irónica; tanto el narrador como la narración que tiene frente a sí son un espectáculo que lo conduce de lo estético a lo religioso. Esta distancia que toma, este sentimiento de la espectacularidad, impiden que un discurso sea la reproducción del otro; para que el segundo prevaleciera, el primero ha debido ser desgajado de sí mismo y vaciado.

Pero no sólo la narración ha sido vaciada; la propia existencia del narrador-campesino ha sufrido idéntico proceso. Ante los ojos del poeta, el campesino no existe sino para ser portador de una leyenda; él es esencialmente voz y memoria del pasado. Las circunstancias concretas de su vida presente carecen de espesor, son azares que aparecen para demorar la revelación de lo trascendente. Al comienzo, para que el campesino contara su historia el poeta ha tenido que recurrir a ligeras astucias, ha debido esperar con paciencia que el locutor abandonara los temas marginales y avanzara hacia el centro, hacia el sentido: "Hablamos de varias cosas indiferentes: / de las propiedades medicinales de las aguas de Fitero, de la cosecha pasada y la por venir, de las mujeres de Navarra y el cultivo de las viñas"(6). Según ello, los temas referidos a la salud, al trabajo y a la sexualidad son apenas un prólogo baladí; confrontados con el interés del pasado son "cosas indiferentes". Es fácil advertir que el adjetivo indiferentes no describe una situación objetiva sino la valoración del poeta. Su interlocutor, que ha empezado justamente por esos temas vinculados a su existencia material, propone una calificación inversa, calificación que avanza en senti

- 2 -

do contrario a la del poeta y que ha sido borrada y reemplazada; así, la inserción del campesino en las preocupaciones del presente es dejada de lado para exaltar, en cambio, los lazos que lo retienen en aquel tiempo -acaso, en definitiva, ilusorio- en que el mundo -es decir, la Europa cristiana- producía caballeros tan virtuosos, amores de tal poder, escenas donde la fe brillaba con una luz tan pura.

Entre el discurso del campesino y el discurso del poeta han ocurrido, entonces, las siguientes transformaciones: de la oralidad / rústica a la escritura literaria, de lo concreto a lo abstracto, de lo maravilloso a lo fantástico, de la aproximación al hecho al distanciamiento contemplativo, de la ingenuidad a la ironía, de un cierto ordenamiento de las representaciones del mundo y sus valores a otro que es inverso. ¿Puede decirse que el poeta ha reproducido "poco más o menos" lo que ha oído contar?

Desde luego, este somero análisis no está referido a individuos reales sino a entes de ficción, a esas condensaciones del discurso literario que son los personajes. Queremos hacer notar con ello que no hemos intentado hacer consideraciones sociológicas ni éticas sino observar las propuestas del texto sin salirnos de su límites. Así nos propusimos mostrar que en el interior de este texto se puede advertir la presencia de dos discursos diferenciados y a la vez la decisión de ignorar uno de ellos confundiendo con el otro. Si este texto es -como creemos- representativo de la tendencia romántica podríamos extraer a partir de él dos conclusiones generales: a) la mirada romántica necesitó encontrar sus propios valores en el / objeto contemplado; necesitó ignorarlo y transformarlo; se propuso

atraerlo hacia sí y amarlo como lo semejante ama a lo semejante. b) este movimiento de aproximación, esta borradura a lo largo de las / diferencias en realidad marcaba la distancia y encubría, en última instancia, una profunda subestimación.

Y bien; la crítica española, a pesar de su decisión de rigor y sus indudables avances, a pesar de su actitud crítica frente al Romanticismo y sus teorías, sigue aún produciendo un discurso ideológico que en lo fundamental reproduce el discurso romántico. Sería en realidad no sólo interesante sino necesario hacer la crítica de esta crítica. Entre otras cosas, encontraríamos que ella sigue atribuyendo al universo estudiado los valores del universo en que se sitúa el crítico y que, muchas veces, más que describir a su objeto esta crítica prefiere -aun sin advertirlo- describirse a sí misma. Por ejemplo, describir a la poesía popular como "fresca", "virginal," "natural" o con epítetos semejantes a que es tan propensa la crítica española es instaurar un lenguaje afectivo -expresivo, diría Jakobson- que, como sabemos, se caracteriza por poner de manifiesto al emisor antes que al referente. Estos epítetos revelan el lugar que / se dispone a ocupar el crítico y el lugar en el que se dispone a / instalar su objeto, el sistema cultural del que extrae sus parámetros, su nostalgia de "naturalidad" -una utopía culta- y la iniciativa de hacer de la poesía popular un agente de esa naturalidad donde cesa el drama histórico de la lucha de clases. ¿Cómo podría ser "fresca" o "virginal" la poesía de una clase desplazada hacia la / periferia de las relaciones sociales, enfrentada a las rudas contingencias de la materialidad y que no puede resentarse al mundo xx -según trataremos de mostrar más adelante- sino bajo las formas del

conflicto y la extrañeza? Para encontrarla así habría que, como en el diálogo entre el poeta y el campesino, declarar que aquéllas son "cosas indiferentes". Sólo de ese modo es posible pensar, como José Sánchez Romera -en un libro al que, en otros aspectos, le debemos tan importantes aportes (7)- que la poesía popular reúne, en dichosa armonía "...junto al conde y al caballero, el barquero, la serrana, el colmenero, la guarda de la viña, el pastor o la mozuela, siempre en la naturaleza, junto al val verdico o la sierra erguida, el verde olivico y ~~mit~~ el racimo albar, los álamos agitándose al viento, o quizá la lluvia menudica en la noche oscura" (8); es decir que esa poesía vela, en vez de revelar, la realidad de los conflictos de clase desplazando hacia la naturaleza, escenario de la armonía, las contradicciones de la historia. ¿No estamos aquí ante una actitud semejante a la del poeta de la leyenda becqueriana? ¿No podríamos ver tras esos diminutivos -verdico, olivico, menudica-, como en el caso de la jarrica de agua, al mismo tiempo la fractura y el gesto del que decide ignorar esa fractura, una astucia, en suma, de la crítica?

Desde luego, de ningún modo proponemos la torpeza de leer la poesía popular como una "literatura de denuncia" o hacer de ella el motivo de una mecánica relación sociedad-literatura que sea incapaz de descubrir las leyes propias de su discurso. Pensamos, sí, que la crítica también debe descubrir -y no encubrir- la visión que se alja bajo la superficie de los mensajes y debe procurarse una objetividad que evite la trasposición de sus propias representaciones y / su propia problemática a la problemática de su objeto. Por ejemplo, debería pensarse que hay una contradicción entre la idea de que "los hombres siempre han cantado" con la que se argumenta a favor de la

antigüedad de la lírica popular -sostenida, como se sabe, por la llamada "teoría tradicionalista"- y la caracterización de virginales (en el sentido de puras e iniciales), aplicadas a las primeras muestras de poesía conocidas, esto es, por ahora, a las jarchas mozárabes. Si los hombres siempre han cantado -lo que parece obvio- ningún canto es virginal o auroral, cualquier canto está precedido por una producción que forzosamente es tan antigua como la lengua. (El problema, en este caso, debe plantearse así: la antigüedad de la lírica española es idéntica a la antigüedad de la lengua española. Se trataría, por lo tanto, de indagar directamente en ese sistema que hemos llamado "lengua española" y que, con más precisión, puede llamarse "lengua castellana"). Curiosamente, la crítica española no sólo reconoce esta verdad -la identidad entre el desarrollo de la lírica y el desarrollo de la lengua- sino que la convierte en una de sus armas; pero al mismo tiempo presenta una invencible tendencia a confundir los límites del campo en el que debe situarse y ello, una vez más, por no haberse revisado a sí misma y no haber fijado el tipo de relación que debe mantener con su objeto. Por otro lado sería necesario preguntarse cuáles son las motivaciones profundas para que una autoridad como Margit Frenk Alatorre, al estudiar la evolución / de la lírica popular, llame "dignificación"(9) al activo interés que los poetas y el público cultos de los Siglos de Oro mostraron por esta poesía. En el mismo sentido -aunque desde una posición marginal con respecto a esta corriente que hemos llamado "crítica española"-, Gustav Siebenmann denomina "elevación" al proceso por el cual Bécquer transforma una estrofa popular para convertirla en "poesía artística"(10). ¿Pero hasta qué punto estas designaciones indican un tipo de valoración que debe ser ajeno al espíritu de la crítica?

De lo dicho podemos tal vez concluir que este fenómeno de ideologización de la crítica es otro factor que se agrega al repertorio de sus dificultades y que, de manera especial, perturba y oscurece su discurso.

### 3) Propósitos

Ahora bien; habida cuenta de la compleja profundidad de los problemas que hemos tratado de esbozar, no podríamos proponernos la vanidad de indicar las soluciones sobre todo en un campo de estudio / que ha recibido el aporte de tantos hombres cuya talla científica / nadie podría poner en duda. Es necesario decir que este campo ha sido roturado por un largo esfuerzo y una larga paciencia, por tenaces búsquedas y tenaces discusiones. Bastaría mencionar el nombre de Ramón Menéndez Pidal -que más que el nombre de un individuo e incluso de una escuela es el nombre de una ingente y apasionada labor que / continúa y continuará dando frutos- para dar una idea de la magnitud del empeño y la magnitud de las conquistas.

Por nuestra parte, sólo podríamos proponernos bosquejar algunas alternativas que, de ser válidas, podrían quizá ser recogidas y enriquecidas. No traicionar la sustancia oral de la poesía que estudiamos, ubicarla en el mundo de relaciones de clase al que pertenece, / indagar en la estructura primaria que ha generado su lenguaje, indagar las particularidades de ese lenguaje y el modo en que se representa a sí mismo y al mundo, reducir la ideología del discurso de la crítica para que aparezca la ideología del discurso de la poesía popular; hacer todo ello sin abandonar los límites del texto: he ahí un programa del que se pueden esperar nuevas revelaciones y que al menos queremos dejar planteado en lo que sigue.



( B: el espacio del diálogo )

1) Algunas precisiones

En 1949, todavía en la conmovión del descubrimiento de las jarchas mozárabes, Dámaso Alonso escribía: "Digámoslo de una vez: el centro del interés debe desplazarse del zéjel al villancico. Estos ejemplos de villancicos mozárabes del siglo XI, puestos al lado de toda la tradición castellana tardía, prueban perfectamente que el núcleo lírico popular en la tradición hispánica es una breve y sencilla estrofa: un villancico." Y un poco más adelante: "El centro del interés de la investigación sobre lírica española ha de ser el villancico" (11).

Dicho juicio mantiene su vigencia, confirmado y desarrollado por estudios posteriores. En el villancico, en efecto, se condensan las características fundamentales de la poesía popular española; de tal modo aparece como una forma nuclear y por ello como el germen de una larga tradición. Este motivo es el que nos ha decidido a centrar en él nuestras reflexiones aunque no a tomarlo como límite necesario. Llamamos aquí / villancico a una breve canción popular cuyo antecedente -por ahora y para el registro de la crítica- es la jarcha, y que puede aparecer de sen vuelta en una glosa de tipo zejelesco o paralelístico tomando en e se caso la función de núcleo en lo temático y de estribillo en lo estructural. La glosa puede ser una expansión orgánica del villancico (12) y en ese sentido presentar una homogeneidad intrínseca (ser también ella popular) o puede presentarse como un agregado más o menos imitativo del estilo popular, ser, pues, una glosa culta o, para emplear un término más exacto usado por varios autores, "popularizante". La posibilidad de una distinción objetiva entre lo popular y lo popularizante pone en

juego, como veremos, elementos decisivos para nuestro tema.

¿Es posible señalar marcas concretas, elementos estilísticos o estructurales que permitan distinguir una forma popular de otra imitada? ¿Existe un lenguaje popular como un fenómeno objetivo, como una *квант* sustantividad susceptible de análisis y descripción? He aquí el eje de una dilatada controversia. La dificultad para practicar esta distinción es la que ha llevado al propio Dámaso Alonso a usar y proponer la denominación "poesía de tipo tradicional" para la lírica de los cancioneros que registran muestras de <sup>precedencia</sup> ~~popular~~ popular yuxtapuestas o confundidas con muestras de procedencia culta. Con tal denominación ha tratado de presentar un término englobante y apto para salvar las imprecisiones y los límites creados por los vocablos "popular" y "tradicional". En primer lugar señala Dámaso Alonso que "hay bastantes casos en que al leer una canción notamos que vacila (y nos hace vacilar) entre lo popular y lo culto" (13) y por lo tanto el vocablo "popular" no puede describir exactamente a esta canción. En segundo lugar, el término "tradicional", que podría venir a salvar esta limitación, acarrea otra dificultad: hay canciones de cuya tradicionalidad (es decir, antigüedad) no se tienen pruebas y que podrían ser una imitación más o menos reciente de un estilo tradicional. Estos riesgos quedarían, pues, conjurados con la denominación - a la vez prudente y abarcadora- "de tipo tradicional".

Llegados a este punto, y antes de seguir avanzando, creemos que se hace imprescindible despejar los conceptos recubiertos por los términos "popular" y "tradicional" indicando lo que, a nuestro juicio, debe entenderse por ellos. Llamaremos popular a aquella producción generada por las capas bajas de una sociedad y a través de la cual los individuos que com-

penen esas capas se expresan y se reconocen. No se trata necesariamente de la producción de un autor desconocido pero sí de una producción que de hecho se siente como anónima, mejor dicho como colectiva, en la que el dueño del uso y del sentido no es el individuo sino toda la colectividad que la trata como propia. Llamaremos tradicional a una producción que reconoce una cierta antigüedad y que ha sido conservada y transmitida por un sector de la sociedad o por la sociedad en su conjunto. Esta producción no es necesariamente popular; por el contrario, cada capa o cada clase genera sus tradiciones aunque no sea ella misma la que las propague. Por lo tanto, podemos encontrar tradiciones de origen popular o culto, burgués o aristocrático. Ahora bien; puede ocurrir -y ocurre con frecuencia- que una tradición se origine en una clase y luego, en su desarrollo, sea retomada por otra. Esto ocurre porque una tradición siempre está distanciada de sus orígenes y tiende además a presentarse como <sup>un</sup> ~~un~~ transcurso intemporal, como un encadenamiento que se realiza fuera de la historia y fuera, por lo tanto, de las contradicciones de clase. Tales factores posibilitan fenómenos de contaminación, y de entrecruzamiento. En la literatura española estos fenómenos son característicos y se dan en dos direcciones principales: a) una dirección que podemos llamar descendente y que significa que las producciones que expresan la ideología de las clases altas han sido tomadas y propagadas por las clases bajas. Esto sucede por ejemplo con la épica y también, aunque de manera menos nítida, con el antiguo romancero. La épica es un género que consagra la figura de un héroe representativo de la aristocracia feudal (aunque a veces exprese también escisiones y rebeldías en el interior de esta clase) y, en este sentido, la propaganda clasista de la épica es no sólo manifiesta sino ad

más excluyente: el pueblo, sin embargo, llega a sentir los valores de la aristocracia como valores absolutos y pertenecientes a la sociedad en su conjunto, y así es como los recoge y retransmite. Este fenómeno le descenso ocurre en la medida en que los sectores bajos de una comunidad no han desarrollado una conciencia de clase (son una clase en-sí, pero no para-sí) y de ese modo se incorporan a la ideología de la clase dominante.

La segunda dirección (b) en que se entrecruzan las líneas de la tradicionalidad podría ser llamada ascendente y se manifiesta cuando los escritores cultos se interesan por la materia popular y la reproducen imitándola, refundiéndola o dándole desarrollo. Este fenómeno se verifica en la lírica española sobre todo a partir del Renacimiento y sobre los Siglos de Oro, intensamente. Pero en esta segunda dirección, el traspaso de temas y de formas no implica -en principio- el traspaso de ideología. Los escritores cultos que se interesan por la materia popular tienen siempre un despierto sentimiento de clase, saben en cada caso que se aproximan a la producción de otra clase, y esa aproximación no se da sino bajo los auspicios de una simpatía paternalista o como un esfuerzo en el que el escritor trata de reconocer y valorar / lo que se produce en las márgenes de su horizonte cultural, y a partir de ese reconocimiento puede también volverse sobre su propia clase con una mirada crítica.

Estas contaminaciones que confunden las marcas visibles del lenguaje son las que deciden a Dámaso Alonso a acuñar la denominación "poesía (o lírica) de tipo tradicional" para englobar en ella tanto las producciones propiamente populares como sus imitaciones, entendiéndose que es muchas veces difícil -cuando no imposible- distinguir una cosa de la otra. Y bien; si con esta denominación se quiere hacer solamente la constatación de un fenómeno que se da en los cancioneros no podemos encen-

trarlo sino aceptable en la medida en que, efectivamente, este tipo de cancioneros ofrece tales yuxtaposiciones de lenguaje popular y lenguaje culto popularizante. Pero si/<sup>no</sup>es solamente una constatación sino también una teoría, si con él se quiere además indicar que el lenguaje de estos cancioneros es una masa homogénea con suaves o imperceptibles transiciones entre lo popular y lo culto, lenguaje que se ofrece como una tierra de nadie en la que volvemos a encontrar la armoniosa continuidad de las clases vaciadas de su historicidad, lenguaje que sería, en suma, una especie de noche donde todos los gatos son pardos, entonces tendríamos que decir que Dámaso Alonso ha intentado superar una dificultad terminológica afirmando o sancionando el equívoco ahora en el nivel de la materia de estudio, legitimando, pues, una dificultad cuantitativa y cualitativamente mayor.

Pero el problema no se soluciona declarándolo insoluble. Para evaluar el término tradicional deberíamos preguntarnos si en este caso la tradición consiste en el legado de un conjunto de canciones ya compuestas, ya realizadas lingüísticamente, o en un repertorio de fórmulas y temas, de esquemas de representación de la realidad y de usos del lenguaje, es decir, más bien de una estructura interna de la cual las realizaciones lingüísticas serían las variantes o los emergentes. Si, como creemos, es más válida esta segunda interpretación, entonces la tradicionalidad de una canción en particular no dependerá de la fecha en que ha sido compuesta sino del sistema estructurante al que pertenezca y por lo tanto resultará objetivamente posible operar distinciones y clasificaciones. En cuanto al término popular y su presunta ambigüedad para señalar a un determinado corpus de ~~producciones~~ <sup>poesías</sup> líricas, si con él designamos la producción de una clase social determinada podríamos par

tir de la reflexión de que ~~que~~ esta clase ha de manifestarse en un sistema de representaciones y en consecuencia en un lenguaje homogéneo y diferenciado, al menos hasta cierto límite, y que puede esperarse que ese lenguaje se organice en un tipo de lírica en la que pueda leerse esta ideología distintiva. Desde luego, ~~esta~~ <sup>ello</sup> deberá ser probado en el análisis; pero no hacerse esta previa reflexión implica privarse de un criterio -tal vez el único- básico y objetivo para establecer las delimitaciones pertinentes. Si la fórmula poesía popular tiene sentido y operatividad es porque apunta a un estilo, mejor dicho a una forma de estructurar los mensajes lingüísticos, forma que corresponde a una determinada visión del mundo, visión que no obedece a una causalidad abstracta sino que está condicionada por la ocupación de un cierto lugar en el universo material de las relaciones sociales. Y si los estudios literarios han de hacerse un espacio propio y definitivo en el universo del saber humano ello ocurrirá en la medida en que, sin abandonar su especificidad y su autonomía, con los métodos que le son propios, puedan dar cuenta de esas visiones del mundo pero no desde otra visión -otra ideología- sino precisamente desde un saber. Es en este sentido que puede decirse que a un tema como el de la poesía popular ~~pasa~~ a prueba la eficacia de los estudios literarios.

e  
2) Estudio de un villancico. Ubicación

En principio, al menos, es no sólo posible sino necesario seguir avanzando en el esfuerzo por distinguir el lenguaje popular de los lenguajes adyacentes. Un villancico como el que transcribiremos en seguida, o cualquier otro, tendría que orientarnos en la lectura del mundo de representaciones del que emerge. Eso debiera ocurrir, y también lo

inverso: tendríamos que allegarnos hasta el villancico previstos ya de un método, siquiera de una serie de preguntas <sup>que</sup> ~~que~~ orientaran la lectura. Su brevedad, sin embargo, parece conceder nos poco margen. Transcribamos:

Estas noches atán largas  
para mí  
non solían ser así. (14)

Este villancico suele transcribirse en tres versos pero sabemos que la transcripción es externa al villancico y aparece sólo como una necesidad de la escritura. La base, aquí, es la sustancia sonora que se distribuye en la sucesión temporal y no en la simultaneidad que cubre la mirada. Desde esa perspectiva podemos decir que esta sustancia se organiza en dos períodos rítmicos cuyos extremos están marcados por la rima. ¿En qué consiste la eficacia de este villancico? ¿Qué es lo que la materia fónica pone en movimiento?

En una primera aproximación podremos encontrar que los períodos rítmicos tienen una extensión y un balanceo distinto y suavemente, contrastante. La pensosa lentitud del primero (que alude a la experiencia del presente: las noches largas) es seguida de otro movimiento, más rápido y más breve que refuerza (por contraste) la evocación del pasado. También encontraremos que el alargamiento del primer período está complementado por la importancia que adquieren los sonidos vocálicos, especialmente la recurrencia del sonido a. Dentro de esta tonalidad vocálica, el adverbio atán juega un papel preponderante para una lectura moderna. Desde nuestra sensibilidad, en efecto, este adverbio aparece, inevitablemente como un alargamiento -poético- de tan; la a que se le antepone crea una acentuación indecisa, fluctuante, que tiene el efecto de alargar ambas vocales creando una intensa concentración de la tonalidad; su sabor de arcaísmo contribuye a que la atención se detenga sobre él y por

todo ello adquiere relevancia al punto de que el adjetivo largas impre  
siona casi como una reiteración del adverbio, como un eco de su sonido  
y también de su sentido. En el segundo período el interés fónico está  
centrado sobre las consonantes y en especial sobre la g, lo que comuni  
ca la sensación de un deslizamiento, de un arrastre silencioso y resig  
nado. El suspenso abierto y prolongado por el enunciado del primer pe  
ríodo se cierra, en el segundo, con una enunciación más rápida y al mis  
mo tiempo más oscura. El último sonido vocálico, por su agudeza y reite  
ración, tinte a toda la estrofa con la evocación del dolor.

Este análisis, que podría desarrollarse y hacerse más sutil, deja  
sin embargo de lado algunos factores fundamentales que nos habíamos /  
propuesto considerar. En primer lugar, olvida que este grupo de pala  
bras, así conjuntadas, con esos matices y esas tonalidades, no consti  
tuyen la forma definitiva del villancico sino que ellas componen -siem  
pre- una variación. Aunque, en su caso particular, este cantarillo ha  
sido siempre recogido como ahora lo hemos escrito, es necesario conce  
birlo como una variación -aun como una única variación- de un proceso  
formal (15). En segundo lugar, este análisis tiende más a explicar las  
impresiones de nuestra lectura que a dar cuenta del sistema de rela  
ciones que organizan el texto. Es lícito pensar, por lo tanto, que un  
método como el estilístico -que atiende rigurosamente a la disposición  
del material lingüístico, que procura explicar los mecanismos /  
verbales que desencadenan la descarga afectiva en la lectura,  
que incluso se propone seguir las líneas que conectan la sensi  
bilidad del lector con la del creador- no sería adecuado para nues  
tros propósitos. Lo que debemos seguir, en cambio, es un método de dis  
tanciamiento que permita ubicar al objeto en las relaciones de su pro-



pio contexto y que propicie, hasta donde sea posible, una lectura objetiva. Por otra ~~razón~~ parte, creemos que este objeto no debe ser estudiado -por lo menos no principalmente- en el nivel del lenguaje emergente -de la variación- sino en su estructura estable y más profunda. En este sentido pensamos que cada realización de esta poesía (en este caso cada villancico) es como la ejecución de una partitura; se trataría de acercarse, a través de la ejecución o de las ejecuciones, a esa partitura.

Retomando, después de estas observaciones, el villancico escogido, y dispuestos para otro abordaje, podemos repetir la pregunta: ¿en qué consiste su eficacia? La composición consta de dos períodos no sólo rítmicos sino también semánticos que enuncian una continuidad (la imagen de la noche) y al mismo tiempo un contraste (su distinta duración). Se habla de lo que es y de lo que ha dejado de ser, mejor dicho se habla de -y desde- lo que ya no es. La denotación es escasa: alguien informa que sus noches son -vivas como- largas, y que antes no lo eran. La connotación es incesante: la extensión de las noches es asimilada a la experiencia de la desdicha, la desdicha es asociada a la pérdida del amor; la pérdida del amor es asociada a la soledad, la soledad es asociada a la idea de la mujer. En lo más visible -porque la connotación continúa, difusamente- leemos en estas palabras el relato de una mujer que tuvo el amor, que lo perdió y que sufre en soledad. Pero las palabras no dicen nada de esto, ni siquiera ~~indirectamente~~ determinan al sujeto de la enunciación, no refieren una historia, proponen un comentario que puede incluso ser banal.

¿Cómo ha sido posible el paso de una denotación escasa a una connotación incesante? ¿Qué elementos sugieren una desdichada historia de amor protagonizada por una mujer? Curiosamente, este breve texto comienza a

leerse ahí donde se calla, lo que se desprende de él es lo que él no dice. El texto poético se realiza en otro espacio, hablando de otra cosa. ¿Cuáles, pues, ese espacio? Para comenzar diremos que se trata del espacio intertextual; que ahí, en el entrecruzamiento de los textos, en ese ámbito fluyente en que este villancico dialoga con otros y compone con ellos una red de similitudes y de diferencias, su mensaje comienza a completarse. Este espacio intertextual no es, sin embargo, el espacio de la escritura, es el espacio donde se despliega la oralidad (16). Espacio habitado por las voces y no por los grafismos, espacio móvil donde las imágenes del mundo se someten al comercio "hablado" que las pulle, las completa y las homogeneiza sin cesar, este espacio recoge e interpreta (pero también oculta) la materialidad de las relaciones sociales que lo sustentan. Ahí es donde el enunciado acaso banal de un sujeto indeterminado que habla de las noches de su presente comparándolas con las de su pasado se convierte en el lamento de una mujer ante la pérdida del amor (del amado) y su consecuente estado de abandono. Lamento que se carga de poder expresivo, en él se reconoce otro lamento más profundo aún, y más extendido, una experiencia de la desdicha que no se circunscribe a la mujer enamorada sino que se desplaza hacia un sujeto colectivo cuya penuria social ha generado <sup>la</sup> ~~una~~ visión del mundo que emerge en el villancico. De ese modo, la misma brevedad del villancico es la fuente de su poder expresivo ya que ella permite -y obliga- a que el villancico se complete más allá, ya que nos remite a ese espacio donde él debe completarse. Así, en la lectura del villancico se produce un deslizamiento, una movilidad que nos aleja del punto de partida y que es simultáneamente una expansión y una transformación del sentido.

### 3) La dialéctica

La relación entre el villancico y el espacio al que remite es una dialéctica de la continuidad y el contraste, de la oposición y la complementariedad. A la brevedad del villancico la llamamos contención o condensación porque hay ese espacio donde aquella brevedad es apertura y despliegue. La parquedad que lo aproxima al silencio es la revelación de un entramado de voces y de gestos. Así, el villancico habla en la medida en que apenas habla, en que es casi solamente un gesto que señala hacia el espacio donde se sitúan las voces.

Por brevedad no entendemos aquí únicamente el escaso desarrollo cuantitativo del enunciado; entendemos también -y sobre todo- su bajo grado de saturación semántica. Decimos que un villancico es breve porque su texto cubre una pequeña extensión y su denotación es escasa. El mensaje del villancico no se basta a sí mismo sino que debe apoyarse y realizarse en la intersección de otros mensajes. En la dialéctica entre el villancico y el espacio al que remite, la débil saturación de aquél va a ser negada y completada por la plenitud de éste. Una de las características del villancico es precisamente / ésa: la falta de autonomía de su mensaje debida a su bajo grado de saturación semántica. Tan breve como un villancico es el enunciado / siguiente:

A tal pérdida tan triste  
buscarle consolación,  
claro está que es traición. (17)

Sin embargo aquí se trata de un mensaje saturado, autosuficiente, y ya esta observación bastaría para distinguirlo. Se trata de un pensamiento completo y cerrado sobre sí mismo. Ciertamente, esta pérdida a la que alude sin especificación se abre también a un espacio /

de connotaciones y allí podemos de nuevo encontrar una alusión a la pérdida del objeto de amor. Pero la experiencia de la pérdida interesa en este caso menos que la construcción del lenguaje en el que quedará aludida; es el apoyo, más bien, para la elaboración de un lujo verbal o de un ejercicio en el que podemos advertir ya ciertos gérmenes conceptistas.

Para seguir avanzando en la diferenciación entre un lenguaje y otro notaremos que es fácilmente perceptible que en el caso del villancico que hemos citado estamos ante la referencia a impresiones concretas e inmediatas mientras en el segundo ejemplo estamos ante el resultado de la elaboración verbal de una experiencia. El primer lenguaje es predominantemente afectivo mientras el segundo es predominantemente intelectual. De lo concreto a la abstracción, de lo afectivo a lo intelectual, de la proximidad ~~de~~ al distanciamiento, esta diferencia de lenguaje, señala una diversidad más profunda. En efecto, hablando del villancico describíamos la relación del enunciado con el espacio al que remite. Espacio intertextual, es también el espacio social del intercambio, allí donde el mensaje se disuelve y al mismo tiempo se satura. La queja de una mujer por la pérdida del amor se realiza en el interior de este espacio lo cual significa que no se trata de una experiencia individual sino de la forma en que se individualiza una experiencia ~~existencial~~ de la colectividad. Esa queja aparece como la representación, la emergencia, de otra queja. La individualidad es disuelta y saturada por lo colectivo, lo cual explica la aparente paradoja de estas canciones de tono intimista que sin embargo prosperan en el intercambio social. Palabras hechas para el canto, su uso y su sentido implican la intervención colectiva, implican ceremoniales de encuentros y convergencias aunque

- y esto debe ser explicado- aludan a la soledad y el abandono. No es, pues, al menos no solamente, la soledad de la mujer abandonada; la ~~misma~~ imagen de la mujer abandonada es la condensación de otra soledad. De este modo el discurso se construye sobre la experiencia de los lazos que relacionan y disuelven al individuo en su medio social.

Por ~~otra~~ su parte, el lenguaje ejemplificado en el segundo caso es la representación de otra experiencia de las relaciones sociales. Ahí el mensaje tiende a completarse y a tomar distancia, tiende a la autosuficiencia, está construido desde la experiencia de la individualidad y de la opacidad de la escritura. Individualidad y escritura aparecen vueltos sobre sí en un movimiento de intransitividad. La canción del segundo ejemplo conserva el nombre de su autor -Juan del Encina- pero aunque ese nombre se hubiera borrado igualmente podríamos haber deducido que esa canción respondía al trabajo de un individuo culto, de alguien que reconoce su individualidad y desde ella escribe para afirmarla como una opacidad en la opacidad de la escritura.

En el lenguaje del villancico, en cambio, la identidad aparece como una vacilación. Entre el individuo y el grupo humano al que pertenece (entre el villancico y el espacio al que remite) hay un deslizamiento, un trazo que avanza desde el sujeto de la enunciación hacia ese otro sujeto en cuyo proceso se completa la significación. Ocurre como si entre el significante y el significado se abriera un intervalo que va de lo visible hacia lo incierto, intervalo en el que se despliega una gramática cuya ley -como la ley que articula los fenómenos del mundo- es la indeterminación.

#### 4) Dialéctica de la identidad

En el villancico que analizamos podemos reconocer este complejo pro

ceso del sujeto. Recordemos:

Estas noches atán largas  
para mí  
non solían ser así.

Como ocurre con frecuencia en el género del villancico el sujeto gramatical (sujeto de la enunciación) no coincide con lo que algunos críticos han llamado el "sujeto lírico". ¿Pero de quién se habla aquí? La oración gramatical habla de un sujeto pero la canción, el poema, habla de otro. Es evidente que el enunciado del villancico es una oración gramatical cuyo sujeto es el sustantivo noches. Este sustantivo-núcleo tiene a su vez dos complementos-adjetivo, uno determinante (estas) y otro cualificante (largas). Por su parte, el adjetivo largas aparece a primera vista entre dos modificadores: atán y para mí. Visto más de cerca, sin embargo, el modificador para mí es anómalo o por lo menos ambiguo: modifica al adjetivo en virtud de su posición pero no es exactamente una construcción adverbial, tiene más bien la forma de un modificador verbal, modificador indirecto. ¿Pero modificador de qué verbo? El verbo de la oración es solían y podría pensarse que el modificador indirecto para mí se aplica a dicho verbo. De ese modo, sin embargo, el complemento aparece referido al pasado: non solían ser así para mí, y no al presente de las noches largas, largas para mí. Pero el efecto de la fórmula para mí instaure su eficacia en el presente. Hay pues esta anomalía sintáctica o esta vacilante ambigüedad del sentido. Para reducirla hay que suponer un verbo (en presente) omitido. La construcción se completaría así: Estas noches (que son) atán largas para mí, non solían ser así.

La no aparición de ese verbo en presente, sin embargo, de ningún modo es una simple omisión; por el contrario se trata de una latencia, de una presencia diferida. En virtud de ello se produce esa vacilación

por la que la fórmula para mí se muestra como una bisagra entre el sujeto y el predicado, entre el presente y el pasado, entre el adjetivo largas y el verbo solían. Dicha ambigüedad, que lo convierte en una bisagra, cumple además la función de señalar que ahí está, presente y a la vez diferido, el sujeto lírico, aquel "acercado de quien se habla", pero no en el discurso gramatical sino en el discurso lírico; se trata del sujeto de la afectividad, pues en el nivel afectivo no se está hablando de las noches sino del yo que percibe el alargamiento de las noches. La / función poética se confunde con la función expresiva.

Podríamos distinguir, en realidad, tres sujetos: el sujeto de lo enunciado (sujeto gramatical), el sujeto de la enunciación y el sujeto lírico. Si el sujeto de lo enunciado y el sujeto de la enunciación quedan a ambos lados de un proceso gramatical, el sujeto de la enunciación y el sujeto lírico son los dos términos de un proceso de expansión hacia el espacio intertextual. Entre ambos hay identidad (la del yo que habla de sus noches) pero también diferencia, continuidad pero también contraste. El sujeto de la enunciación es esa entidad indeterminada, esa vaga individualidad que refiere una cierta experiencia de la duración temporal. Lo que nos devuelve la imagen del sujeto lírico es esa enunciación desplazada y completada en el espacio intertextual (espacio del intercambio), es decir, ese yo -de la enunciación- más la suma de las relaciones a las que se integra. El sujeto de la enunciación está al comienzo del proceso y el sujeto lírico es su resultante: es el mismo pero también es otro.

Como puede verse, la fluctuación, el deslizamiento, son elementos de base en la estructuración del villancico. Deslizamiento de la iden-

tividad, fluctuación del sujeto, vacilación sintáctica, transformación del mensaje, nada aquí está fijado, todo está sometido a la dialéctica de la oposición y la complementaridad.

### 5) La glosa

Esta última parte del análisis, que puede parecer un retorno a la revisión estilística, tiene el doble propósito de señalar ciertos elementos de base y mostrar cómo la glosa que suele acompañar a este villancico presenta un lenguaje contrastante. La glosa representa una de terminada lectura del villancico y a la vez la solución de sus ambigüedades. La que encontramos el mayor número de veces (hay variantes) dice así:

Solía que reposaba  
las noches con alegría,  
y el rato que no dormía  
en suspiros lo pasaba:  
mas peor esto que estaba;  
para mí  
non solían ser así. (18)

Notablemente, esta glosa ha resuelto todas las vacilaciones del villancico, ha detenido su movilidad y ha fijado el sentido de su lectura. En primer lugar, el mensaje ha sido saturado. Como en el caso de la canción de Juan del Encina la situación está expresada sin resquicios, incluso -aquí- con abundancia. El mensaje tiende a completarse en su propio desarrollo, a formar su propia red sin remitir a otro espacio. En segundo lugar se ha resuelto la vacilación sobre la identidad del sujeto, el que ha quedado ahora unificado; el mismo yo es aquí sujeto de lo enunciado, de la enunciación, y sujeto lírico: un yo que reconoce y da a conocer su identidad en el mismo acto en que se expresa. Para aceptarlo así es necesario tomar en cuenta que ~~en~~ la glosa propiamente dicha <sup>comienza</sup> con el verbo reposaba (el que, junto con los verbos dormía, pasaba,



estó y estaba, tienen al yo como sujeto). La fórmula solía que tiene en este caso la función de enlace entre glosa y villancico a través de la reiteración verbal. En tercer lugar, la ambigüedad sintáctica, esa bisagra que era el complemento para mí, ha sido resuelta: al repetirse, el villancico como estribillo se ha omitido el primer segmento de su enunciado (Estas noches atán largas) y por lo tanto el complemento adquiere una función unívoca como modificador del verbo solían; es decir, ahora queda solamente en el predicado y afecta al tiempo pasado corrigiendo de ese modo la vacilación sintáctica. De ese modo también, la fluctuación temporal queda suprimida. En el villancico, el presente y el pasado aparecen unidos en el acto de la percepción de las noches de dos maneras posibles: o la percepción del alargamiento temporal en el presente trae el recuerdo de otras noches más volátiles, o ese recuerdo es el que motiva la percepción del alargamiento. Percepción y recuerdo forman una unidad en cuyo seno hay dos actividades. La glosa se ha pronunciado por la supresión de tal ambivalencia ocupándose sólo de la descripción del pasado, vale decir del recuerdo.

Sin necesidad de llevar más adelante el análisis podemos postular, por lo menos, que entre el villancico y su glosa (como entre el villancico y la canción de Juan del Encina) hay una distancia fundamental: ambos términos representan no sólo dos usos diferentes del lenguaje sino dos modos de situarse ante el mundo, incluso ante el propio lenguaje.

Es claro que no todo lo que hemos señalado como rasgos del villancico es privativo de él o del lenguaje de la poesía popular -lenguaje que no hemos terminado de describir-. Jean Cohen (19) ha estudiado, entre otros, la quiebra sintáctica -incluso la agramaticalidad- y la indeterminación como rasgos constitutivos del lenguaje poético en general.

Dejando por ahora de lado el hecho de que, en cada caso, las "desviaciones" - como las denomina <sup>Cohen</sup> ~~Stam~~ - deben ser analizadas en sus relaciones de contexto, diremos que con estas indagaciones lo que hemos tratado de hacer es buscar un principio a partir del cual pueda avanzarse en la búsqueda de las delimitaciones pertinentes para demostrar, hasta donde resulte posible, cómo el lenguaje va unido a la representación de la realidad - generada por las relaciones materiales de clase - y qué particularidades presentan uno y otro. Entiéndase que cuando se dice que el lenguaje va unido a la representación no se quiere significar que son dos entidades separables, que primero hay un sistema de representaciones y luego un lenguaje que viene a expresarlo. Sistema de representaciones y lenguaje forman una unidad en el interior de la cual se distinguen y relacionan por sus funciones: el lenguaje es parte del sistema de representaciones en tanto él también es percibido y representado, y al mismo tiempo es constitutivo de ese sistema en tanto no puede haber representación - al menos manifiesta, realizada - sin lenguaje.

#### 6) La estructura

Nos hemos detenido sobre un villancico que no sólo se cuenta entre los más conocidos sino entre los más característicos del cancionero popular. Ello puede hacer válida, en principio, la pretensión <sup>de extender</sup> / las conclusiones que su análisis ha arrojado. En su estudio dedicado al villancico, Antonio Sánchez Romeralo (20) logra una indudable conquista en la distinción entre la lírica popular y la que él llama "popularizante", esto es, el producto de un trabajo culto del lenguaje aplicado a la materia popular. El autor habla allí de un "estilo popular" que no sólo

tiene una existencia objetiva y demostrable sino que debe convertirse en el objeto de la investigación. "El estilo -dice Sánchez Romeralo- resulta ser así el elemento primordial para la determinación de hechos, de la realidad poética popular frente a la que no lo es" (21). Siguiendo sus propósitos realiza un estudio laborioso y sobre todo exhaustivo en cuyo decurso con frecuencia recurre a cuadros estadísticos obtenidos con el auxilio de computadoras- de las fórmulas y procedimientos estilísticos analizando, entre otros rasgos, las organizaciones sintácticas, el uso y comportamiento de las funciones gramaticales, los tipos oracionales predominantes, el léxico, los ritmos y las figuras fonológicas, etc., y con ello construye una base teórica de ponderable rigor. Pero aún más importante que este estudio estilístico nos parece <sup>su</sup> la indagación en las estructuras internas o subyacentes del villancico que Sánchez Romeralo no descuida pero que a nuestro juicio no jerarquiza debidamente. Se entiende aquí por estructura interna o subyacente <sup>te</sup> el sistema de relaciones formales que precede y organiza (sustiene) las realizaciones lingüísticas; sistema de relaciones que se constituye como un lenguaje pero que no es todavía una lengua: relaciones de movimiento, esquemas rítmicos, líneas de fuerzas y tonalidades, todo lo que podría el campo de una retórica profunda. Pensamos que atendiendo a ella se reduce el peligro de tratar la oralidad como una escritura pues nos situamos en un estadio anterior; al mismo tiempo se evita el riesgo de confundir lo que es la partitura -la base estructural prelingüística de las variantes- con su ejecución. La estructura interna sería esa "figura vacía" que constituyó, según el testimonio de Paul Valéry, el núcleo germinal de El cementerio marino (22).

Pero la fórmula "figura vacía" evoca invenciblemente su término opositivo: figura llena. Tal relación aparece a su vez como un reflejo de

esta otra, más célebre y tenaz: forma-contenido. Hablar de figuras vacías o hablar de estructuras internas podría llevar, pues, a extraer la conclusión de que nos estamos refiriendo a la relación forma-contenido y en consecuencia a sus vastas implicancias. Y bien: ni Paul Valéry (de quien tanto puede aprenderse sobre la naturaleza de la poesía) ha adherido a esa relación para hablar de El cementerio marino ("Ellos llaman contenido a una forma impura", ha escrito en otra ocasión) ni tampoco nosotros para hablar del villancico. Por el contrario, nos parece imprescindible despejar esta rémora. Entre una figura vacía y una figura llena o entre una estructura interior y una realización lingüística lo que encontramos son dos estados en la evolución del sistema de las formas. En ese sentido debemos decir que el propio Sánchez Romeralo denomina "forma" a fenómenos diferenciados entre sí, y aún permanece adherido a la relación forma-contenido, relación en la cual aquélla aparece no precisamente como forma sino como sustancia, como entidad material que limita y aprisiona a otra materia heterogénea. "Dentro de la tradición estrófica -dice Sánchez Romeralo- la forma es propiamente una horma que delimita a priori, físicamente, el contenido poético" (23). Ciertamente, a esos objetos que en abstracto denominamos zéjel, romance o soneto debemos englobarlos bajo una misma noción y ~~que~~ la noción de forma no resulta en este caso impropia, no al menos en principio. Pero entonces: o debemos ponernos de acuerdo en declarar que el acto de escribir un soneto, por ejemplo, no significa introducir un contenido en el interior de una forma sino hacer pasar esa forma de un estado abstracto, potencial, genérico, a otro estado en el que la forma ha evolucionado hacia su plenitud concreta, o debemos cambiar la denominación del primer estado de la forma y llamarlo esquema, molde, modelo, o de

otro modo más exacto. Nosotros nos inclinamos por la primera opción.

Hay que decir todavía que la dualidad forma-contenido persiste como un resabio teológico. Esta relación opositiva en la que la forma es al contenido lo que el cuerpo es al alma o la materia al espíritu cubre incluso gran parte de la literatura marxista. En efecto, en los programas y manifiestos de las organizaciones de escritores marxistas y en las directivas institucionales de los gobiernos socialistas se maneja con frecuencia la idea de que una literatura revolucionaria -materialista y dialéctica- debe abandonar las preocupaciones por la forma (el pecado) a los escritores burgueses y centrar el interés en el contenido, del mismo modo que aseguraba el Arcipreste de Hita: "ca, segund buen dinero yaze en vil correo/ assí en ~~libro~~ feo libro yaze saber non feo", aunque, él sí, no sin cierta astucia, no sin cierta ironía (24).

#### 7) El binarismo

Acaso lo que llevamos dicho nos deja en condiciones de volver al análisis para intentar observaciones más amplias acerca del sistema subyacente o estructura interna. De todas las valiosas observaciones que ha hecho Sánchez Romeralo al lenguaje del villancico la que nos parece central -y la que más interesa a la dirección de nuestro trabajo- es la de que éste tiene una "estructura básica binaria" y que esta estructura comporta "un cierto movimiento, a la vez conceptual y rítmico" (25). Digamos además que esta estructura básica binaria puede ser encontrada atravesando todos los niveles del discurso. En primer término, todo villancico, cualquiera sea el número de versos con que aparezca transcrito, puede ser reducido a la tensión que envuelve y opone a dos

unidades complementarias. La afirmación y la pregunta, la declaración y la duda, el deseo y el temor, la exhortación y el rechazo, son, entre otros pares, los elementos que componen esta tensión. Y si, con un vocablo que deberemos usar estrictamente le llamamos diálogo -la búsqueda y el encuentro del yo con el otro o lo otro- a esta tensión, encontraremos que en la lírica popular se constituye bajo las formas de un diálogo incesante. El diálogo es, a la vez, oposición y convergencia, continuidad y ruptura, incertidumbre y reconocimiento, límite y entrega. Sobre el juego de esos términos se levanta el lenguaje del villancico. Trataremos de corroborarlo con un ejemplo en el que el villancico ofrece una muestra de su expansión en el desarrollo de la glosa. Esa relativa extensión del texto facilitará la observación:

Cervatica, que no me la vuelvas,  
que yo me la volveré.

Cervatica tan garrida  
no enturbies el agua fría  
que he lavar la camisa  
de aquél a quien di mi fe.

Cervatica, que no me la vuelvas,  
que yo me la volveré.

Cervatica tan galana  
no enturbies el agua clara  
que he de lavar la delgada  
para quien yo me lavé.

Cervatica, que no me la vuelvas,  
que yo me la volveré. (26)

Aunque la trabazón sintáctica de la glosa -que combina, por lo demás, el desarrollo zejelesco con el paralelístico- pudiera hacer pensar en una elaboración culta, el análisis nos irá mostrando que estamos ante un lenguaje popular. Con términos tomados de Dámaso Alonso, Sánchez Romeralo ha observado que el "estilo popular" presenta una sintaxis suelta mientras el lenguaje culto presenta una sintaxis traba-

da. Esta observación, según creemos, verdadera, pero presenta el riesgo de situarse en la superficie estilística. Ella -la observación- hace equivaler "sintaxis trabada" a sintaxis construida intelectualmente y "sintaxis suelta" a la sintaxis que se construye sin deliberación y siguiendo el movimiento de la emotividad. En nuestro ejemplo estamos ante un caso de sintaxis que podríamos considerar como "trabada" pero que no se organiza a partir de una deliberación intelectual sino a partir de movimientos reiterativos y de entrecruzamientos que responden a ciertas necesidades básicas. La suma de glosa y villancico constituyen un zéjel formado por un estribillo (el villancico), un trístico monorrímo (mudanza) al que se le agrega una vueltas que anuncia la recurrencia del estribillo en virtud de que tiene su misma rima. La estrofas, a su vez, son paralelísticas y si el paralelismo significa por un lado la adición de una técnica que viene a combinarse con la técnica del zéjel y que hace por lo tanto más compleja la construcción, por otro lado significa la instauración de ciclos reiterativos que facilitan la memorización y en consecuencia esta combinatoria de técnicas no debe ser vista como un alarde verbal sino más bien como la búsqueda de soportes para la construcción y memorización de las estrofas. Las reiteraciones (por ejemplo del diminutivo cervaticas), los paralelismos y las alternancias crean esta complejidad pero también, ~~dentro~~ dentro de la complejidad, crean cauces, etapas, movimientos simétricos que articulan un mecanismo que parece simplificarse a medida que desarrolla su marcha. Pero hay otro elemento de base: la introducción del paralelismo en la construcción zejelesca la muestra a ésta como una circularidad, como una continuidad indefinida y recurrente. El texto aparece como un segmento que puede reproducirse siguiendo su propia gravedad. Así, podemos imaginar este enunciado como la muestra o emergencia de ~~de~~ un enunciado más vas-

to e incesante. Lo que vemos, entonces, no es el enunciado sino una parte de él, el intervalo visible de un enunciado que continúa desplegándose; cada estrofa paralelística no es sino la variación de una cadena de estrofas que no se muestran en la superficie pero que esperan ahí donde comienza el silencio. Al diálogo que se establece entre el villancico y la glosa se le agrega ~~un~~ este otro que enlaza a las estrofas visibles, sonoras, con las que no se realizan ya o todavía pero que se despliegan en un espacio inaudible y cuyos ecos persisten en los ~~sus~~ segmentos que emergen.

Por su parte, Margit Frenk Alatorre afirma que en el caso de la glosa culta, el autor la toma a ésta como una ocasión para exhibir su destreza poética y sus cavilaciones personales, mientras la glosa popular no se propone sino continuar el sentido del villancico siguiéndolo y sometiendo como una "esclava fiel" a su dirección expresiva. En nuestro ejemplo se puede ver que la glosa desarrolla el impulso interior del villancico hasta constituir "una versión ampliada del villancico" para decirlo con la fórmula con que Margit Frenk Alatorre caracteriza a uno de los comportamientos de la glosa popular. Veremos, quizá, cómo este comportamiento fenoménico es la consecuencia de la relación establecida ~~en~~ en los niveles más profundos por los dos términos del diálogo que asumen la glosa y el villancico o, dicho de otro modo, el estribillo recurrente y la continuidad de las estrofas.

¿Qué significación tiene el diálogo entre el estribillo y las estrofas? Como lo ha notado Menéndez Pidal, en las composiciones en que aparece el estribillo es siempre éste, a pesar de su brevedad, el que organiza la totalidad del texto. La función de las estrofas es desarrollar, acla-



rar o intensificar su sentido propiciando su retorno sistemático. El sentido del estribillo se expande a través de las estrofas y se intensifica en virtud de su propia recurrencia. Tanto estructural como temáticamente las estrofas se subordinan a este elemento dominante que está antes, a lo largo y al final de su desarrollo. De cómo la glosa aclara en su decurso el sentido del estribillo tenemos una muestra particularmente nítida en la canción cuyo estribillo es la repetición de la frase: "So el encina." Allí, el proceso de la glosa va desde un enlace anómalo con el estribillo ("... por ir más devota/fui sin compañía/So el encina) pasando por distintas gradaciones hasta encontrar el ajuste y por eso mismo la plenitud del sentido del estribillo ("... porque yo gozaba/del que más quería/So el encina") (28). De este modo la lectura (la audición) se hace circular, iterativa, ya que al aclararse el sentido del enlace entre la estrofa y el villancico en la última aparición, desde esta plenitud se vuelve sobre los enlaces anteriores para corregir su anomalía y hacerlos aparecer a ellos también como una plenitud. El recorrido, pues, tiene que volver a iniciarse.

Ahora bien; como sabemos, la alternancia entre el ~~so~~ estribillo y la mudanza indica la alternancia entre un coro y un solista, es decir, entre la colectividad y el individuo. La presencia de lo colectivo es el elemento estructurador y dominante. Podemos decir así que estamos ante un diálogo entre lo individual y lo colectivo en el que lo colectivo predomina e intensifica su mensaje recurrente sin que ello signifique que el predominio alcance un grado tal que el diálogo quede concluido. Por el contrario el predominio de lo colectivo se alimenta de la presencia de lo individual y el diálogo es entonces circular, incesante. Entre estos dos elementos de la oposición dialéctica existe la tensión pero tam

bién la homogeneidad, lo individual y lo colectivo participan de un espacio que se escinde y polariza pero que no se interrumpe.

La organización formal de la canción señala, como vemos, este diálogo genérico. En el plano temático, asimismo, encontramos la propuesta de otro diálogo que tiene como términos a una mujer y a una cierva: diálogo real y sin embargo también aparente, es decir indicio, superficialidad de otro diálogo que se expánde en estratos más profundos. Todo lo visible, aquí, ofrece ese deslizamiento, esa movilidad de la metamorfosis: lo que aparece es aquello que es pero es también -y sobre todo- otra cosa. La poesía popular, al menos este segmento de poesía popular que nos propusimos analizar en el presente trabajo, muestra esa vacilación de la identidad, esa constante aproximación a lo incierto y lo difuso, esas mutaciones sobre un fondo ilimitado: un pájaro es un pájaro y una nube es una nube pero al mismo tiempo su negación, otra cosa, la búsqueda o la espera o la tragedia; un vuelo es un ataque o una huida; un árbol es el sexo o el olvido pero también un árbol. En la canción de nuestro ejemplo la descripción <sup>muestra</sup> ~~muestra~~ a una mujer que lava -o trata de lavar- una camisa mientras una cierva enturbia las aguas y lo que se nos da de ese modo es una imagen <sup>en trance</sup> ~~aparente~~ de cambiar, un período en la mutación hacia otra identidad; lo que se nos da es el indicio, el intervalo visible de una realidad que deviene distinta de sí misma. Tenemos, pues, este plano visible, significativo, que se desliza hacia lo difusamente significado para completar su sentido. La figura central, la mujer, aparece repetidamente negada y desdoblada: ella es ella pero al mismo tiempo también es la cierva (la tentación de un desvío erótico), también el agua que simultáneamente es clara y turbia (la conciencia de

su fidelidad-infidelidad) y también la camisa (la prenda de su honor). Frente a ella, cada elemento es y deja de ser, se niega en el acto de ofrecerse. La mujer, perturbada, trata de aquietar a la cierva, de mantener puras las aguas, de lavar la camisa, es decir de negar sus impulsos y acogerse a lo que prescribe, dentro de ella misma, el orden de la comunidad, en este caso la fidelidad al esposo. En suma, nuevamente se trata de una tensión, de un diálogo no resuelto y por eso tampoco interrumpido entre dos elementos antagónicos y a la vez contiguos de una entidad que tiene un lago visible (conocido) y un fondo ilimitado.

### 8) La representación

En un nivel todavía más profundo, este juego de indicios y ocultamientos puede ser reencontrado con nuevas implicancias. Ahí se reproduce para indicar la continuidad y la fractura en el intervalo que va del hombre al mundo. Según ello, el mundo aparece representado como un espacio homogéneo pero también polarizado en el que el hombre -los sentimientos humanos- y los objetos intercambian su identidad y sus significaciones. El hombre está situado frente a un deslizamiento constante de los aspectos visibles del mundo hacia las fuentes del sentido que son las fuentes del misterio: "las profundas cavernas del sentido" podría decirse aquí como en el Cántico de San Juan.

¿Qué es, exactamente, esa cierva? ¿Qué son esas aguas, esa camisa? Son lo que dejan ver y también lo que ocultan, componen esa gramática del enigma que se ofrece y se niega a una lectura intuitiva, alógica; la única lectura, por otra parte, posible. En última instancia el mundo, incluido el hombre y su lenguaje, es ese espectáculo de la extrañeza y el conflicto, espectáculo que sólo puede ser contemplado desde afuera aunque se lo protagonice, y del que sólo es posible percibir algunas /



marcan que son precisamente las marcas de lo desconocido. El mundo es una escritura que desaloja a la mirada que quiere interpretarla. El hombre está en el mundo, en la intersección de los conflictos, pero lo mira desde afuera y lo encuentra indescifrable. Atraído hacia el centro y expulsado hacia las márgenes, llamado y desplazado, es fácil deducir que es la mirada de una clase que alimenta un sistema de relaciones sociales pero que al mismo tiempo reside en su exterioridad, que está en la base -material- de una cultura pero que es rechazado por esa misma cultura hacia un espacio impreciso y periférico. Para esta mirada, aquellos objetos de la familiaridad -una cierva, el agua, la camisa-, aquellas figuras que habitan en el espacio cotidiano se cargan del presagio de una presencia extraña, de un sentido que se oculta sin cesar y <sup>sin cesar</sup> que/se desplaza hacia lo ilimitado. Y con esta observación nos situamos ya en las proximidades de lo que nos hemos propuesto demostrar.

#### 9) El lenguaje

También es necesario detenernos por un momento en la observación de del lenguaje de esta poesía que con tanta frecuencia gusta de los juegos verbales, de las inañidades sonoras, del centelleo vocálico? ¿Por qué estas asociaciones del sonido que a veces parecen perseguir -ir en busca de- y a veces parecen oscurecer el sentido? ¿Por qué un mismo contenido semántico es retomado -hasta la desfiguración- por nuevos encadenamientos del sonido? La cierva es galana-garrida, el agua es clara-fría y estos términos son el comienzo de una serie que debe ser concebida como infinita, como si se tratara de reiterados abordajes al sentido, abordajes insatisfactorios, aproximaciones que deben ser completadas con nuevas

aproximaciones. Sin embargo, si lo que reúne en principio a esas series es el hecho de que sus términos de algún modo aludan a la presencia del sentido, en la medida en que esa presencia se oculta los términos deben articularse desde la exterioridad por sus parentescos sonoros. Los términos galana-garrida pueden ser considerados un caso de sinonimia pero los términos clara-fría ya no lo son, son un caso más bien de correlatividad (los dos se refieren al agua en aspectos correlativos de ésta) pero no aparecen articulados tanto en virtud de esa correlativa cuanto por las necesidades del encadenamiento sonoro. Es por ese ocultamiento del sentido que las palabras deben proliferar, desplegarse y perseguirse a través de la materialidad de su sonido.

Observado en su despliegue, este lenguaje representa al mundo y / al mismo tiempo es una parte de él, tiene su mismo espesor, es una cosa del mundo y guarda con las otras cosas una relación de contigüidad, se aloja en sus repliegues; tanto o más que como una cadena de signos, se organiza como una red de semejanzas y de transformaciones. Cadena o red, el transcurso de estos signos es un acontecer que se percibe desde afuera. Signos que se asocian, como los hechos del mundo, por analogías externas, su función es la de representar pero sin distinguir su naturaleza de la naturaleza de lo representado, agregándose a lo representado como lo semejante se agrega a lo semejante. La experiencia del lenguaje que Michel Foucault -en Las palabras y las cosas- atribuye a la "episteme" del siglo XVI, nosotros se la atribuimos, como una constante, a la ideología que vehiculiza el lenguaje de la poesía popular, y sólo a ella. Esa experiencia del lenguaje, creemos, puede ser encontrada antes y después del siglo XVI y debe ser situada en la experiencia de una clase. Es decir: no creemos que a partir de la poesía culta -por ejemplo la de Garcilaso-, sino a partir

de la poesía que analizamos, sea posible decir: "(el lenguaje) está depositado <sup>en</sup> ~~en~~ el mundo y forma, a la vez, parte de él, porque las cosas mismas ocultan y manifiestan su enigma como un lenguaje y porque las palabras se proponen a los hombres como cosas que hay que descifrar" (29).

Lenguaje y mundo, pues, son otros dos términos del diálogo, términos que se miran entre sí entrelazados por la semejanza, entidades que se despliegan en espacios contiguos. La palabra es esta cosa que da indicio del sentido y al mismo tiempo lo oscurece, que tiene una interioridad de significado y sólo se entrega en su superficie significante, en la materialidad de su sonido. Sustancia vibratoria, acontecer, objeto que tiene la gravedad de los otros objetos, la palabra presenta esa constante preclividad a transformarse siguiendo el peso del sonido y alejándose así de su sentido. Como puede demostrarse con numerosos ejemplos, este lenguaje puede deformar y aun abandonar el sentido por completo en el trazo de la curva de su sonoridad. Ocurre como si en el ~~sonido~~ <sup>sonoro</sup> cuerpo ~~sonoro~~ de la palabra apareciera una inscripción anómala, diferente de la otra, la que se fuga hacia el interior y permanece en la oscuridad de "las profundas cavernas del sentido". Bastaría recordar:

¡Abalas, ábalas, hala!  
¡Aba la fro! y la gala! (30)

o  
Arbolé, arbolé  
seco y verdé (31)

o  
Pisá, amigo, el polvillo  
tan menudillo;  
pisá, amigo, el polvó  
tan menudó. (32)

o  
Aserrojar serrojuelas,  
rite he, he,  
mas el rite he ha la,  
turalá, turulé, turulá. (33)

O, en fin, este ejemplo, donde toda la expresividad pende de una defor-

mación acentual:

Solía que andaba  
el mi molino,  
mas agora no. (34)

Esta característica del lenguaje, esta incertidumbre sumada a la incertidumbre que somete a los fenómenos del mundo es la que propicia la fluctuación y la variabilidad, esas asociaciones de la extrañeza -"A mi puerta nace una fonte/¿a dónde iré que no me moje?"(35)- que han hecho pensar en un "surrealismo" de la poesía popular. Pero asociar este lenguaje con el lenguaje surrealista es exponerse al riesgo de una comparación superficial y engañosa que sólo es aceptable en la medida en que se practiquen los límites pertinentes y se reconozcan las profundas diferencias. Como hemos señalado en otra oportunidad (36): "Tenemos que escribir la palabra surrealismo entre comillas para marcar la diferencia: no se trata aquí de la experiencia de una conciencia / que, dueña de sus actos, decide olvidarse de sí para penetrar hasta el fondo; se trata más bien de lo contrario, de un rechazo hacia afuera."

#### 10) El lenguaje y el mundo. La literatura infantil

Desde la perspectiva de esta conciencia, la poesía, eso que llamamos poesía, reside en los objetos que forman el mundo, más bien en sus relaciones, y reside también en el lenguaje pero sólo en la medida en que las palabras son <sup>una</sup> sustancia del mundo. Eso que llamamos poesía es la predicación del misterio que gobierna las cosas, es la extrañeza de las relaciones que las cosas entablan, la fluctuación sintáctica, la situación siempre desplazada del hombre con respecto a su entorno, la difícil proximidad de las palabras que están hechas para nombrar el amor o el dolor y permanecen ahí, íntimas pero alejada, ofrecidas pero renuentes a entregar el caudal de su significación. Es la mirada de u-

na clase que carece de espacio preciso, que deambula por los arrabales de una cultura, que no posee ni decide pero que soporta el peso de las clases que administran la propiedad y el sentido, que no puede ver el mundo sino como un tejido de asociaciones cambiantes e indescifrables.

Así también se explican los estrechos contactos que no sólo la lírica sino todo ese universo que llamamos literatura popular mantiene con ese otro universo de discurso que llamamos literatura infantil. Como es sabido, entre uno y otro hay una comunicación constante, una pendiente, al punto de que, por ejemplo, las leyendas y rondas infantiles no son sino antiguas leyendas y canciones populares. La literatura infantil muestra también esa fascinación ante la extrañeza de las cosas y ante la extrañeza de los sonidos que componen las palabras. Las palabras y las cosas se asocian entre sí y unas con otras según una sintaxis de misterio y el contacto con la materialidad de ambas promete y prerroga su desciframiento. La materialidad del mundo y la materialidad del lenguaje conforman ese espectáculo inacabable y siempre renovado de las superficies que en su mutación dejan en suspense la identidad y el sentido.

Aunque por distintas razones y según un distinto movimiento en el sistema de las relaciones sociales, el niño, como el individuo de las clases bajas, se aloja en las exterioridades de la cultura, deambula por la periferia del sentido y lo busca en las marcas que éste deposita sobre los signos visibles. El mundo, pues, es para él esa serie de indicios de una soberanía que permanece callada y a la que sin embargo se debe interrogar. Por este mismo motivo la literatura infantil es una li



teratura de las cosas y de las palabras-cosas, es decir, de la sustancia. Es una literatura que debe ser leída en su literalidad porque no inventa ni sustituye sino que describe, se mantiene retenida en la mirada que quiere orientarse en el desconcierto de las analogías y las promesas del lenguaje. La imaginación infantil no es el signo de un exceso sino de una carencia; es una mirada que sólo puede moverse y avanzar sobre las marcas visibles, sobre los bordes que sugieren que lo que hay ahí, donde ellos aparecen, es en verdad otra cosa, una realidad diverferida, una presencia oculta.

#### 11) La conciencia simbólica

A continuación de este análisis, y a manera de síntesis, ya estamos en condiciones de decir que la estructura interna de la poesía que estudiamos es este recurrente binarismo, este sistema de oposiciones dialécticas que se reproduce en todos los niveles y que a la vez reproduce la conciencia que se sitúa en su centro. Y estamos en condiciones de agregar -y ello es central para nuestro trabajo- que esa conciencia es una conciencia simbólica.

El símbolo es para nosotros la figura (pero habría que averiguar si es exactamente una figura) de base en el lenguaje de la poesía popular.

Margit Frenk Alatorre sugiere que debemos sorprendernos de que en esta poesía haya una ausencia casi absoluta de metáforas (37). La metáfora, como veremos en la segunda parte de este trabajo, es característica de la literatura culta y revela un sistema de relaciones y de representaciones por completo distinto al que aquí hemos tratado de describir. Y el hecho de que la metáfora aparezca no sólo como la figura prin

principal sino la figura por excelencia -antonomasia- del lenguaje poético nos muestra que, desde la antigua retórica a los modernos tratados que se ocupan de las figuras de este lenguaje, el estudio de la lengua poética se ha basado casi siempre en la literatura culta. Un típico ejemplo lo constituye el libro de Jean Cohen - Estructura del lenguaje poético - en el que defiende la tesis de que el lenguaje poético se constituye como una ~~desviación~~ desviación de la lengua normal. Tanto uno como otra aparecen allí restringidos al dominio de la escritura. El lenguaje poético constituiría una escritura que se sitúa más allá, como un desborde de la norma que está representada por otra escritura: la escritura científica. Analizar este lenguaje significa de hecho confrontar una escritura con otra. Por lo tanto, una poesía situada más aquí de la escritura, en los dominios de la oralidad, queda fuera de consideración en dicha tesis. Nosotros pensamos, sin embargo, que si esta poesía entrara en consideración en todas las teorías que tienen por objeto el lenguaje poético el lugar que actualmente ocupa la metáfora quedará desplazado o al menos atenuado. Aparecería el símbolo situado en el otro polo y reclamando una atención que hasta ahora no se le ha dedicado. De este modo nos sorprendería ya que un enunciado poético carezca de metáforas y que se construya íntegramente a partir de la conciencia simbólica.

## 12) El símbolo

Los estudios dedicados al símbolo como figura han tenido escaso desarrollo y esa circunstancia es la que impide otra cosa que no sea la formulación de preguntas acerca del tema. Notablemente, el símbolo ha aparecido en ellos casi siempre como un caso de la metáfora. Al recha-

zar esa inclusión oamos en la necesidad de explicarnos el símbolo des de el principio. Aun tendríamos que empezar preguntándonos si el símbo lo es una figura del lenguaje o una característica -una conducta- de ciertos referentes, o una forma general de la percepción. En principio podríamos decir que la simbolización es esa capacidad -mejor: esa ne cesidad- de encontrar en lo visible la promesa -la señal que lo propo ne y que lo oculta- de lo invisible. La relación entre ambos términos (visible-invisible, ofrecido-diferido) no sería entonces de sustitución sino de contigüidad: relación de parte a todo donde lo visible es un miembro -un intervalo- de la entidad invisible; es lo que lo invisible deja ver de sí; lo que emerge y comunica (y también desorienta). Aquel lo que se oculta se está mostrando ahí, presente y diferido en lo que emerge; continuidad a la vez que diferencia.

Si aceptamos que todo discurso se proyecta sobre un eje de sustituciones o contigüidades, hemos de decir que estamos ante el segundo caso (eje metonímico). La función simbólica proyecta el discurso de las cosas y organiza la lectura del mundo sobre un vasto escenario en el que los elementos persisten en un contacto más real cuanto más extraño. Se trata, precisaríamos, de un proceso sinecdóquico. Siguiendo la clasificación que aplican los autores de la Rhétorique Générale podríamos <sup>que el símbolo es una</sup> agregar/sinecdoque particularizante de tipo referencial exocéntrico.

Sin embargo no es seguro que esta clasificación sea la exacta. Por que el símbolo presentaría la peculiaridad de ser una sinécdoque en la que la relación parte-todo es la relación visible-invisible, conocido-desconocido. De ese modo no se equipararía a una sinécdoque del tipo "vela" -por barco- (aunque también ésta es particularizante y referencial exocéntrica) en la que el significante "vela" designa a una totalidad conocida -barco- y que tiene su significante propia: "barco". Pues

n este caso el significado admite dos significantes y por lo tanto, como lo ha notado el Grupo  $\mu$  -y antes Todorov (38)- estamos ante un ejemplo de sinonimia. En el caso del símbolo la totalidad permanece innombrable y sólo puede ser rodeada por las alusiones, por las designaciones parciales. Entre la parcialidad y el todo hay una relación compleja, desplazada, relación de continuidad-contigüidad y ruptura del eje comunicante; diríamos que se trata de una contigüidad que contiene su contrario, el suspenso de la contigüidad. En tanto la totalidad es innombrable, la parcialidad nombrada la reclama pero no la reemplaza: no hay, entonces una figura que podamos referir a un "término propio".

Esta última reflexión nos retrotrae a las inmediatamente anteriores para ponerlas en duda y convertirlas en lo que por ahora no pueden dejar de ser: preguntas. ¿Podríamos decir, habida cuenta de las diferencias señaladas, que el símbolo es un (simple) caso de sinécdoque? ¿Podríamos decir que se trata siquiera de una figura, ya sea semica o referencial, y no de otra entidad que todavía no podemos aislar? El estudio que nos llevaría a las respuestas todavía está por hacerse, estudio que debería describirnos a la vez el lenguaje y la conciencia simbólicos. Habría, pues, que aislar este fenómeno del indicio y el desplazamiento. Si lo hemos ubicado provisoriamente como una sinécdoque es por ese impulso expansivo, por ese trazo que avanza del fragmento a la plenitud del sentido. En un texto como el que García Lorca recuerda en su conferencia sobre el Cante Jondo (39) (A mi puerta has de llamar,  
no te he de salir a abrir  
y me has de sentir llorar), lo que se ofrece a nosotros es el fragmento de una historia a manera de indicio / que deja intuir la totalidad desconocida. El fragmento es una parte de esa totalidad que lo circunda, y recibe de ella su potencia expresiva.

Su valor está precisamente en ese desplazamiento hacia el espacio en que se aleja el sentido, en el movimiento por el cual un episodio remite a toda una historia -historia de amor y de desgarramiento- ignorada pero presente, oculta pero de algún modo señalada.

Hemos recordado que Roland Barthes definía la conciencia simbólica como una imaginación de la profundidad. Podríamos agregar ahora que esa profundidad no es lo que se posee sino lo que se desea y que esa imaginación revela antes que nada la necesidad de mitigar la carencia. A esto podemos observarlo mejor desde nuestros días, cuando el pensamiento occidental, de vuelta de lo que programó como un viaje a las profundidades puede declarar que eso que llamábamos profundidad era sólo una figura -y aun un simulacro- y que, en realidad, no existen sino relaciones de superficie. "Un hombre histórico? Este lleva las entrañas en la cara" (49), proclamó Miguel de Unamuno adelantándose con esa paradoja al desarrollo de una convicción que opera en nuestros días.

### 13) Advertencias

No queríamos terminar la exposición de esta parte sin formular, por lo menos, dos aclaraciones que la encuadren, quizá, más correctamente.

Primera aclaración: hemos sostenido que el símbolo es la figura característica de la poesía popular pero no debe entenderse que hemos insinuado que es la figura privativa. Por el contrario, la simbolización es uno de los dos procesos cardinales -el otro sería la metaforización- en la elaboración del lenguaje literario y reaparece cada vez que en ese lenguaje predomina la experiencia del desplazamiento y la búsqueda. En este vasto proceso, la poesía popular ofrece un tipo peculiar de sim-

bolización.

En su Teoría de la expresión poética, un libro cuyos aportes, a nuestro juicio, no han sido suficientemente valorados, es decir explotados, Carlos Bousoño distingue dos clases de símbolos: monosémicos y bisémicos. El símbolo monosémico sería aquél que carece de correlato objetivo y se constituye como un significante que tiene un único significado y éste es siempre difuso, diferido. En el ejemplo de Bousoño sería "Este buitre voraz de ceño torvo/que me devora las entrañas fiero", imagen tomada de un poema de Miguel de Unamuno. Aquí, explica Bousoño, no puede entenderse que el poeta esté hablando, efectivamente, de un buitre. El significante "buitre" no tiene por significado a buitre sino directamente a una situación difícil de circunscribir. Por su parte, el símbolo bisémico estaría constituido por un significante que remite simultáneamente a dos significados: uno de ellos objetivo y el otro / simbólico. En el ejemplo de Bousoño, la imagen de un estanque donde / "reposa el agua muerta" -tomada de un poema de Antonio Machado- sería un símbolo de este tipo: el agua muerta alude a un estado de ánimo, a una realidad interior, "pero no hay duda de que alude también realmente al agua verdosa, sucia, parada de un estanque"(41). De acuerdo a la explicación de Bousoño, la imagen de un buitre que devora las entrañas del poeta sólo puede realizarse en el nivel simbólico mientras que la imagen de una fuente con el agua estancada se realiza a la vez como la descripción de un objeto real y como la simbolización de otra cosa.

Dejando de lado la circunstancia de que debamos ver, quizá, una imprecisión terminológica en la fórmula "símbolo bisémico" : a que en ese caso no se trataría de una bisemia del símbolo sino del enunciado que contiene al símbolo, la clasificación de Bousoño parece de una induda-

ble fecundidad. A partir de ella, sin embargo, el autor realiza algunas afirmaciones que nos parecen ya discutibles. En primer lugar nos parece discutible el juicio según el cual "el símbolo, tal como lo hemos definido, si se daba raramente en nuestra tradición poética, (el subrayado es nuestro) se produce con más frecuencia en la poesía contemporánea". En segundo lugar, la inmediata aseveración de que el "símbolo bisémico" se produce, sobre todo, inicialmente con Antonio Machado<sup>(42)</sup>. Estos juicios se mostrarían carentes de validez si se aceptara nuestra tesis de que la característica de la poesía popular es el símbolo, un símbolo que, según la propia descripción de Bousño, tendría que ser clasificado, para la mayoría de los casos, como símbolo / bisémico. Un enunciado como: "De los álamos vengo / madre / de ver cómo los menea el aire", ¿no sería exactamente lo que Bousño llama un símbolo bisémico? Obsérvese que de todos los ejemplos citados en este trabajo, sólo el de la Cervatic comportaría un símbolo monosémico / en tanto que un diálogo verbal en el que una mujer tiene como interlocutora a una cierva no puede darse sino en el nivel de lo imaginario. Tal vez su relativa infrecuencia en la poesía popular se deba a su mayor complejidad y a su exigencia de por lo menos una cierta deliberación. Esta figura implica una deformación simbólica de la realidad, / un desplazamiento hacia lo imaginario; desplazamiento que opera una doble inversión, o una doble paradoja: lo imaginario aparece como contiguo a lo real y a la vez como lo visible y lo nombrable, mientras / lo real es lo que viene a quedar más allá de lo imaginario y lo que sólo a través de lo imaginario puede ser señalado.

Segunda aclaración: hemos tratado de mostrar que el lenguaje de la poesía popular presenta una estructura propia y diversa de la del len-

guaje de la poesía culta, estructura arraigada en una ideología, es decir en el sistema de representaciones de la realidad que corresponde a una clase. Hemos tratado de <sup>indicar</sup> ~~demostrar~~ que es objetivamente posible distinguir un lenguaje de otro y que, a pesar de todas las contaminaciones o entrecruzamientos, ambos no pueden ser, desde este punto de vista, abarcados por la misma clasificación.

Ahora bien; esto que es un juicio acerca de la estructura no significa un pronunciamiento acerca del problema del autor, <sup>o sea</sup> ~~del individuo~~ del individuo o conjunto de individuos que se sitúan en el extremo inicial de una composición. ¿Puede un escritor culto ser el autor de una canción popular? Responder a esta pregunta no sólo supone precisar el concepto de autor sino realizar un estudio historiográfico auxiliado por la sociología y la psicología social, estudio que no estamos en condiciones de emprender y que, por otra parte, carece para nosotros de interés, al menos por ahora. A juzgar por los ejemplos conocidos -que en el estudio quizá podrían revelarse como los menos apropiados- pareciera que el autor culto nunca pierde su individualidad o, como precisa Sánchez Romeralo, nunca está dispuesto a perderla. Desde el Marqués de Santillana -para dar unos pocos nombres- hasta García Lorca vemos a los autores cultos acercarse a la poesía popular con viva simpatía y hasta con amor, pero muchas veces con una simpatía mezclada íntimamente con desprecio, y siempre con un tenaz sentimiento de clase. El "Villancico fecho por el Marqués de Santillana a unas tres fijas suyas" produce este acercamiento -más bien: esta yuxtaposición- entre lo popular y lo culto pero en el mismo acto quedan señaladas las distancias: las glosas y los villancicos tienen, en efecto, dos lenguajes que no pueden ni quieren confundirse. Por si esto no fuera suficiente, las reflexiones que el Marqués de San-



tillana ha hecho sobre el arte de la poesía popular serían ~~un~~ un elemento aclaratorio. En el otro extremo del desarrollo histórico, García Lorca se sumerge en la corriente de la poesía popular pero su éxito radica precisamente en no haberse disuelto en ella, en haber guardado las distancias con tanta precisión y haber creado, a partir de la materia popular, romances o canciones que, siguiendo a Hauser podríamos incluso clasificar como manieristas. También en Lope de Vega, en el "Lope popular" los críticos han encontrado una individualidad irreductible, los rasgos de un estilo que se reproduce en toda su obra. Otro tanto puede decirse del "Góngora claro, popular": Dámaso Alonso ha demostrado, exhaustivamente, que entre éste y el "Góngora oscuro" no hay sino una diferencia de grado, lo que va de una menor a una mayor concentración de los mismos recursos estilísticos.

Tal vez el caso más ejemplar -e impresionante- sea a este respecto el de Antonio Machado. Antonio Machado fue un poeta culto que dramáticamente señaló y vivió la superioridad de las producciones populares. "En España -es fama que juzgó- todo lo que no es folklore es pedantería". Como lo indicáramos en un ensayo dedicado a este poeta (43), toda su trayectoria puede resumirse en el esfuerzo por pasar de la "pedantería" al "folklore", por dejar atrás el "solipsismo romántico" y aproximarse a esa verdad superior de lo que tiene origen en el pueblo, al "barro santo" con el que fue amasado el Quijote. Su poesía fue ese esfuerzo y también ese fracaso: desde Soledades, galerías y otros poemas -libro homogéneo hasta la monotonía- a medida que va dejando atrás su solipsismo va también dejando atrás la homogeneidad estilística, va atravesando etapas cada vez más signadas por los altibajos, por las interrup-

ciones, por los proyectos inacabados, por las irrupciones del prosaísmo, hasta abandonar finalmente el ejercicio de la poesía. El gran Machado que habla desde más allá de sí mismo, desde las causas populares que son para él las causas del género humano, el Machado del diálogo es ya el de la prosa y no el del verso. Su ejemplo parece medir la dramática distancia que va de un poeta culto a la poesía popular.

Es probable, sin embargo, que para estudiar estos problemas sea preferible no recurrir a los poetas conocidos, a individualidades tan marcadas por su talento y su ubicación social. Es probable que la observación de la obra de poetas fronterizos, poetas de talento mediocre y/o inserción social menos precisa, más sujetos a la contaminación -más sujetos por los hechos y no por un programa-, diera, para este caso, mejores frutos y permitiera juicios de mayor solidez. Sobre esto no queremos ni podríamos pronunciarnos. En todo caso, lo que nos ha interesado aquí no es el problema del autor de la poesía popular sino de su sujeto. El problema del autor atañe a un estudio externo de esta poesía mientras que el problema del sujeto se resuelve en un estudio immanente de sus formas y sus procesos expresivos. El sujeto debe ser desprendido de un estudio del lenguaje.

¿Quién es el sujeto de la poesía popular? ¿Quién está al fondo de cada texto, suscribiéndolo? Reconsiderando rápidamente lo que en este trabajo hemos desarrollado podríamos decir que ~~ese~~ ese sujeto no es un individuo sino una clase, un grupo humano. Reconsiderándolo más cuidadosamente podríamos quizá (sin invalidar el juicio anterior pero corrigiéndolo) proponer otra afirmación: ese sujeto es la oposición -doblemente binaria, doblemente dialéctica- hombre-lenguaje-mundo. Eso

es aquello de lo cual se habla en el discurso. Es también lo que habla en el discurso. Esa tensión lo motiva, lo organiza y lo despliega. Discurso que tiene como sujeto a un proceso incesante; discurso que no refiere a un autor y por lo tanto rechaza la posibilidad de un dueño de su uso y su sentido; discurso reproducido por cada uno y por todos y por lo tanto situado más allá del espectro de la propiedad, antes que "una cosa del pasado", acaso esté indicando, precisamente, un gesto / que deberá recoger el discurso del porvenir.

.....

### III

#### LA POESIA CULTA

##### (Las Formas del espectáculo)

###### 1) Poesía popular y poesía culta

Paradójicamente, lo que en la poesía popular crea la sensación de lo espontáneo, lo que nos remite a esa "naturalidad" que exaltaban los románticos se debe a que reproduce sin cesar y sin conflicto los mismos esquemas estilísticos y que su lenguaje está socialmente codificado, estatuido y regulado. Esta poesía es espontánea en la medida en que responde a una normalidad perdurable; normalidad a la que ninguna voluntad privada contraría; movimiento continuo que se sitúa más allá de cualquier iniciativa individual. Es "natural", pues, porque en su movimiento se borran las decisiones y los esfuerzos particularizados, y su ejecución es siempre la confirmación de ese movimiento; porque / su lenguaje se construye siguiendo una gravedad que lo aleja de la aventura para instalarlo en el orden. El cauce está trazado de antemano; la variación se regula sobre él, lo retoma y lo alimenta. Esta naturalidad es entonces la del sistema que se autorreproduce; la "naturalidad" de las lenguas que llamamos "naturales".

La relación que acabamos de enunciar y que asocia al lenguaje de la poesía popular con el sistema de la lengua se hace eco de la tesis de Pётр Богатырёв y Roman Jakobson reproducida en un artículo de Strumenti critici(1). Traducimos brevemente: "Una de las diferencias sustanciales entre folclore y literatura radica entonces en el hecho de que es propio del uno regularse sobre la lengua (langue) y de la otra hacerlo, en cambio, sobre el habla (parole)". Aunque los términos folclore y letteratura sean más abarcadores, para nuestros propósitos po

demos hacerlos equivaler a los términos más restringidos "poesía popular" y "poesía culta". Según ello la poesía popular (el folklore) es un fenómeno ligado al desenvolvimiento de una tradición, de un sistema que funciona como una red de relaciones y oposiciones, mientras la poesía culta (la letteratura) se liga más bien a la iniciativa personal, a la voluntad de intervención, a la decisión de recombinar los elementos de la lengua forzando su estructura y arriesgándola. La poesía popular aparece de ese modo como un asentimiento que afirma y perpetúa la recurrencia del sistema mientras la poesía culta se aproxima a la transgresión, es ese esfuerzo por desbordar o por lo menos ampliar las fronteras del sistema en el que se advierte el trazo que ha dejado la presencia de una voluntad personal. Los extremos serían, entonces, el asentimiento y la transgresión, el orden y la aventura.

De hecho, sin embargo, no hemos acertado sino a construir un esquema que en su afán de simplificación se contenta con registrar los rasgos predominantes; y si bien este procedimiento facilita el rodeo comprensivo del tema, se convierte al mismo tiempo en una emboscada. En efecto, habría que distinguir matices, gradaciones. Si la poesía popular fuese siempre -y solamente- asentimiento y la poesía culta fuese siempre -y solamente- transgresión no podría escribirse la historia / de ninguna de ellas en un caso por tratarse de un objeto inmutable y en el otro por estar ante un objeto perpetuamente discontinuo, descentrado. En el artículo citado, Bogatyrëv y Jakobson señalan el diferente modo con que el "folklore" y la "literatura" responden al "rol de la censura ejercitado por la comunidad". En el caso del folklore, / la censura -según estos autores- "es determinante y constituye el presupuesto necesario del nacimiento mismo de la obra." La "obra litera--

ria," en cambio, no se deja predeterminar por la censura y entre las normas de la una y de la otra "se crea una antinomia." Si ampliáramos el concepto recubierto por el término censura, si con él entenderíamos no sólo una presión ético-social destinada a negar o promover determinadas conductas; si entenderíamos, además, que el sujeto de esta presión no es sólo la comunidad sino el conjunto orgánico / de relaciones -incluidas las lingüísticas- que operan en una circunstancia histórica sobre una actividad determinada y con una dirección establecida (lo que llamamos globalmente el orden, o el sistema), entonces tendríamos que pensar que la historia de la poesía popular y la de la poesía culta es la historia de las respuestas / que en un caso o en otro ha ido dando su respectivo lenguaje ante aquel orden en el interior del cual (o frente al cual) han debido moverse. De ese modo veríamos que las respuestas en un caso y en otro son diversas, que ambas tienden a seguir direcciones que se alejan pero que el intervalo que las separa es siempre fluctuante. La historia de las respuestas de la poesía popular sería una historia de "lo profundo", sería ese tenue desplazamiento que no depende tanto de las quiebras o de las aceleraciones visibles en la estructura social sino de transformaciones más secretas que ponen en peligro el equilibrio entre el sonido y el sentido, que erosiona a este último para instaurar en el lugar de su fractura una queja tenaz aunque apenas audible. Instalada más bien en las quiebras de la superficie, la historia de las respuestas de la poesía culta no sólo mostraría un movimiento que la separa de la poesía popular, sino también un movimiento que, en su propio interior, va marcando diferencias, alternancias de ritmos, pausas, aceleraciones, aproximaciones y rechazos.

zos: en general un vaivén -también aquí- entre la aventura y el orden, entre el asentimiento y la transgresión; esos momentos polares que han sido descritos como lo clásico y lo romántico o, especialmente a partir de Hauser y entendiéndolo que con ello se definen dos polos de una tensión a la vez más comprensiva y más constante, como lo clásico y lo manierista. La poesía culta tiene, pues, su propia evolución, ~~xxxxxxx~~ sus fluctuaciones internas y ese juego de contrastes que asegura, precisamente, la posibilidad siempre abierta de su historia y de la narración de su historia. Así como el discurso poético no puede construirse -según Antonio Machado- solamente con adjetivos cualificadores sino que también necesita de los adjetivos definidores, genéricos, recogidos <sup>un</sup> en/gesto de acatamiento de la racionalidad, incluso del sentido común, para que sobre ellos centellee la pura, intuitiva temporalidad del adjetivo cualificador, del mismo modo la transgresión debe montarse sobre un sistema, la rebel-día sobre una censura que haya probado su eficacia, las innovaciones sobre una tradición. La poesía culta, por lo tanto, es un habla que tiene su pasado, un proceso reflejado en un sistema, una sucesión de mutaciones o de quiebras sostenidas por una permanencia. Esa permanencia es la que asegura su identidad de objeto en / la marea de los cambios, lo que permite, incluso, distribuir su materia en unos pocos dominios -los géneros- que pueden recoger la / vastedad del campo literario. Por todo ello es posible hablar de / géneros literarios y de tradiciones literarias y referirnos a esta poesía que ahora nos ocupa -y que hemos llamado culta- como a una poesía tradicional.

2) Tradición y convención en la poesía culta

Pero es necesario seguir avanzando y distinguiendo. Una tradición es un conjunto de valores legados por el pasado mediante la transmisión de generaciones sucesivas. Estos valores -noción, creencias, relatos, costumbres, actitudes- se presentan con la estabilidad de una norma y se relacionan entre sí como los elementos de un sistema. La propia lengua podría ser considerada una tradición si ella no fuera, además de eso, el soporte de toda tradición e incluso uno de los soportes -el otro es el trabajo, la producción material- de la comunidad que la habla. Diríamos que, el uno englobado por el otro, estos dos sistemas -la tradición, la lengua- funcionan en el mismo sentido y se refuerzan.

En contra de esta normalidad, sin embargo, se movilizan los usos transgresivos, las innovaciones, las conductas anómalas: impulsos de desviación que se enfrentan al sistema con distintos grados de intensidad y eficacia. El lenguaje poético, por ejemplo, puede ser considerado como una desviación en el interior de la lengua aunque esta / propuesta no alcanza a explicarlo sino parcialmente. Ahora bien; una desviación -o un conjunto de desviaciones- puede hacerse fuerte, alcanzar un cierto estadio de organización y perdurar en una estabilidad relativa. La desviación deviene entonces una convención -un sistema subsidiario- y queda por lo tanto expuesta a ser objeto de nuevas desviaciones. Así, la fuerza transgresiva del lenguaje poético / podrá ejercitarse sobre el sistema de la lengua y el de la tradición pero también sobre las convenciones que ese mismo lenguaje ha propiciado. En el caso de la poesía culta que estudiamos veremos que esto último es lo que ocurre con mayor intensidad, que es una poesía /



que se organiza antes que nada acatando y forzando convenciones.

Por lo que acabamos de exponer puede entenderse que la convención es un subsistema que queda ubicado entre el sistema de la lengua y la desviación propiamente dicha, más precisamente lo que el grupo *μ* llama, con una expresión difícilmente traducible, "l'écart", esto es, la alteración significativa. La convención se asemeja a / la lengua en la medida en que tiende a organizarse en un conjunto de relaciones estables sobre la base del asentimiento entre el destinatador y el destinatario. "Elle ne crée -dicen los integrantes / del grupo- bien entendu aucune surprise"(2). Sin embargo esas relaciones no alcanzan el grado de estabilidad de las reglas lingüísticas y valen a menudo para determinados grupos en lapsos determinados. Casi por las mismas razones (estabilidad conseguida pero no suficiente, duración determinada, origen con frecuencia reconocible) se diferencian asimismo de una tradición.

Por otro lado, la convención se asemeja a la desviación ( al "écart") en tanto es una alteración al sistema de la lengua y el producto de un procedimiento retórico, pero se diferencia de aquélla porque es una alteración relativamente sistematizada que reduce la ambigüedad signifiante al reforzar la redundancia.

Y bien; aunque entre convención y tradición podamos encontrar aproximaciones o similitudes, calificar como tradicional a este tipo de poesía del que nos estamos ocupando, después de estas breves consideraciones, parece ya una incorrección o por lo menos un abuso del término. Pues si una tradición, además de lo que dijimos, tiene orígenes más o menos difusos y se propaga a través de agentes también difusos entre los cuales son preponderantes el contacto de /

las personas y la actividad de la voz, no podríamos decir que aquí estamos ante una tradición. Porque aquí nos enfrentamos a una actividad de la escritura que se organiza según circunstancias precisas, fechas y nombres; a una cadena de actos conscientes, a un intercambio reflexivo donde lo que se recoge y desarrolla es el producto de de ~~de~~ decisiones de escritores que necesitan ser reconocidos por una / práctica establecida y codificada. Desde luego, hay más allá de este horizonte un fondo de tradicionalidad (¿en qué actividad social no lo hay?) que establece un cierto suelo para las evoluciones estilísticas pero que no puede ser presentado como un factor dominante.

En verdad, para calificar a esta poesía como tradicional - y este argumento sí es válido - es necesario situar la mirada en el presente y considerar desde la actualidad la perduración no del conjunto de procesos estilísticos pero sí de actitudes fundamentales que han alimentado en gran parte a la lírica española moderna. Ciertamente, ello ocurre porque esta poesía tuvo como dirección estilística un polo siempre latente en ~~en~~ ~~activo~~ - en el lenguaje poético, pero también porque el grado de aproximación alcanzado y el admirable trabajo de elaboración que ello representa significaron una experiencia decisiva para la evolución de la poesía en lengua española; experiencia que, más allá de sus particularidades irrepetibles, queda como un espacio siempre abierto, una fuente a la que siempre es posible retornar para un reencausamiento o aun una polémica.

### 3) Delimitación del campo de análisis

En ~~en~~ ~~cuadrando~~ nuestro campo de análisis y a la vez rindiendo inevitable tributo a las convenciones limitaremos su dominio mediante una

doble restricción . En primer lugar, llamaremos "poesía culta" al tipo de poesía que también ha sido llamada -con igual convencionalidad- "poesía de arte" (la Kunstpoesie que los románticos alemanes opusieron a la Naturpoesie); dicho más explícitamente, a ese tipo de composición que muestra una voluntad individual, consciente, reconocible, de intervenir en la evolución del lenguaje poético mediante la adquisición y ostentación de una cierta destreza estilística que, a la vez que autoriza esa intervención, se convierte en el sello por el cual la intervención individual se hace reconocible. Con una segunda restricción llamaremos "poesía culta" -dentro ya de la literatura española- a ese tramo de su historia que se inicia con Garcilaso de la Vega, culmina con Góngora y comienza a oscurecerse con Calderón de la Barca, lo que significa que cubre lo que se ha llamado "Siglos de Oro de la literatura española" y abarca la sucesión de tres tipos estilísticos conocidos como Renacimiento, Manierismo y Barroco.

Pero el reconocimiento de una diferencia real entre los dos últimos estilos mencionados dista de ser unánime y es necesario que hablemos de ello brevemente. Para tener una idea de la falta de unanimidad -por parte de los críticos- para aceptar la existencia de un estilo barroco y un estilo manierista, ambos con características propias, bastará pensar que por una parte Dámaso Alonso ignora al Manierismo como escuela o tendencia estilística, de modo tal que ahí donde Hauser ve dos modelos formales Dámaso Alonso ve uno solo al que llama Barroco, reservándose la palabra "manierismo" para usarla de tanto en tanto y en su vieja acepción peyorativa, mientras por otra parte Ernst Robert Curtius prefiere llamar Manierismo a ese /

mismo conjunto indiferenciado ("todas las tendencias literarias o-  
puestas a la clásica, ya sean preclásicas, postclásicas o contempo-  
ráneas de algún clasicismo")(3), y renuncia a la expresión "Barro-  
co" por encontrarla demasiado contaminada como para permitir un u-  
so científico de ella. Esquemáticamente: hay una continuación del mo-  
delo estético renacentista en la poesía española; esa continuación  
es al mismo tiempo una transformación forzada, una violencia siste-  
mática hecha a aquel modelo; ese avance, esa transformación (o de-  
formación) es para Dámaso Alonso (y en general para la crítica es-  
pañola) el Barroco y para Curtius el Manierismo. Hauser, como se /  
sabe, ha distinguido dos direcciones en esa transformación: una di-  
rección hacia un estilo áulico, rigurosamente selectivo, internacio-  
nalista e intelectualista (una "experiencia de cultura y no de vi-  
da") a la que ha llamado Manierismo, y otra más cargada de una vita-  
lidad sensualista, de valores sentimentales y morales ligados a la  
nacionalidad y por eso mismo más próximos a lo popular, a la que /  
ha llamado Barroco. Por nuestra parte, pensamos que una posición /  
como la de Hauser es bastante difícil de sustentar, que obliga a /  
trabajar con matices y sutilezas donde la objetividad aparece com-  
prometida, que obliga a reconocer que la corriente barroca y la ma-  
nerista se entrecruzan con tal asiduidad que no podemos hablar de  
autores -y casi ni de obras- que pertenezcan enteramente a una co-  
rriente o a otra, lo que hace que la clasificación sea siempre pro-  
blemática e inestable. Pensamos eso y también pensamos que sin em-  
bargo es la posición que permite aclarar más exhaustivamente la  
complejidad del proceso estético al que se aplica y la que, en de-  
finitiva, recoge con más fidelidad el desarrollo y las transforma-

ciones reales del modelo renacentista. Es por ello que en nuestra exposición hablaremos de Barroco y de Manierismo entendiendo que con ello practicamos una clarificación que nos lleva a observar, tal vez, con más rigor el lenguaje poético que estudiamos aunque para el desarrollo de nuestro tema no sea en verdad necesario entrar en esa discusión.

Todavía más importante nos parece considerar la equinación de la dirección renacentista con el Clasicismo. En efecto; si hubo una poesía clásica en España (y tomamos aquí el término clásico en su acepción más relevante: búsqueda del equilibrio interno, sentido de la proporción, estabilidad de las normas constructivas, representación del orden) es sin duda ~~la~~ la que se dio en el período que conocemos como renacentista; llamarla clásica a la poesía / de este período tiene la ventaja de dejar de insistir en el elemento histórico, epocal, para poner el acento más bien sobre la constitución de un estilo, sobre ciertos procesos y ciertos productos formales que reproducen leyes de composición y sistemas de fuerzas expresivas cuyo principio constructivo reaparece en distintos -y determinados- momentos de la historia del arte; tiene también la ventaja de hacernos acceder a un principio de clasificación al mismo tiempo más estricto y más abarcador que puede incluir la obra de un Fray Luis de León y de un San Juan de la Cruz por consideraciones de orden estilístico e internarse en la poesía de Fernando de Herrera, en la de Quevedo y aun en la de Góngora clarificando en qué medida se alejan y en qué medida perseveran en el modelo clásico. Ello no significa, desde luego, ignorar la historicidad de los estilos y su relación con las formaciones sociales que

los enmarcan y determinan pero sí centrarnos en el proceso del lenguaje y hacer desde él las consideraciones pertinentes.

Pero insistiendo aún -después de estas aclaraciones- en lo que abarcará nuestro análisis, diremos ahora que si bien tendrá como marco de referencia los procesos poéticos de -o: la lengua poética ~~en~~ elaborada en los Siglos de Oro su interés estará centrado en la / poesía de Góngora porque es en ella donde culmina la dirección estilística que nos proponemos estudiar. Góngora, en efecto, recoge y reelabora el lenguaje del Clasicismo y a pesar de que después de su obra la poesía culta -metaforista- continúa proliferando no sólo en España sino también en América, su lengua poética es la que / señala el último límite. Ubicado en el centro histórico de los Siglos de Oro su obra se sitúa, sin embargo, en una posición extrema, allí donde desembocan -e incluso se disuelven- las virtualidades / expresivas de todo el período. Ello hace, entonces, que analizar la poesía gongorina signifique al mismo tiempo -en el sentido ~~en~~ que nos interesa- observar el proceso en su conjunto.

#### 4) La poesía de los Siglos de Oro

La poesía de los Siglos de Oro se constituyó como un sistema ~~en~~ cerrado, con límites precisos, pero al mismo tiempo trabajó con elementos de tal modo decisivos y de tal modo perdurables que, contemplada desde una perspectiva moderna, hace posible -como lo observáramos- que se hable de ella como de una poesía tradicional. Recordéese que los poetas de la Generación del 27 (que fueron "modernos", que profesaron una poesía que combinó el cálculo y la intuición, la lucidez y el misterio) alegaron que su modernidad ~~procedía~~ ~~de~~ las dos grandes fuentes de la tradición española: la popu--

lar y la culta. En otro sentido -también lo observamos- decir que esta poesía es "tradicional" es casi enunciar una paradoja ya que inmediatamente ella se presenta como una red de convenciones excluyentes, como una actividad de la grafía y no de la voz, como un ejercicio del poder discriminatorio de la escritura.

La poesía de los Siglos de Oro nos enfrenta a una literatura / exclusivamente escrita -y esta redundancia quiere indicar que no / sólo la ejecución sino también sus modelos y sus proyectos están/ dentro de la escritura- que se entrelaza con los estudios teóricos sobre la lengua cuyo auge también caracteriza a este momento histórico, y que se apoya en la nueva capacidad de observación de los / fenómenos lingüísticos que tales estudios han deparado. Es sabido que este proceso se inicia cuando España, convertida en Imperio, / siente la necesidad de contar con una lengua imperial y para ello necesita de una activa reflexión sobre la gramática, de un aparato teórico que ayude a penetrar y a regular sus leyes, sus usos y sus transformaciones. Ello significa que esta poesía que estudiamos es en gran medida -sobre todo en sus comienzos- consecuencia de un proyecto político. Apoyada en el dominio de las leyes que presiden la organización del discurso, alimentada por el variado tesoro de conocimientos que el ideal renacentista prescribía como patrimonio de las élites sociales, esta literatura postula la necesidad de un lenguaje de construcción rigurosa, de una sintaxis en la que se pone a prueba la precisión y el dominio de los mecanismos de la lengua, de un sistema de designaciones que haga ostentación del tesoro cultural que distingue a una clase. Precisa y flexible, compleja e impecable, la lengua poética debía reproducir un orden sobera

no. Si comenzó apegada a este proyecto, el decurso de su elaboración la fue absorbiendo en el trabajo de construirse a sí misma como una red de combinaciones que la distinguieran -cada vez más- del uso común. Su distinción consistió en ampliar el intervalo que va del uso práctico al uso poético de la lengua, en esa voluntad de dejar sustituyendo cada término de la realidad por una fórmula estética y, una vez completa la red, todavía volverse sobre ella para nuevas operaciones sustitutivas. En este acarreo de fórmulas -que tiene, desde luego, remotos antecedentes literarios- los dientes de / una mujer pasaron a designarse como perlas, los labios como coral, el agua como cristal luciente, y luego estas metáforas fueron objeto de nuevas metáforas de modo que el intervalo se ampliaba y complicaba sin cesar. Si esta escritura fue rigurosa y se adornó de dificultades, si se constituyó organizando códigos y administrando tópicos, exigió para ella una lectura igualmente rigurosa, igualmente difícil -culto-, se dirigió a un público minoritario con suficiente ocio para desarrollar su preocupación por la poesía y complacerla; buscó, en suma, un público aristocrático, el único que podía / entregarse a las exigencias de la distinción, a los lujos tantas / veces inútiles del intelecto. "Honra me ha causado el hacerme oscuro a los ignorantes", declarará Góngora con una nitidez que se hace innecesario comentar.

Ideales y sentimientos de clase, formulaciones recurrentes de la ideología, usos programados para la distinción, búsqueda de exclusivismo social, conversión de la escritura en un espacio de poder, podríamos seguir enumerando características de esta actitud / clasista frente a la poesía pero esa ~~serie~~ enumeración, además de /



ser imaginable, podría conducirnos a la errónea facilidad de ver en la literatura un reflejo mecánico del orden social. Por el contrario, si algo puede enseñarnos esta poesía, ligada como está a los proyectos y al destino de una clase, tan visiblemente marcada por la ideología, es, sin embargo, el grado de autonomía relativa que sigue / conservando el espacio literario, su movimiento específico, el irreductible espesor de la escritura. Precisamente, esta parte de nuestro trabajo se situará en ese nivel de autonomía literaria y desde allí se tratará de observar el movimiento que sigue la escritura, y desde allí también se procurará establecer conclusiones más abarcadoras. Ello quiere decir que nos ocuparemos, antes que nada, de las características propias de la poesía culta española.

##### 5) El metro culto

Uno de los elementos que podemos considerar decisivos en la caracterización de esta poesía es el endecasílabo, metro que ha moldeado su lenguaje, que ha abierto el horizonte de sus posibilidades / combinatorias y ha fijado los límites del orden, que ha posibilitado las complicaciones y los enrarecimientos de la sintaxis pero que también ha señalado las marcas irrebasables en virtud de las cuales ese enrarecimiento debe quedar regido por ciertas claves de inteligibilidad y ciertas proporciones estrictas. De todos los metros que la poesía castellana ha conocido, el endecasílabo, debido a la amplitud de su período rítmico interior, es el que ofrece las mayores dificultades y obliga a las mayores sutilezas en la combinación sonora, el que exige la mayor destreza constructiva, la mayor y más reflexiva sensibilidad auditiva y plástica; es, por excelencia, el

metro culto. "El endecasílabo es el más largo de los versos simples usados en español", dice Tomás Navarro Tomás en su libro Métrica española (4); y en Los poetas en sus versos encontramos desarrollada / tal afirmación: "En su función artística, el nuevo verso -se está refiriendo a la introducción del endecasílabo en España- conquistó una aceptación y estabilidad que no habían conseguido ni el viejo / alejandrino del mester de clerecía ni el verso de arte mayor de la gaya ciencia, metros aparentemente extensos, pero en realidad de / ritmo breve, debido a la medida heptasílabo y hexasílabo de sus res- / pectivos hemistiquios" (5). Sabido es que los versos de más de on- / ce sílabas se separan en dos hemistiquios en virtud de una pausa / central; ello hace que el verso se componga de dos períodos rítmi- / cos de breve ejecución. Ese desdoblamiento regular y la brevedad / de cada fraseo determinan un predominio de los acentos fijos; en / la sucesión de los versos, esto produce el efecto de cadencias rei- / teradas y con frecuencia mecánicas, como acontece con la cuaderna / vía, composición de versos amplios en apariencia pero de breves y / monótonos ciclos rítmicos. El límite de la expansión rítmica del / verso castellano es, precisamente, el endecasílabo, el cual tiene / un período cuya duración -como lo señala Tomás Navarro Tomás- equi- / vale al doble de la del octosílabo: "... el octosílabo y el endeca- / sílabo se corresponden en relación equivalente a la que existe en- / tre los compases musicales de dos y cuatro tiempos; uno representa / la medida del paso ordinario y otro la de la marcha lenta" (6). El / octosílabo, metro característico de la poesía popular, tiene un pe- / ríodo rítmico que concuerda con la extensión del grupo fónico al / que la lengua española tiende con mayor frecuencia (es, digamos un

"metro natural") mientras el endecasílabo tiene exactamente el doble de su duración (es un metro demorado, ofrecido a un trabajo / que debe extenderse al doble de la duración del octosílabo). Ello puede explicar la perdurabilidad de ambos metros y -según Tomás / Navarro Tomás- la rápida y definitiva aclimatación del endecasílabo a la poesía castellana.

Desde luego, el endecasílabo puede presentar, y de hecho presenta con cierta frecuencia, una estructura bímembre; pero ello no implica la aparición de una pausa que ~~separe~~ <sup>pueda separar</sup> al verso en dos hemistiquios sino de una cesura central (inmediatamente después de la sílaba quinta) que permite el juego de las simetrías, de los reflejos y los contrastes, lo cual, lejos de escindirlo, da al verso nuevas posibilidades de organización en todo su espacio plástico o sonoro. Conocidos son los estudios de Dámaso Alonso hechos al endecasílabo no sólo de Góngora sino en general al de la poesía española y también al de la italiana, en los que analiza la frecuencia y los distintos tipos de bímembre o de plurímembre para los que este verso es especialmente apto. En esos estudios puede advertirse la riqueza y las incesantes posibilidades plásticas de este metro que, desde el juego de la simetría a la pluralidad (desde el perfecto equilibrio del "Castillos blancos de purpúreas rosas" garcilasiano hasta la obstinación pluralizante de un final de Lope: "vid, flor, voz, aura, abril, sol, luz, cielo, alma") no cesa de complejizar pero al mismo tiempo perseverar en su orgánica unidad.

El endecasílabo es, pues, un organismo complejo y sensible que posibilita una amplia gama de matices en la relación sonido-senti

do, que se convierte en unidad de medida de un conjunto de combinaciones y sonoridades que otro metro no puede alcanzar. Sobre los / cuatro tipos acentuales básicos -enfático, heroico, melódico y sá- fico- ofrece aun una nueva variedad en el juego de los acentos se- cundarios fluctuantes y ello puede dar una idea de sus posibilida- des rítmicas. Por otra parte su extensión silábica propone la am- plitud y a la vez el límite para la disposición de las unidades / de un enunciado, para el juego de las semejanzas y los contrastes, para las transformaciones semánticas proyectadas sobre las lenti- tudes o brusquedades de la sintaxis. Cada verso es entonces esa u- nidad compleja que sirvió tanto de medida para la búsqueda de equi- librio del Clasicismo renacentista como de límite a la tensión in- tellectualista del Manierismo y a la densidad afectiva del Barroco. Trabajado en sus posibilidades sonoras o arquitectónicas, tomado / como el principio constructivo de una armoniosa lentitud o como el límite de un furor combinatorio, cada endecasílabo ha debido ser, siempre, una jornada de la labor poética, un medio y simultánea- mente un fin, un instrumento y sobre todo un resultado. Se compren- de entonces que este metro propicie el esfuerzo de una delicadeza que debe hacerse consciente de sí y que su construcción signifique, al mismo tiempo que la búsqueda de un resultado en la escritura, una reflexión en acto -o mejor: el acto de una reflexión- sobre / la propia escritura. De esta manera podemos también definir a la poesía culta como la poesía que se caracterizó por el uso y ex- ploración del endecasílabo. Acaso sea ésta una definición menos / convencional, más rigurosa y comprensiva. Lo será si entendemos / el acto culto como un acto de la conciencia reflexiva, como un a- vance en el que el sujeto humano se construye al prometerse y

buscar un resultado; como, en fin, ese momento en que la conciencia produce el instrumento de ese resultado y descubre que el instrumento es ya ese resultado o al menos la prefiguración del resultado; lo que también implica descubrir que, dialécticamente, el / acto consciente es a la vez producto de aquel instrumento (que, / en general, la conciencia es también el producto del trabajo y de los resultados del trabajo).

Contrariamente a nuestros hábitos de hombres modernos, los poetas que se distinguieron por la maestría en el manejo del endecasílabo no reflexionaron -o raramente trataron de reflexionar- discursivamente sobre la naturaleza de la poesía. Su costumbre fue la reflexión en acto. Su costumbre -su necesaria costumbre- fue / la de conocer, yendo de verso a verso y en el límite de las posibilidades del endecasílabo, los últimos secretos del lenguaje poético, lo que en este caso implica decir los últimos secretos de la lengua castellana.

Ciertamente, las virtualidades del endecasílabo se expanden y reproducen en la de la estrofa que lo integra. En ella volvemos a encontrar -ya en un espacio más amplio- las mismas exigencias de elaboración y de límites, de rigor constructivo, de dominio plástico y acentual. Arquitectura del espacio sonoro, paralelismos y correlaciones, audacias sintácticas sujetadas por la norma, regulación de las tonalidades y los contrastes, de las cadencias y / las apariciones cromáticas, (lo que podemos llamar) la estrofa / culta somete al poeta a la incesante dificultad de estas operaciones. De las composiciones en que interviene el endecasílabo, la que sin duda reproduce con más exactitud su principio constructivo es el soneto y esta particularidad podría explicarnos

el hecho de que éste haya acompañado a aquél en su perdurabilidad.

6) El modelo clásico y su transformación

Toda la poesía culta de los Siglos de Oro se organiza sobre / la base de un modelo en cuya constitución intervienen abundantes elementos de la tradición grecolatina, de la lírica italiana que parte de Petrarca, de la cultura renacentista en general y de la situación nacional española en particular: el estado y las posibilidades de su lengua, el estado y las expectativas de su organización sociopolítica, los hábitos, ideales y proyectos de la clase dominante. Sobre la plausible armonización de estos factores se consagra un sistema expresivo que apunta no sólo a reproducirla sino también a perpetuarla. Así encontramos la persistente reiteración/<sup>de</sup> códigos semiológicos, figuras retóricas, estructuras lingüísticas, direcciones temáticas, sistemas de referencias y de valores que integran una representación totalizante que pasa por la imagen del ideal femenino, de la naturaleza y del propio discurso poético.

Pero este modelo que el Clasicismo renacentista instaaura y reproduce como si se tratara del espacio de una armonía definitiva, gradualmente va transformándose en el espacio de una tensión, en una huella sobre la que reiteradamente se vuelve de modo que, retorno tras retorno, esta huella se confirma al mismo tiempo que / se borra o se confunde. Es el trazo de un orden que persiste en la recurrencia de sus esquemas y que lo hace con una obstinación cada vez mayor en la medida en que ese orden se va desmoronando. Dicho modelo, pues, que empieza reproduciendo un equilibrio, que

habla de ese equilibrio reflejándolo, terminará exhibiéndose a sí mismo en el esfuerzo por reproducirse, hablará de sí, mostrará la tensión, incluso la violencia que se pone en juego para mantenerlo en los límites prescritos. Habrá, pues, una reproducción y un profundo desplazamiento. Ese desplazamiento podrá orientarse en una dirección intelectualista hacia la proliferación fastuosa y solitaria de las formas combinatorias del lenguaje, o podrá estar forzado por los embates de una vitalidad desgarrada que -para usar una imagen gongorina- gime como "el lebrej en su cordón de seda". Cualquiera sea la dirección y los matices de ese desplazamiento lo que nos interesa es señalar que el modelo se ha confirmado y se ha negado, se ha impuesto pero ha cambiado de centro, se ha reproducido pero ha cambiado su función. Este cambio de función, este desplazamiento en la trayectoria de la poesía culta española es lo que fundamentalmente queremos observar. Para ello nada hay quizá más inmediatamente apropiado que el análisis comparativo de dos sonetos, uno de Garcilaso y otro de Góngora, bien conocidos por la crítica. Ambos sonetos ("En tanto que de rosa y azucena..." y "Mientras por competir con tu cabello...") proponen el mismo tema (el tópico horaciano del "carpe diem"), ambos muestran la misma imagen de mujer (el modelo femenino convencionalizado), ambos tienen el mismo sistema referencial para valorar comparativamente atributos femeninos y elementos de la naturaleza, ambos muestran la misma base estructural lingüística y retórica, y ambos tienen un esquema de desarrollo semejante. / Sobre estas similitudes resultará ilustrativo estudiar las diferencias (7).

Garcilaso

1 En tanto que de rosa y azucena  
2 se muestra la color en vuestro gesto,  
3 y que vuestro mirar ardiente, honesto,  
4 enciende el corazón y lo refrena,  
  
5 y en tanto que el cabello, que en la vena  
6 del oro se escogió, con vuelo presto,  
7 por el hermoso cuello blanco, enhiesto  
8 el viento mueve, esparce y desordena;  
  
9 coged de vuestra alegre primavera  
10 el dulce fruto, antes que el tiempo airado  
11 cubra de nieve la hermosa cumbre.  
  
12 Marchitará la rosa el viento helado,  
13 todo lo mudará la edad ligera,  
14 por no hacer mudanza en su costumbre.

Góngora

1 Mientras por competir con tu cabello,  
2 oro bruñido al sol relumbra en vano, (8)  
3 mientras con menosprecio en medio el llano  
4 mira tu blanca frente el lilio bello,  
  
5 mientras a cada labio, por cogello,  
6 siguen más ojos que al clavel temprano,  
7 y mientras triunfa con desdén lozano  
8 del luciente cristal tu gentil cuello,  
  
9 goza cuello, cabello, labio y frente  
10 antes que lo que fue en tu edad dorada  
11 oro, lilio, clavel, cristal luciente,  
  
12 no sólo en plata o víola troncada  
13 se vuelva, mas tú y ello, juntamente,  
14 en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

En tanto que nos proponemos la descripción total de la materia poética de estos sonetos sino el desarrollo de determinadas líneas, tomaremos -en un análisis parcial- los elementos que interesan a nuestros propósitos.

a) La sintaxis. La distribución de la materia poética es en /



ambos sonetos idéntica: hay un retrato femenino seguido de una / exhortación; el retrato cubre los dos cuartetos y la exhortación los tercetos. La sintaxis, considerada en sus aspectos generales, tiene un esquema parecido pero diferencias significativas: los catorce versos del soneto de Garcilaso forman dos oraciones gramaticales; la primera de ellas abarca los dos cuartetos y el primer terceto (desde el verso 1 al 11); la segunda abarca el segundo terceto (desde el verso 12 al 14). El verbo principal de la primera oración está ubicado al comienzo del terceto, y los cuartetos que le anteceden son cada uno una unidad paralelística: cada cuarteto, en efecto, es una subordinada temporal (paralelismo de función sintáctica) y expone una idea equivalente (paralelismo semántico); este paralelismo se refuerza con el comienzo anafórico que tiene cada / cuarteto.

En el soneto de Góngora hay una sola oración gramatical que se extiende a lo largo de los catorce versos; el verbo principal aparece en la misma ubicación que en el soneto de Garcilaso; en los / cuartetos volvemos a encontrar el paralelismo pero ahora duplicado: cada unidad paralelística abarca dos versos y por lo tanto hay cuatro unidades con cuatro subordinadas temporales y cuatro arranques anafóricos. Es fácil la observación de que en este nivel el soneto de Góngora ofrece un grado mayor de complejidad y es por lo tanto más exigente con la lectura. La lectura debe abarcar ahora y retener / de una sola vez la composición entera y enseguida, en esa totalidad, recoger la sucesión de los períodos sintácticos. El esfuerzo es, pues, de análisis, de síntesis y nuevamente de análisis. Esta mayor dificultad de la lectura, esta mayor demora y laboriosidad

en la percepción (intelectiva) de su objeto hace ciertamente más marcada la presencia de la escritura. A medida que la lectura se torna más problemática, la escritura aparece como una entidad / más opaca y resistente. Pero veamos cómo el proceso continúa.

b) La correlación. El paso -entre un soneto y otro- de la menor a la mayor dificultad se reproduce. Por ejemplo, en los versos 3 y 4 del soneto de Garcilaso <sup>aparece</sup> / otra figura sintáctica: la correlación; se trata de una correlación sencilla:

y que vuestro mirar ardiente, honesto,  
enciende el corazón y lo refrena

El mirar tiene dos propiedades: es ardiente y honesto, y dos consecuencias correlativas: enciende y refrena. Ello quiere decir que el mirar enciende porque es ardiente y refrena porque es honesto. Restituida la normatividad sintáctica, cada adjetivo // (causa) debe anteceder al verbo correspondiente (consecuencia). Las secuencias normales serían éstas: ardiente-enciende, honesto-refrena. La sencillez de estas trasposiciones hace, como se ve, que la explicación restitutiva sea casi innecesaria, sobre todo porque, además de sencilla, esta figura es de breve ejecución.

Ahora bien; todo el soneto de Góngora es un complejo sistema de correlaciones. En los cuartetos se diseminan una serie de pares de elementos; cada par está compuesto por un término real y un término evocado: cabello-oro; frente-lilio; labio-clavel; cuello-crystal luciente. En el verso 9 se recogen los cuatro términos reales y luego se los somete a tres comparaciones sucesivas que trazan líneas verticales paralelas; estas comparaciones se presentan en el verso 11, en el 12 (aquí la serie está truncada pero los dos términos que se nombran -plata, viola- bastan para

sugerir su totalidad) y en el 14. Por ejemplo, la primera serie de correlaciones queda así: cabello-oro-plata-tierra. El soneto presenta entonces cuatro líneas verticales que lo atraviesan por completo. Finalmente, el último verso ostenta esta particularidad: / tiene cinco elementos y no cuatro; las correlaciones serían, de extremo a extremo de las líneas verticales, las siguientes: cabello-tierra, frente-humo, labio-polvo, quello-sombra. El último término -nada- queda por lo tanto libre y vuelve a recoger a los anteriores. Este verso final se lee entonces en dos sentidos, o sobre dos ejes: el vertical de las sustituciones y el horizontal de las contigüidades; en este último sentido progresa término a término; cada elemento recoge la carga del anterior y la proyecta hacia una / degradación creciente; el verso avanza indicando un movimiento hacia la inconsistencia; la palabra nada con que remata el verso y / todo el soneto designa el término final en el que todos los elementos -los reales y aun los evocados sucesivamente- desembocan.

Pero aquí resulta oportuna una breve interrupción para aclarar la pertinencia con que se relacionan, término a término, los elementos reales con los evocados en el último verso. Dámaso Alonso, que ha analizado ~~numéricamente~~ este soneto, dice al respecto lo siguiente: "Góngora ha introducido una correlación entre los versos 9° y 11°: el cabello es oro; el quello es crystal; el labio es clavel y la frente es lilio; podría haber una correlación, en la intención del poeta, con los cuatro primeros miembros del verso 14°, pero no es tan claro" (9). Por su parte, Alfredo Carballo Picazo, en un estudio detenido de este soneto hace la observación siguiente: "Góngora no se detiene. Todo -oro, lilio, clavel, crystal lu-

oiente- se volverá plata o viola. Truncada; es decir, rota. Y no sólo/<sup>en</sup>plata o viola truncada sino, aterrador cortejo, en tierra, / humo, polvo, sombra, nada."(10). Entonces: para Dámaso Alonso la comparación entre los primeros miembros (elementos reales) y los del verso 14, que pudo haber existido "en la intención del poeta", no es, sin embargo, "tan clara", mientras que para Carballo Picazo esa comparación tiene un carácter global, es decir que no se / da término a término.

Pero no se trata para nosotros de "la intención del poeta"/ que el método estilístico se propone recuperar, sino del valor y la función que asumen los términos en la estructura, en el sistema de relaciones formales que el soneto presenta. Observando esa función podríamos avanzar, también, sobre la comparación global / que sugiere Carballo Picazo y determinar las articulaciones particulares, los encadenamientos comparativos de cada término. Desde luego, mientras no ofrece dificultades la comparación, aun aislada, entre cabello y oro (se les supone, de hecho, un sema común -rubio- que posibilita no sólo la comparación sino también el ~~tr~~traspaso de otros rasgos sémiicos de uno a otro), mientras tampoco lo ofrece la asimilación entre cabello y plata (imaginando ahora al cabello en otro estado, revestido de otro color), sí parece más difícil afirmar, sin arbitrariedad, ~~afirmar~~ la comparación entre cabello y tierra. En efecto; ¿qué rasgo sémico se repite en ambos? ¿Qué impediría, por ejemplo, comparar con la misma validez cabello con polvo o con humo, o, en todo caso, labio con tierra? Pero no es el caso tomar estos signos aislados e imaginar asociaciones en abstracto. Como sabemos, un signo lingüístico al-

macena una serie variable de significados potenciales (debido a los distintos usos que los hombres han hecho históricamente de él) y es en función de la estructura concreta en que cada vez aparece que actualiza uno de ellos o más de uno. La organización sintáctica de un enunciado fija en última instancia el valor que el signo asume en una determinada ocurrencia: restringe, extiende o modifica su carga semántica. Podemos decir, en este caso, que la sintaxis del soneto ha modificado y precisado el valor de los términos de su último verso, y que son las líneas expresivas por las que progresa la composición lo que les ha dado su ubicación significativa. Podemos decir que los términos de la serie del verso 14 -humo, palvo, etc- están inicialmente tomados en una amplitud indeterminada -materia residual, ingravida, en proceso de desaparición- y que es el sistema de correlaciones y de oposiciones, los paralelismos, los contactos horizontales y verticales lo que no sólo ha restringido y precisado el alcance de sus contenidos respectivos sino que también les ha agregado su carga existencial, su valor ético y estético. En virtud de la estructura total del soneto e insistiendo en la manera en que se diseminan, se recogen y se reiteran los términos analizados establecemos entonces ciertas correspondencias / correlativas y comparativas. A este movimiento volveremos a referirnos en lo que sigue del análisis y quizá con ello agregaremos solidez a estas afirmaciones.

c) La metáfora. Entrelazada con la red sintáctica hemos debido suponer una red metafórica pero aún no hablamos de ella. Lo haremos utilizando el concepto de metáfora en su acepción restringida, es

decir usual.

Como es fácil de advertir, el manejo de la metáfora es abundante en ambos sonetos y forma en cada uno un tejido diferenciado. En el soneto de Garcilaso la fórmula metafórica constante es la del / tipo A es como B, o A=B: cabello=oro; cabeza=cumbre; blanco=nieve. En los cuartetos hay dos metáforas (una por cada uno, y cubren cada vez los dos primeros versos); se trata en ambos casos de la variedad del símil, este es, la figura que explicita los dos términos, el real y el evocado: color (del rostro)=rosa y azucena; cabello=oro. En los tercetos la metaforización se intensifica tanto por el aumento cuantitativo como por un avance en el proceso interior / de cada figura que ahora se presenta en su fase final de realización, es decir como metáfora pura: los elementos reales han desaparecido y los sustituyentes se adueñan de la escena presentándose a sí mismos y simultáneamente mostrando-ocultando a los sustituidos. Estamos, pues, directamente frente a las sustituciones: primavera-fruto-nieve-cumbre-rosa-viento. Sin embargo se trata, como puede verse, de sustituciones que, por su grado de convencionalidad, complejizan la lectura pero no llegan a oscurecerla. El lenguaje ha cobrado mayor opacidad como si ahora se moviera con más intención de mostrarse a sí mismo, de señalar la trama de su propio tejido; incluso la figura que cubre los dos últimos versos del soneto (sobre la que luego volveremos) insinúa un comienzo de despreocupación o de subordinación del interés del tema. Esta opacidad, sin embargo, se deja penetrar con relativa facilidad; no hay, entre / los versos 9 y 12 -donde se alojan las metáforas- otros procesos poéticos que hagan la red más compacta. Cada término sustituyente

tiene -y ello nos hace<sup>x</sup> recordar la poesía de los escaldos que comentábamos en el prólogo- una referencia específica y el objeto de la referencia está en este caso facilitado por lo visible de las comparaciones y porque se ha hecho uso de convenciones poéticas evidentes: la primavera es la juventud; el fruto (de la primavera) es el amor; la nieve es la blancura del cabello; la cumbre es la cabeza; la rosa es la lozanía del rostro femenino; el viento es el transcurso de los años. Hay, pues, de los cuartetos a los tercetos, una intensificación del proceso metafórico pero esa intensificación se detiene en un límite que no compromete la inmediata inteligibilidad / de la lectura.

El soneto de Góngora, por su parte, presenta dos tipos de ecuaciones metafóricas ( $A \gg B$  y  $A = B$ ) y el segundo tipo tiene a su vez dos variedades: una positiva y dos negativas en grado creciente. Por ejemplo, el cabello aparece en el verso 2 comparado con el oro según la fórmula  $A \gg B$  (el oro, frente al cabello, relumbra en vano) y en / el verso 11 se compara otra vez con el oro según la fórmula  $A = B$  (el cabello es oro); luego, en los versos 12 y 14 reaparece la comparación según la misma fórmula (esta vez el cabello con la plata y con la tierra) pero cargada con distinta valoración. Si en cabello=oro la carga es positiva, en cabello=plata la carga es negativa y en cabello=tierra es negativa en grado superlativo. Estas tres comparaciones señalan tres estados de un proceso que va del esplendor a la miseria. El primero se da en el presente de la enunciación y los dos siguientes acechan en el futuro: el cabello es oro y será plata y luego tierra. Ese futuro es de tal modo inexorable que el será / existe ya en el momento del es como si entre ambos mediara un in-

tervalo espacial más que temporal de modo que aparecen como puntos de una línea que puede ser contemplada en su extensión. El cabello contiene ya los tres estados sucesivos que conducen a la nada final, omnipresente. Estos tres términos -oro, plata, tierra- se comparan, pues, con el cabello para desplegar y exponer la pasión de su materialidad. Pero a su vez el patrón general es el oro, elemento que mide el valor de los otros y al que los otros se refieren para tomar su carga. La plata, por ejemplo, es un término negativo en la medida en que es menos que el oro, en que puede entenderse como una degradación del oro. La tierra, en fin, es superlativamente negativa en tanto es el extremo de una línea descendente que comienza con el oro y es la negación final de lo precioso e incorruptible que el oro representa. Entre el oro (hipóstasis del sol, el / cual a su vez es imagen de la divinidad) y la tierra hay esa caída escalonada de lo celeste a lo terrestre, del esplendor incorruptible del espíritu al miserable desfallecimiento de la materialidad. Estas valoraciones histórico-culturales forman parte de lo que José Pascual Buxó llama una "paradigmática ideológica", sistema que ordena y distribuye los valores semiológicos y cuya consideración es imprescindible en el análisis de los procesos literarios como lo ha demostrado Buxó (incluso ejemplificando con este mismo soneto) con cuidadosa precisión.(11)

Resulta necesario ver cómo el tejido metafórico, en el soneto de Góngora, crece organizadamente; cómo aun cuando usa la fórmula básica del soneto de Garcilaso (A=B), la trabaja desplegándola en varias funciones articuladas. El lenguaje adquiere así una complejidad geométrica, una sistematizada intensidad. La organización /



metafórica tiene base en cuatro elementos desdoblados que se reproducen según una relación de semejanzas y oposiciones que, a su vez, se intensifica geométricamente: en los cuartetos hay una metáfora / cada dos versos; en el primer terceto aparece de nuevo cada término real (verso 9) y los términos correlativamente evocados (verso 11); el segundo terceto ofrece dos series metafóricas (hemos considerado, recuérdese, que en el verso 12 está indicada la serie completa). El último verso, además de la serie, ofrece el agregado de otro término -final- en el que convergen todas las líneas trazadas. Este / último verso que, como dijimos, puede ser leído sobre dos ejes, / presenta los extremos inferiores -negativos- de la serie y además la síntesis del proceso en su conjunto, el despliegue y a la vez <sup>el</sup> vértice que resume -devora- el movimiento de todo el soneto. La metáfora-síntesis es: nada. (Notemos, por ahora de paso, la siguiente particularidad: ese punto es central y aparece en el extremo).

Ante esta sistemática complejidad, ante esta tensa e impecable organización de la materia poética se hace razonable afirmar que <sup>frente a</sup> estamos ~~ante~~ un lenguaje autoreferente: instrumento y fin, movimiento y destino de su propio proceso, habla de sí, señala su trazo, indica su dirección y su límite.

d) El retrato. En cuanto a la descripción de la figura femenina, dijimos que en ambas composiciones ella abarca los dos cuartetos. En el soneto de Garcilaso se seleccionan cuatro elementos para componer la imagen: color del rostro-mirada-cabello-cuello. Estos elementos designan atributos externos e internos y están en movimiento. Sólo dos de ellos están metaforizados: el color y el cabello. También se presentan relacionados entre sí (el cabello se agita sobre el cuello) y con el sujeto de la mirada que contempla /

la imagen. Es decir: hay un mirar y una mirada que se aproxima a ese mirar entre el temor y la esperanza; ese mirar llega al corazón -al centro de la interioridad- del sujeto contemplador. Los elementos que componen la imagen son cuatro: pero funcionan como sinédoques: remiten a una totalidad, a una figura acabada y viviente. Las propiedades de esos elementos -los atributos del sujeto / contemplado- tienen una calidad equivalente a la de los elementos de la naturaleza. Frente a la naturaleza que provee los parámetros, la figura se ofrece completa, como una unidad en sí misma, distinta de esa naturaleza con la que se coteja pero al mismo tiempo homogénea con ella. Entre los atributos de esa imagen de mujer y los elementos que representan a la naturaleza hay una continuidad, un espacio que no se interrumpe. Reconocibles y recortados, prevalece entre ambos términos una relación de armonía y semejanza.

En el caso del soneto de Góngora la figura femenina está también sugerida por cuatro atributos convencionales pero con variantes en la selección: ellos son ahora el cabello, la frente, los labios y el  cuello. En razón de estas variantes estamos frente a elementos que sólo designan rasgos externos y permanecen, además, estáticos. Los cuatro, como vimos, han sido metaforizados cuatro veces. Ellos no se relacionan entre sí, se muestran separados, / incluso aparecen como desgajados del ser del que son accidentes: en el verso 13 leemos "mas tú y ello, juntamente," y el adverbio juntamente es lo que nos advierte que el tú y el ello, esa presencia a la que se dirige la enunciación y "lo que fue en tu edad

dorada/oro, lilio, clavel, cristal luciente", en suma el ser y sus atributos, se conciben inicialmente como separados, como términos que sólo se encontrarán en la nada a la que están destinados. Si cada elemento tiene, en principio, una función sinecdótica, el / proceso de la sinécdoque ha sido interrumpido o, más bien, desviado: los atributos no remiten a la totalidad viviente de un cuerpo dorado por la hermosura sino -paradoja implacable- a la nada inessante, al hueco de ese fulgor.

La imagen femenina, entonces, está desarticulada; cada elemento compete con la naturaleza desde su autonomía. Dijimos que ellos no tienen movimiento pero debemos precisar: no tienen un movimiento que los relacione entre sí y los vivifique. Podemos considerar que ~~en~~ en cada uno hay un movimiento paralelo y autónomo hacia la degradación pero ese transcurrir es en última instancia apariencial pues en el fondo no ocurre sino un progresivo desnudamiento de lo que cada uno es esencialmente: se pasa del engaño florido a la inevitable verdad. Por otra parte, hay dos elementos asociados a la experiencia de la mirada pero desde una situación de desacomodo; por ejemplo, es la frente la que mira al lilio como si ella fuera una entidad completa y autosuficiente; los labios son seguidos por ojos como si ambos se movieran con una independencia desmembrada; además, el reemplazo de miran (lo que hubiera sido el verbo "propio") por siguen apunta a describir una actividad más mecánica que espiritual.

e) El remate. <sup>concluir</sup> Para ~~terminar~~ este análisis nos parece pertinente observar cómo terminan Garcilaso y Góngora sus respectivos so-

netos pues esa observación aportará nuevos elementos de interés. Es innecesario señalar hasta qué punto el remate de un soneto, en especial el último verso, se carga de poder significativo dadas las exigencias constructivas de este tipo de composición.

Visiblemente se advierte que el remate del soneto de Góngora -que se detiene en un punto que es extremo y central y se retroproyecta sobre toda la estructura- es la consolidación de una forma arquitectónica precisa. El último verso recoge y controla el conjunto de los movimientos constructivos. Es un endecasílabo de cinco miembros que distribuye sus acentos en cada sílaba par, acento que alarga y retiene con golpes regulares la primera sílaba de cada sustantivo. Los sustantivos se enlazan entre sí mediante una sinalefa que se repite constante y simétrica: a-e, o-e, o-e, a-e. Esa decidida regularidad trocaica de las cláusulas acentuales, esa serie de golpes y esa serie de enlaces aseguran una estructura geométrica que es la de todo el soneto.

Con el soneto de Garcilaso ocurre, hasta cierto punto, lo contrario, y notar ese fenómeno no dejará de ser provechoso. El remate de ese soneto es vacilante y ya el propio Herrera había observado en él una especie de caída. Los dos últimos versos de Garcilaso parecen relajar la atención sobre el tema y distraerse en un apagado juego de palabras en el que un sustantivo (mudanza) / reitera el concepto y parcialmente la sonoridad de un verbo ubicado en el verso anterior (mudará) y al mismo tiempo establece / con éste una relación opositiva en la que queda implicada y suspendida la dramaticidad del tema. Así, los versos finales parecen tomar una dirección conceptista -digamos mejor: manierista-

y en consecuencia el drama de la degradación de las formas formales (al cual el desarrollo del soneto había convertido en relevante) queda subordinado a «limitado por» el parpadeo del lenguaje. Esos versos enuncian una suerte de paradoja: el tiempo es estable y su estabilidad se asienta en el cambio perpetuo; por ello, para no mudar, lo muda todo. ¿Pero no es ésa una agudeza, una enunciación próxima a lo epigramático? "... en la misma retórica yace oculto / el germen del manierismo" (12) dice Curtius para señalar el origen de lo que él considera la deformación del estilo clásico. Excluyendo la carga peyorativa que Curtius hace pesar sobre el Manierismo, diremos que el final del soneto de Garcilaso muestra bien que el Manierismo es una dirección ya latente en la retórica clásica pero que no consiste solamente -como este autor indica- en una acumulación del "ornatus".

Ciertamente, este -presunto- manierismo de Garcilaso no introduce elementos de heterogeneidad en la composición -en tanto se / insinúa desde su propio edificio retórico- y tampoco alcanza a / quebrar su armonía total sino que crea ese espacio en el que la dirección estilística vacila, queda abierta; es decir vacila porque parece incorporar un nuevo interés y presentar un repliegue / inesperado. Claro que también es necesario decir que esa vacilación que detiene la mirada sobre la presencia de la escritura no se debe solamente a ese motivo. Hay una causa de otro orden -y ésta más inesperada en Garcilaso- que se refuerza con la anterior: una cierta debilidad constructiva en la distribución de las rimas de los tercetos y de los acentos del verso final que obligan a una lectura más trabajosa. Mientras Góngora construye sus tercetos

con dos rimas endecadas (ABA, BAB), Garcilaso usa tres rimas que se combinan en períodos de distinta extensión (ABC, BAC); de este modo, los sonidos era quedan separados entre sí por el intervalo / de tres versos; los ado, por un verso y -lo que nos interesa- el sonido umbre de la última palabra del soneto está separado de su antecedente por una distancia de dos versos. Si la rima es -como decía Antonio Machado- el encuentro de un sonido con el recuerdo de otro, cuando el intervalo que separa a estos sonidos se alarga y/o presenta duraciones irregulares, el encuentro entre sonido y recuerdo disminuye su grado de espontaneidad y debe apoyarse en / un esfuerzo de la memoria consciente. Algo de ello pasa en los tercetos de Garcilaso y el esfuerzo se hace más notorio al final. En cuanto a la acentuación del último verso, mientras en el soneto de Góngora encontramos una decidida regularidad en la distribución de las cláusulas, el de Garcilaso nos pone más bien ante una dificultad rítmica. Los acentos caen sobre la segunda, la / cuarta y la décima sílabas, lo que divide al verso en dos mitades rítmicamente asimétricas con el agravante de que el primer acento (el de la segunda sílaba) crea un detenimiento casi forzado y que produce la impresión de una ruptura del ritmo ya que separa dos sonidos (ó/a, en: nó/hacer) que parecieran necesitados de unirse por una sinalefa pero cuya unión tampoco sería posible por razones de cantidad silábica. Esa primera mitad, en suma, impresiona a la vez como arrastrada y trunca, como si abrara -molesta ra- el primer acento y en cambio faltara una sílaba que, aumentando el número de sonidos, consintiera la sinalefa que disolvería la dificultad acentual.

f) El lenguaje. No deja de ser aventurado hacer estas observaciones sobre un texto del poeta que ha tenido, quizá entre todos, la más fina sensibilidad para los sonidos de la lengua española. Nos importó, sin embargo, señalar a qué obedece esa vacilación final de su soneto, qué circunstancias -no importa si aciagas o felices- se han combinado para producirla, cómo parte de esa vacilación puede ser atribuida a un incipiente manierismo (que no ocurre, digámoslo de paso, por única vez en su obra). Aquí, en este final, esa combinación de circunstancias ha hecho que el lenguaje se presente a la lectura como una entidad más perceptible en sí misma, como una materia formándose a sí por un impulso propio. Por contraste / aunque el vocablo contraste es demasiado fuerte para lo que queremos expresar- queda mejor iluminado el resto del lenguaje, es decir el lenguaje más característico de Garcilaso que la crítica ha estudiado y reconocido casi invariablemente: un lenguaje nítido, que responde con dúctil precisión a una serie de convenciones que prescriben la organización del discurso poético pero que agrega un temblor propio, una cierta tonalidad afectiva, una atmósfera de delicadas sonoridades que aseguran un lugar para la representación sensible de una imagen del mundo y de la vida. Armonizando -en casi / todo su decurso- la representación de sí mismo con la representación de esa imagen, la recurrencia de un tópico literario con el interés temático que nos aproxima a un drama existencial, este soneto quiere sostenerse en un difícil equilibrio. El lenguaje, aquí, busca organizarse según una serie de normas que le son propias; / busca su propio espesor, su propia articulación, se construye con materiales que sólo a él pertenecen y así construido se enfrenta

con lo que se presenta como exterior a él, esa vastedad de experiencias a la que llamamos el mundo. Mundo y lenguaje -o naturaliza y lenguaje- aparecen como dos entidades con forma propia pero con el mismo grado de validez, homogeneizadas por la semejanza. Aquí estamos ante un lenguaje que tiene plena conciencia de sí, que se apoya en sí mismo -en su propia tradición escrituraria- para encontrar sus formas, pero que también se sitúa frente a un mundo del que debe dar cuenta. Ambos términos proponen una distinta sustantividad, legalidades distintas, pero se sostienen uno a otro. El lenguaje no lo refleja al mundo como si fuera su espejo pero sí lo comprende, lo reorganiza en su interioridad en la que ambos / se reconocen como homólogos. Si convirtiéramos esta observación en una reflexión de carácter general tendríamos que avanzar más allá -a partir de Garcilaso pero ya más allá de Garcilaso- para reconocer que estas dos entidades son en realidad dos instancias de un diálogo en la que ambas se generan e informan mutuamente.

Ahora bien; el lenguaje de Garcilaso es dócil a una tradición retórica a la que sin embargo no repite sin agregarle una corriente vivificante por la que circulan tonalidades afectivas y matices sensoriales que lo proyectan en la representación, mientras / el lenguaje de Góngora es geométrico, cerrado sobre sí, atento al movimiento constructivo de las formas. A partir de ello podríamos deducir que el soneto de Garcilaso, más permeable, más atento a / su función representativa, reproduce con mayor convicción el desencanto que es el tema del tópico latino, y que el soneto de Góngora, impermeable, autista, ofrece sólo el espectáculo de una inteligencia estructurante. Sin embargo es evidente que mientras el



primero equilibra desencanto y sensualidad, negación y afirmación, el segundo habla de una tragedia total y sin resquicios. Pero si el soneto se desentiende de -digamos: pone en segundo término- el tema del tópico latino, si abandona -digamos: si subordina- la representación: ¿de qué tragedia habla? Este lenguaje ensimismado, / preciso, que se aleja del mundo como de lo disperso y lo caótico, que pierde interés en representarlo para presentarse más bien a sí mismo como su propio espectáculo y su propio proyecto, anuncia una tragedia que no puede ser sino su propia tragedia. Partiendo / de lo que la retórica clásica prescribe, desarrollando un germen que late en su interior, he aquí que este lenguaje avanza hacia su plena autonomía, va entregándose a su propio centelleo, busca el lugar en que no habrá sino su despliegue, su riguroso, geométrico esplendor. Se sitúa, pues, en el declive que conduce a la soberanía solitaria, inútil, al poder enajenado, a la palabra que no nombra, al enunciado que no designa sino que sustituye; espléndido, este lenguaje se siente encaminado a su impotencia, a la soledad de sus fastos, a su silencio final: esa nada donde el mundo y la palabra se disuelven. (12')

Desde luego, no tratamos de decir que ésa haya sido "la intención del poeta" ya que ése es un problema que no podemos plantearnos. Queremos afirmar que este soneto no sólo puede ser leído -objetivamente- de ese modo sino que esa lectura le da una plenitud / significativa. Ella anuncia y explica a la Fábula de Polifemos y Galatea y sobre todo a las Soledades (¿no será tal experiencia con el lenguaje, acaso, la experiencia de la Soledades?). Pero tendríamos incluso motivos para sospechar que el mismo poeta y los contempo--

ránecos que lo enfrentaron no ignoraron que el camino que Góngora había emprendido llevaba a una parálisis del lenguaje. ¿Hasta dónde se podía jugar, impunemente, con las palabras? Los ataques de Quevedo, de Lope,<sup>de</sup> Jáuregui -hombres habituados a la acrobacia verbal, al ingenio sustitutivo- respondieron a diversos motivos y miserias pero también, en el fondo, a la alarma que causaba en ellos la dirección casi obsesiva que Góngora había tomado. Partícipes de una tradición retórica que los proveía de temas y de técnicas, usufructuarios de una lengua poética común, se lanzaron contra aquel hombre que, no conforme con sustituir los términos de la realidad, comenzó a sustituir las sustituciones, dejaba atrás la lengua de los hombres y la emprendía con la lengua de los poetas con la acmetividad de un fanático que se propusiera agotar de una vez las figuras, los regocijos del ingenio, la fiesta de las palabras. ¿Y no tenían razón? ¿Ese avance no era, realmente, una amenaza? Si tomamos, en la obra de Góngora, otro retrato de mujer -ahora de la Fábula de Polifemo y Galatea- y lo comparamos con el del soneto, ese avance al que nos referimos quedará más visible. En la Fábula se describe a Galatea de este modo:

Ninfa, de Doris hija, la más bella  
adora, que vio el reino de la espuma.  
Galatea es su nombre, y dulce en ella  
el terno Venus de sus gracias suma.  
Son una y otra luminosa estrella  
lucientes ojos de su blanca pluma:  
si roca de cristal no es de Neptuno,  
pavón de Venus es, cisne de Juno.

Si a algo se niega esta octava es precisamente a la representación de una imagen femenina. Esa imagen está ahí, provista por la convención poética, sólo para servir de base -para ser sacrificada- a las evoluciones estilísticas, a ese "laboratorio poético" de que

habla Alfonso Reyes, en el que encontramos un "Vértigo, pero en confusión calculada"(13). Con la ayuda de Dámaso Alonso o del propio Alfonso Reyes -a quienes hay que volver tantas veces al estudiar a Góngora- podemos prosificar esta octava, esto es, despojarla de su sustancia poética, exponer lo que ella ha rehusado: el gigante Polifemo ama a la más bella de las deidades marinas, la ninfa hija de Doris; su nombre es Galatea y en su belleza se suman dulcemente la de las tres gracias de Venus; sus ojos son como estrellas y estas estrellas parecen/<sup>ojos</sup> de la pluma del pavo real pero brillando sobre la blancura de la pluma del cisne; por eso si ella no es -no quiere ser llamada- roca de cristal de Neptuno, / es -debe ser llamada- pavón de Venus (la deidad que tiene como emblema al cisne) y cisne de Juno (la deidad que tiene como emblema al pavo real) pues Galatea en su belleza los reúne a ambos.

Esta octava presenta una trama de creciente dificultad. En ella hay una sola metáfora de primer grado, una sola sustitución que recae sobre un término extralingüístico: "reino de la espuma" por mar. Todas las otras actúan en el interior del mismo discurso. El discurso está revertido sobre su propia urdimbre y ello no sólo ocurre aquí por virtud de la metáfora: el hipérbaton, por ejemplo, contribuye a este efecto de manera notoria. Aunque inicialmente actúe en la extensión del sintagma (en el eje de las contigüidades) el hipérbaton también puede ser considerado una figura de sustitución. Lo que sustituye es el orden que se tiene como normal en el discurso para seleccionar - dentro de las posibilidades combinatorias ofrecidas por la lengua- un orden diferente, extraño y violento en este caso. Ese orden

se ofrece a la mirada como anómalo pero el cotejo con el orden sintáctico normal -la prueba de que<sup>se</sup> sigue manteniendo dentro de lo / que el sistema prescribe o al menos autoriza- lo reviste de legitimidad. Así, el orden que aparece en la superficie debe permanecer en contacto con el orden normal que queda subyacente sirviendo como elemento de evocación y referencia. Entre el orden sustituyente y el orden sustituido hay, pues, una relación de oposición y equivalencia. Podemos decir entonces, con una fórmula paradójica, que el hipérbaton actúa en el paradigma de la sintaxis, que escoge o pone y reemplaza unidades sintagmáticas. Se trata de una figura / que se despliega en la horizontalidad del discurso pero que nos remite a un eje vertical en el que el orden sintáctico visible se / relaciona con el otro o los otros entre los cuales ha sido seleccionado. El hipérbaton es por lo tanto la sustitución de una forma combinatoria por otra. La octava que analizamos es, notoriamente, un constante hipérbaton.

Pero sin ampliar ni forzar demasiado este concepto podemos decir que en la octava aparece otro tipo de hipérbaton que afecta esta vez al orden de otro tipo de discurso: el discurso mitológico. En efecto; decir "pavón de Venus" o "cisne de Juno" es alterar el orden de las relaciones, la sintagmática de la mitología cuya normalidad prescribe las fórmulas "cisne de Venus" y "pavón de Juno". Pero este hipérbaton es también, en última instancia, una metáfora, una figura que pone en juego relaciones (opositivas, sustitutivas) del paradigma: leemos "pavón de Venus" y esa expresión nos evoca el término que fue sustituido: "cisne". La figura es tal / porque podemos leer en ella el juego de las relaciones y reponer

el término que ha sido desplazado. Notemos además que el discurso mitológico -por lo menos para esta literatura que estudiamos- es una variedad del discurso del lenguaje.

Volviendo a la metáfora propiamente dicha, hemos observado que actúa sustituyendo a otras convencionales y de primer grado. En la tradición a que pertenece Góngora, la comparación ojos como estrellas es una fórmula de uso común para la lengua poética. Ese uso / está ya tan trivializado que donde debe aparecer la palabra "ojos" Góngora puede escribir directamente "estrellas". Pero éste es el comienzo. A la metáfora estrellas le buscará otro símil: (estrellas como) lucientes ojos. En el símil vuelven a aparecer los ojos pero no se trata ya de los ojos de Galatea sino de los ojos que / ostentan las plumas del pavo real (esto se comprende en el último verso, lo cual sobreañade complicaciones a la lectura). Estamos ante una metaforización circular, mejor dicho espiralada: cada giro nos aleja de la imagen de Galatea pero al mismo tiempo retorna sobre ella para ampliarla. Galatea, se nos dice, tiene la piel tan blanca como las plumas del cisne. Finalmente la imagen se completa de este modo: Galatea es una pluma de cisne pero esa pluma tiene ojos de pluma de pavo real. Más que una mujer hermosa, Galatea es la imagen de un vértigo.

Aunque el análisis es breve tal vez baste para mostrar el sistemático distanciamiento de este lenguaje que se aproxima a sus / límites como impulsado por una voracidad que lo enfrenta a su proprio discurso. Las operaciones que lo producen son -como se ha visto- rigurosamente racionales; ellas crean -para repetir la cita / de Alfonso Reyes- el "vértigo pero en confusión calculada", y con

En mínima lógica con que esta maquinaria ha sido armada resulta posible desarmarla. Pero desarmarla no significa llegar hasta su centro. Porque entre los procedimientos con que este lenguaje se construye y las motivaciones últimas que lo originan, como así también entre tales procedimientos y sus efectos finales hay un salto fundamental, como si una demencia -suicida- fuera el principio y el destino de su impecable racionalidad. ¿A qué obedece este discurso riguroso, de sistemática complejidad, de fulgores precisos? ¿Hacia dónde se dirige? ¿A quién habla? En verdad, es una maquinaria que se mueve en el vacío, asombrosa, puntual, alimentada por sus propias piezas. Se trata de un lenguaje irracionalmente racional, de una demencia tonaz y minuciosa; se trata de un habla que dice su propia voracidad: ciega, metódica, incesante.

Si comparamos este lenguaje con el de la Fábula de Acis y Galatea de Carrillo y Sotomayor -también escrita en octavas, también dedicada al Conde de Niebla- veremos cómo este último no se propone / rebasar la zona crítica en la que se pierde contacto con lo extralingüístico. La descripción de Galatea -en boca de Polifemo- repite, desde luego, el tipo de atributos de la imagen femenina pero / las metáforas son de primer grado, los hipérbatos no urden la violencia. El lenguaje asegura su autonomía pero también su posibilidad de retorno:

Compite al blando viento su blandura,  
de cisne blanca pluma, y en dudosa  
suerte la iguala, de la leche pura,  
la nata dulce y presunción hermosa;  
en su beldad promete y su frescura  
del hermoso jardín el lirio y rosa;  
y si mis quejas, Ninfa hermosa, oyeras,  
leche, pluma, jardín, flores vencieras.

### 7) Lenguaje y representación

Naturalmente, estas características de la poesía gongorina aparecen con mayor evidencia en sus grandes poemas, el Polifemo y sobre todo en las Soledades (para no hablar del Panegírico al Duque de Lerma). Resumiendo la actitud que tuvieron los poetas de la Generación del 27 en el apogeo de su admiración por Góngora, García Lorca dictamina: "Es un problema de comprensión. A Góngora no hay que leerlo, sino estudiarlo. Góngora no viene a buscarnos, como otros poetas, para ponernos melancólicos, sino que hay que perseguir lo razonablemente. A Góngora no se le puede entender de ninguna manera en la primera lectura"(14). Esto que es la constatación objetiva de una experiencia ¿no es también la enunciación de una crisis instalada entre la escritura y la lectura? Lo que concebimos / como obra literaria ¿no es aquello que se entrega en lo inmediato a una intuición de la totalidad aunque esta intuición sea intelectual? El trazo de la mirada ¿no es lo que va -lo que debe ir- del todo a la parte, de la percepción de un organismo a la de sus componentes? La poesía de Góngora, sin embargo, produce antes que nada la sensación de un laberinto lingüístico. Una lectura no suficientemente prevenida -y prevenida por el estudio- es la experiencia del contacto con una proliferación incesante e incesantemente esquiva de las palabras. Es la inmersión en esa especie de mar donde no hay sino palabras y trozos de enunciados que se cortan y de tanto en tanto alguna imagen nítida o el fragmento de una imagen. Es ese vértigo frío.

Dámaso Alonso pondera con reiteración la expresividad del len-

gunje de Góngora. La expresividad sería su capacidad representativa, es decir la capacidad para transmitir la imagen de un objeto, que tiene plena existencia y pleno sentido antes del texto. En literatura se entiende que la imagen representada es la de un objeto concreto y singular y por ello su transmisión interesa antes a la actividad sensorial que a las facultades intelectivas. Para referirse a la expresividad de la poesía de Góngora, Dámaso Alonso recuerda la insistencia con que en ella reaparecen descripciones de escenarios naturales, de hombres y mujeres, de elementos, animales, comidas, ceremonias, situaciones de búsqueda o de amor que se suceden con fáustica abundancia. Ello le permite decir: "La base real de las Soledades es, por tanto, la naturaleza"(15). Sin embargo, / de inmediato él mismo debe marcar el límite: "Pero aquí termina la conexión con la realidad"(16); y más adelante agrega: "Y lo que nos da es una naturaleza llena de atuendo y de afeite, una naturaleza deformada"(17). Y también: "Así la naturaleza en las Soledades (y esto vale asimismo para el Polifemo, agregamos nosotros) llega a / no ser más que un cortejo de bellos nombres: plata, cristal, marfil, nácar, mármol, diamantes, oro, pórfido, jaspes, azahares, claveles, rosas, lilios..."(18). Esta distinción de dos momentos -la representación, hasta un límite, y luego la deformación- nos permite explicarnos la aparente contradicción de Dámaso Alonso -y de la crítica en general- que disemina juicios según los cuales la / poesía de Góngora aparece a veces cargada de vitalidad natural y a veces como un puro refugio ~~refugio~~ de la inteligencia, un artificioso ~~territorio~~ territorio de olvido y soledad que el poeta construye para alejarse del mundo. "El símbolo más fiel de esta poesía es la



cornucopia"(19), vuelve a decir Dámaso Alonso; "Ninguna más sensual"(20). Pero otra vez advierte: "Y este refugio está construido con los materiales más estáticos, fraguados ya, filtrados, invariablemente, a través de la sideral lentitud de los siglos"(21), o: "Esta huida, este aborrecimiento de la palabra que debía cubrir / directamente una noción..."(22).

Habría que ~~entender~~, pues, que en la base de esta poesía hay una apertura hacia la formidable prodigalidad de la naturaleza y hacia el poder representativo de la palabra, pero que luego esta experiencia es transformada, reelaborada -"en la cámara oscura de su cerebro", dirá García Lorca- hasta convertirse en una experiencia culta, cerrada, que termina buscando y refugiándose en el poder mediatizador de la palabra. Esto que ~~puede~~ <sup>puede</sup> ser explicado como la continuidad de dos momentos en el proceso de plasmación de la materia poética reclamará sin embargo de nosotros una atención diferente, porque nosotros no vemos la continuidad sino el contraste, la inicial heterogeneidad de estas dos experiencias.

En efecto; cuando se trata del interés por lo natural -esto es, por lo dado- se le confiere al lenguaje el poder de representación: la capacidad para dar cuenta -señalándolo o duplicándolo- de un/<sup>mundo</sup>previo y (plenamente) significativo, organizado como una escritura pero al mismo tiempo independiente de la escritura. El texto literario debe reproducir las formas de ese otro texto -el mundo-, crear un espacio ilusorio que aparezca como homólogo del espacio real. El lenguaje está ahí pero en representación, en lugar de un objeto distinto de él, mostrando la ausencia inmediata, invitándonos no a leerlo a él sino -a través de él- al otro texto /

en cuyo nombre habla. La conciencia de la que parte y hacia la que en última instancia conduce es una conciencia (que se siente) instalada entre las cosas, conciencia -no exenta de ingenuidad- que ve en el lenguaje al/vocero directo de la voz de las cosas, al vehículo de un acto de comunicación y de entrega. Primero está el mundo, la cosa, y luego el lenguaje que viene a reflejarla, que entrega, sin obstáculo, una imagen (copiada) de la cosa.

Pero la otra experiencia del texto literario (en la que el lenguaje toma distancia y se vuelve sobre su propio proceso constructivo, en la que rechaza la transparencia expresiva y se ofrece a / la lectura no como un producto -reflejo- sino más bien como un problema) ejemplifica otra conciencia del mundo y del discurso. La / conciencia, aquí, aparece instalada del lado de la palabra, generadora y a la vez generada por el movimiento verbal. Desengañada, lúcida o zozobranante, descrea ya de las facilidades de la copia, ve la complejidad en lugar del/reflejo; el discurso verbal -espejismo, en todo caso, antes que espejo- ya no es un homólogo del mundo: tiene sus propias leyes y su propio espesor, no reproduce un sentido preexistente sino que lo instauro en el juego de sus combinaciones y sorpresas. Así el texto se muestra en su complejidad y duración, en el momento de formarse y producir los sentidos; el texto es esa productividad, ese trabajo significativo: espacio autónomo en el que la conciencia se busca o se descubre, en última instancia, se quiere. Ha desaparecido ahora toda "naturalidad" -¿toda ingenuidad?- , toda transparencia, y en ese espacio no hay sino el rumor de un lenguaje que se despliega; el mundo no tiene otra forma sino la / que le acuerda este rumor, este despliegue que avanza hasta el lí

mite de su capacidad combinatoria. En esta perspectiva pueden entenderse las palabras de Bataille: "El lenguaje nos ha hecho lo que somos. Es lo único que revela, en el límite, el momento soberano en que ya no tiene curso"(23).

### 8) La función poética

Lo que acabamos de exponer tal vez aclare por qué marcamos la diferencia entre lo que se señaló como dos momentos que compondrían el ciclo de elaboración de la poesía gongorina, entre el lenguaje expresivo, ligado a lo "natural", a lo "vital", y el que muestra "este aborrecimiento de la palabra concreta"(otra vez Dámaso Alonso): lenguaje construido reflexivamente, mediatizador, autocontemplativo. Esos dos momentos no pueden, en realidad, integrar un mismo ciclo porque son dos formas de concebir y de operar, dos modos de la conciencia lingüística, dos ideologías. En el caso de Góngora lo "natural" es el motivo de un rechazo, el objeto de la sustitución, y ello desde el comienzo. Este lenguaje que aborrece la palabra concreta se organiza sobre el eje de las sustituciones y sobre la preponderancia (excluyente) de la función poética, es decir el movimiento autoreferente del discurso. Precisamente el Manierismo -y es sobre todo por ello que nos interesa- es la corriente estilística que ha puesto más en evidencia (como si la denunciara en sus posibilidades y también en sus peligros) y que más ha aislado (hasta paralizarla) a la función poética del lenguaje. Sabemos que esta función puede estar presente en cualquier variedad de discurso lingüístico pero que se convierte en dominante en algunas, como el discurso literario o el chiste verbal (aunque en este último ca

so en busca de otro efecto); la proximidad de ambos explica que también debamos interesarnos por el segundo de ellos.

### 9) El chiste

Si el Manierismo privilegió de tal modo la función poética no es raro que también haya recurrido a esa peculiar combinación de las palabras que, vecina a la literatura, no parece buscar, en lo inmediato, un efecto estético sino una sonrisa repentina o una repentina hilaridad. En el caso de la poesía gongorina sus críticos más eminentes han reconocido que el chiste no constituye una ocurrencia aislada sino que -latente o manifiesto- forma parte de su sistema expresivo. Y no nos referimos sólo a sus romances y letrillas -al "Gongora popular"- o a la Fábula de Píramo y Tisbe donde el humorismo está expuesto con obviedad, sino sobre todo al Polifemo y a las Soledades. Podemos preguntarnos: ¿qué función cumple el chiste en el sistema expresivo gongorino?

Como es sabido, Góngora envió el manuscrito de sus grandes poemas al humanista Pedro de Valencia dispuesto a someterse a su dictamen. Pedro de Valencia respondió con su célebre Censura en la que le observa al poeta su proclividad a caer en "gracias o burlas" que afean su estilo y le señaló, específicamente, algunos pasajes que juzgaba particularmente indignos de su manera de hablar "alta y grandiosamente". Es sabido también que Góngora corrigió con diligente acatamiento los pasajes señalados y que tras esa corrección -que suavizó quizá ciertos excesos- el componente humorístico de la estructura total continuó intacto. En otra oportunidad hicimos notar (24) que incluso en la misma estrofa que Pedro de Valencia seleccionó

nó como ejemplo de su mejor estilo -la octava LII del Polifemo- no demos encontrar, en sus dos versos finales, el acocho de una "gracia".

Entre los pasajes que Pedro de Valencia declaró indignos está la comentada estrofa X del Polifemo cuya primera versión -es decir, cuya versión censurada- había sido compuesta de este modo:

Cercado es, quanto más capaz, más lleno  
De la fruta, el zurrón casi abortada,  
Que el tardo otoño dexa al blando seno  
De la piadosa yerva encomendada:  
La delicada serba, a quien el heno  
Rugas le da en la cuna, la opilada  
Camuesa, que el color pierde amarillo  
En tomando el azero del cuchillo.

(25)

Se trata de una descripción del zurrón del gigante Polifemo / que contiene una abigarrada variedad de frutas, entre ellas la camuesa, cuya particularidad de tener la corteza amarilla y el interior rosado permite, al aludirla, aludir al mismo tiempo "a la enfermedad de la opilación -citamos a Pellicer-, contraída de comer barro, y de la mucha agua, tan frecuente en las damas de España: para cuyo remedio es útil la flor del azero"(26), esto es, un agua / ferruginosa que los médicos prescribían en tales casos. Como consecuencia de la observación de Pedro de Valencia, Góngora se decidió a modificar los cuatro últimos versos de la octava, la cual quedó compuesta como la conocemos. Citamos tomando ahora la puntuación y otras actualizaciones de Dámaso Alonso:

Cercado es (quanto más capaz, más lleno)  
de la fruta, el zurrón, casi abortada,  
que el tardo otoño deja al blando seno  
de la piadosa hierba, encomendada:  
la serba, a quien le da rugas el heno;  
la pera, de quien fue cuna derada  
la rubia paja, y -palida tutora-  
la niega avara, y pródiga la dora.

(26)

Para reducir la "gracia" ahora se habla de la pera, un fruto / que madura oculto entre la paja que le sirve de cuna dorada al mismo tiempo que se comporta como una pálida tutora que, en el comentario de Pellicer, "la regatea avarienta y la dora liberal".

Pero, como se ha observado, una "gracia" ha reemplazado a otra. En ambos casos, por virtud de un proceso metafórico, se han yuxtapuesto dos sentidos que permiten leer, por debajo de una descripción, una alusión a ciertos modelos de conducta social. En el primer caso la llave de este juego está en el adjetivo opilada que ubicado en el lugar de amarilla (se está adjetivando al sustantivo camuesa) abre la posibilidad de todo el proceso alusivo que continúa y se extiende a los últimos versos cuya doble lectura culmina en la frase en tomando el acero, frase que, notoriamente, yuxtapone y repite los dos sentidos aludidos.

En el segundo caso las trasposiciones verbales son más insistentes. El proceso alusivo se apoya en la metaforización del elemento paja. La paja aparece cubriendo a la pera y ello motiva dos sustituciones del propio sustantivo (es decir, dos sustituciones completas) y tres del adjetivo que lo describe. Así, la paja es cuna dorada, pálida tutora y está calificada sucesivamente como rubia, avara y pródiga. La imagen nodal de este proceso alusivo es, sin duda, pálida tutora, en la que se condensa el doble nivel de la lectura.

La segunda versión de la octava insiste, por lo tanto, en el / chiste verbal que ahora se extiende con mayor amplitud (cubre tres versos completos) e intensifica las trasposiciones. En el nivel puramente lingüístico este juego, lejos de desaparecer, se ha desarro

llado. ¿Por qué sin embargo esta segunda versión ha suavizado a la primera? Es que, si bien no se ha atenuado la "gracia", sí se ha a tenuado la "burla", el aspecto satírico del chiste. En el primer / caso se aludía a un vicio menor de las damas de España que, aunque difundido, no dejaba de ser visto como una intimidad que debía pre servarse de la malicia de la mirada pública. Este chiste era esa / malicia y casi una agresión a dichas damas. No podía, pues, pasar inadvertido. En el segundo caso el objeto del chiste es la pálida tutora, figura socialmente menos relevante a la que, por lo demás, se la caracteriza con las cualidades que/<sup>la</sup>propia sociedad prescri be y hasta exige: no hay, pues, propriamente burla; el chiste se ha hecho menos tendencioso; y esa disminución ha sido compensada con / un aumento del juego verbal. El hecho mismo de que Góngora no se ha ya resistido a ese reemplazo y haya tomado la dirección que tomó, puede indicarnos que para su sistema expresivo no interesaba, en realidad, satirizar ciertos hábitos sociales sino tomarlos como el motivo -como "la base real"- para las operaciones estilísticas. Podemos pensar que, nuevamente, el último interés está en la elabora ción de un lenguaje distanciador de "la base real" y que el chiste también sirve a ese propósito. Esta observación general no nos in ca todavía su función específica. Sigamos indagando.

a) La técnica del chiste. En su estudio sobre el chiste, Sig-  
mund Freud<sup>(27)</sup> observa que, del mismo modo que en la elaboración de / los sueños, la técnica se basa principalmente en dos procesos: la -condensación y el desplazamiento. La condensación es el proceso / por el cual la modificación de una palabra -ahora podemos decir /

con más exactitud: de un significante- o su ubicación en una determinada situación contextual motivan la inesperada aparición de un / segundo significado que viene a agregarse al primero. Entre los numerosos ejemplos citados por Freud seleccionaremos solamente dos. / Primero: "He viajado con él tête-a-bête". Aquí un reemplazo de t por b hace aparecer, yuxtapuesto con el primero -el de la expresión originaria-, un segundo sentido sorprendente. La doble lectura sería / ésta: 1) He viajado junto a él. 2) El es un animal. Y, segundo, esta frase acuñada cuando Napoleón III, en uno de sus primeros actos de gobierno, confiscó los bienes de la casa de Orleans: "C'est le premier vol de l'aigle." Aquí el significante vol está usado para condensar dos significados: "vuelo" y "robo". Este tipo de chistes es el que Freud clasifica como "verbales" pues su energía y su efecto dependen de la disposición, modificación o combinación de las palabras. El proceso se da en el interior del signo, que <sup>se</sup> abre a una carga adicional.

En el caso de los chistes por desplazamiento, la modificación / no se opera en el nivel de "la expresión verbal" sino en el proceso lógico. Esta técnica consiste en oscurecer el interés o el concepto principal en un discurso y dar una inesperada atención a algún aspecto secundario o decididamente insignificante, como si éste fuera el principal. He aquí un chiste que Freud considera "un ejemplo puro de esta técnica": Un vendedor de caballos pondera ante su cliente las virtudes del animal que le ofrece. Para referirse a la velocidad que es capaz de alcanzar, argumenta: "Se monta usted en este caballo a las cuatro de la mañana, y a las seis y media está usted



en Presburgo". Entonces el cliente replica: "¿Y qué hago yo en Presburgo a las seis y media de la mañana?".

Como se advierte, aquí ha habido una desviación del proceso lógico. El vendedor quiere centrar el interés sobre la velocidad del caballo y para ello elabora una hipótesis que puede ser variada al infinito siempre que la relación distancia-tiempo (lo que interesa en la argumentación) permanezca invariable. El comprador, por su parte, desatiende a esta relación para atender al detalle variable tratándolo como si fuera central. La técnica de este chiste consiste entonces en el desplazamiento del interés, en el sorpresivo relevamiento de un detalle que tenía como valor el de ser una indicación y que se convierte en el motivo de un desacomodo en las jerarquizaciones. Se trata, pues, no de un chiste verbal sino conceptual ya que no depende de la aparición de determinadas palabras o combinaciones de palabras sino de la irrupción de determinadas "desviaciones del pensamiento normal" o de la secuencia lógica.

Aunque sea previsible, para no dejar una idea demasiado empobrecida del estudio de Freud habría que decir que estas técnicas -la condensación y el desplazamiento- incorporan considerables variaciones y matices que aquí no nos interesa considerar. Nuestro interés es la ubicación del chiste gongorino -y manierista en general- en el contexto global de esta clasificación. De acuerdo a ello los chistes gongorinos que hemos analizado deberían ser clasificados como "chistes verbales" elaborados según la técnica de la condensación. Si observamos mejor, veremos que allí se produce la aparición de figuras retóricas características - metaplasmas y metasemas-, y en especial la metáfora (bête, vol de l'aigle). En el ca



so de Góngora, el adjetivo opilada, verbigracia, aplicado al sustantivo camuesa implica una metáfora que condensa dos sentidos, uno que alude al color de la fruta y otro que alude al de la piel / de las damas españolas que tienen el hábito de "comer barro". Del / mismo modo que los adjetivos rubia, avara y pródiga condensan la doble alusión a la paja y a la tutora. De ello nos importa concluir que Góngora ha tomado una vez más el camino de la metáfora, ahora bajo las formas del chiste que lleva como intención el res-tallido de las palabras, el juego de las combinaciones y sorpresas.

Al distinguir las técnicas de la condensación y el desplazamiento, Freud advierte que no sólo pueden aparecer combinadas en un / mismo chiste sino que también en la propia condensación se puede señalar un desplazamiento. Queremos resaltarlo: la condensación / implica un desplazamiento pero en el interior del signo, en el nivel del sentido. Pues al aparecer un segundo sentido éste no sólo se agrega al primero sino que tiende a desplazarlo ubicándose en el foco de la atención. Es precisamente la repentina aparición de este segundo sentido, que revela una nueva dimensión semántica en el signo y establece un nuevo proceso de asociaciones, lo que concentra el interés y produce la descarga. Así, el signo sufre un proceso de descentramiento: un segundo sentido, latente -y con frecuencia tangencial o secundario-, adquiere un desarrollo súbito y se desplaza hacia el centro; el signo aparece en una perspectiva oblicua, como en uno de esos scorzos que son, según Hauser, rasgos típicos de la plástica manierista. Recordemos, brevemente, a Quevedo: "... y eras araña que andabas/tras la pobre mosca mía"; (pero, ahora, no entremos a discriminar si hay también barroquis-

mo en este chiste).

b) La función del chiste en la poesía gongorina. Ya más allá del interés que Freud presta a estos procesos -y a partir de él- nosotros haremos la siguiente consideración: en la técnica condensatoria del chiste verbal lo que en última instancia acontece -e importa- es, en realidad, el desplazamiento, o lo que hemos llamado el descentramiento. Lo que importa, aclaramos, para la perspectiva de nuestro análisis. Considerada en su generalidad, podemos decir que el principio de descentramiento -que se liga a la metáforización- se halla en la base de la elaboración de la poesía gongorina. Este principio está siempre presente, ensayando de distintas maneras su eficacia: así como la evocación más o menos incidental del color de la camuesa se convierte de pronto en el disparador de una secuencia verbal que acapara la atención y oscurece el interés del resto de la octava, encontramos, paso a paso, esas "hinchazones retóricas" que se detienen laboriosamente sobre algún detalle, esas hiperbolizaciones de lo tangencial, ese desarrollo desmesurado de algún miembro de una frase, esas asociaciones que pueden llevarnos -como al final de la Soledad Primera y según lo observa detalladamente Dámaso Alonso (~~23~~)- de una novia aldeana a los faraones de Egipto, pasando por la imagen del ave Fénix, del río Nilo y de las pirámides, en una línea que se aleja vertiginosamente de su centro. Así, considerando este movimiento general que se alimenta de múltiples recursos, y considerando en particular/<sup>el proceso</sup> la incidencia del chiste, podemos deducir la función de éste en el sistema poético gongorino: reforzar el principio de descentramiento.

10) El principio de descentramiento

Presente en toda la poesía gongorina, este principio se intensifica hasta la exasperación en las Soledades, la obra que podemos / pensar como el mayor intento y el último límite de su dirección estilística. Insistentemente, a él responden las elaboraciones metafóricas, las perífrasis, los hipérbatos, las hipérboles, las variadas técnicas descriptivas, el avance narrativo, etc. La visible proliferación de elementos de la naturaleza o de la vida rústica -"la base real"- está siempre sometida a -violentada por- este principio. Bastaría recordar cualquiera de las numerosas descripciones de animales, comidas, escenarios, mujeres, para tener la visión de un cuadro manierista con su centro oscurecido, periférico, y su periferia en primer plano. Para citar sólo un ejemplo, cuando el joven peregrino es recogido en un rústico albergue e invitado a una rústica / comida le sirven, entre otros platos, la carne en cecina de un macho cabrío. Ello es motivo de esta "hinchazón":

El que de cabras fue dos veces ciento  
esposo casi un lustro -cuyo diente  
no perdonó a racimo aun en la frente  
de Baco, cuanto más en su sarmiento-  
(triunfador siempre de celosas lides,  
le coronó el Amor; mas rival tierno,  
breve de barba y duro no de cuerno,  
redimió con su muerte tantas vides)  
servido ya en cecina,  
purpúreos hilos es de grana fina. (28)

La estrofa, antes de situarnos frente a la visión del plato ofrecido, nos ~~detiene~~ detiene en una laboriosa red de asociaciones / secundarias. El tema -la visión del objeto- está expuesto al final, en los dos últimos versos; la red de asociaciones cubre los ocho / primeros. La perspectiva que se nos ofrece es, pues, oblicua, tra-

bajosa. El desciframiento de los ocho primeros versos concentra / prácticamente toda la atención y los dos últimos -en los que debía estar situado el interés- se entregan más bien como un descanso: la complicación verbal cede, las asociaciones se relajan, la visión se hace rápida y unitaria, el vértigo ha pasado; como si después de atravesar la turbulencia tocáramos la orilla. ¿Pero es / que la estrofa no perseguía exactamente ese efecto?

Esta misma observación puede reiterarse atendiendo a la organización sintáctica del enunciado gramatical. Si redujéramos este enunciado a su estructura básica -suyacente- podríamos escribirlo así: "El viejo macho cabrío, servido ya en cecina, es (se ha convertido en) hilos -hebras- de carne roja". En este enunciado uno de / sus elementos -el sujeto- se ha desarrollado hasta la hipertrofia, ha asumido -pródigamente- mayor peso sintáctico que todo el conjunto de la oración gramatical. Las cláusulas subordinadas que lo componen organizan un laberinto sintáctico de modo tal que el enunciado se desequilibra, presenta una violenta torsión. La organización gramatical, entonces, tanto como la visión plástica, están en función del principio de descentramiento.

Este principio que actúa en todos los niveles busca, primordialmente, desatar la energía del lenguaje para ponerlo antes -y en contra- de la cosa, ofrecer el proceso de su elaboración no como un medio sino como un fin. Hauser ya hizo esta misma observación: "La vivencia determinante del concepto del lenguaje y de la utilización / de los medios lingüísticos debió ser en la época del Manierismo, la de que las palabras y los giros tienen su propia vida y poseen su propia fuerza creadora, es decir, la de que el lenguaje 'piensa y

poetiza' por el escritor!" (29)

Es ésta una literatura puramente verbal -y esta redundancia es necesaria- que encuentra su contenido en el poder (no importa si gratuito) del lenguaje, que lo expone en su productividad y duración, que hace de las palabras y su desacomodo un espectáculo. El descentramiento consiste en esta perspectiva que instala en el lugar protagónico -en el lugar del sujeto- a lo que normalmente había sido concebido como un instrumento. El sujeto de la enunciación (el escritor, esa presencia pensada como existiendo antes de la palabra) es el lenguaje y el sujeto de lo enunciado (la cosa de la / cual se habla) es otra vez el lenguaje.

Ante esta literatura que oscurece de tal modo la función referencial para centrarse en el proceso de la enunciación del mensaje, que se desinteresa del tema para centrarse en el juego de las asociaciones formales, podríamos hacernos al menos dos preguntas: la primera, en qué medida esta torsión de la perspectiva, este descentramiento encierra alguna verdad a la que es necesario prestar atención; la segunda, en qué medida este privilegio excluyente acordado a la función poética comporta una enseñanza que también es necesario asimilar.

El interés principal que tiene para nosotros el Manierismo es, lo repetimos, el de ser un campo de observación donde la literatura -llegada a uno de sus extremos- desnuda su problemática con singular evidencia. Una respuesta pormenorizada a las preguntas que acabamos de proponer tendría que ser motivo de un largo desarrollo que en los límites de este trabajo no puede ser emprendido. Con respecto a la primera diremos sin embargo que la reflexión sobre el

protagonismo del lenguaje no sólo con respecto a la literatura sino al todo social, sobre la necesidad de una redefinición del sujeto -no sólo el sujeto de la literatura sino el sujeto humano en relación al lenguaje- y de la productividad textual se intensifica / en nuestros días; por este camino se intenta llegar a una nueva concepción de la cultura y la productividad humanas que supere la tradición metafísica occidental, la metafísica del logos; o lo que Derrida ha llamado la "metafísica de la presencia" (Dios o su hipótesis, el Hombre, sujeto que existe en plenitud en el origen, antes / del acto de la palabra y de toda productividad); tal preocupación no sólo aparece en la reflexión teórica sino en la misma práctica literaria en la que una escritura cada vez más consciente de sí, curiosamente se aproxima en muchos sentidos al Manierismo.

Con respecto a la segunda pregunta diremos que el Manierismo, con su énfasis en la función poética llevado hasta la voracidad, ha comprobado que esta función debe ser dominante pero no puede ser / excluyente; ha señalado, queremos decir, el riesgo de la literatura "pura" que en su extremo se convierte en el ejercicio de una enajenación; pues la poesía manierista, este arte del puro esplendor verbal, es por eso mismo una literatura alienada en el lenguaje, al que empuja hacia el límite de su inutilidad o impotencia. Este constituye el extremo -el extremo peligro- de una dirección del lenguaje literario, pero no de todo lenguaje literario. Quizá nuestro estudio de la poesía popular haya podido mostrar que hay también otra dirección -la simbólica- que avanza en el sentido inverso a ésta / que hemos llamado la dirección metafórica.

11) El carácter de sistema

Algo que impresiona particularmente en esta poesía es la evidencia con que ella se presenta como sistema. Si en toda obra literaria es posible descubrir o por lo menos buscar su sistema constructivo, aquí la sistematicidad nos sale, podríamos decir, al encuentro. Aun en un poema tan desbordante como las Suiedades, que para algunos críticos no sería una obra lograda, el carácter sistemático de su lenguaje resulta notorio y es posible afirmarlo a pesar de tratarse de un poema inconcluso pues se trata de un estilo que insiste en el detalle antes que en la totalidad. Es la prolongación y la demora de cada detalle, su minuciosa y regulada / proliferación, la insistencia en cada acabado parcial, lo que hace que nos movamos entre unidades incesantes, siempre completas y siempre desplazadas. No es, desde luego, el hilo narrativo el que sostiene su organización; él es solamente la delgada nervadura que sirve de referencia para las fugas y los retornos, para / los avances y las quiebras: es el pre-texto, es decir, lo que el texto reconoce como punto de partida, lo que debe constantemente superar para poder realizarse.

En este texto tan atento a sí mismo no sólo cada unidad sino cada recurso estilístico se mueve con un mismo fin: la torsión y el distanciamiento. Si a esta literatura la llamamos metafórica es porque en ella, en todo su complejo espesor, se realizan las virtualidades de la metáfora: el rechazo de la inmediatez, el desplazamiento sustitutivo, la remisión a un objeto verbal, a interrupción del fluir de la sustancia para crear el espacio de las formas que se organizan según sus propias leyes de relación, com



patibilidad o parentesco, la clausura de lo real. También a este respecto hizo Hauser una observación semejante: "El predominio / del lenguaje metafórico, la vinculación forzosa e irresistible a la metáfora es tan intensa en la literatura del Manierismo, que en ella puede hablarse de un metaforismo" (30).

En los grandes poemas gongorinos hay una variedad de fórmulas estilísticas que Dámaso Alonso <sup>estudió</sup> con un detenimiento que lo llevó a desmontar pieza por pieza todo su vasto aparato formal. Debido a este admirable trabajo, así como al de Alfonso Reyes y otros críticos cuyo esmero fue puesto a prueba, hoy tenemos abierta la posibilidad de recorrer ese universo poético aun en el caso de que nos movamos en otra perspectiva, con otros métodos y para otros / fines. Toda la retórica de Góngora se asienta en la tradición renacentista y sobre este suelo ~~que~~ se eleva y con respecto a él debe medirse su poesía incluso para apreciar su asombroso efecto de modernidad. De este orgánico conjunto de recursos y figuras nosotros distinguiremos cuatro, cuatro figuras que operan en el nivel del sentido y que, combinadas entre sí, se ofrecen como ejemplos de la inteligibilidad de todo el sistema. Ellas son: la hipérbole, el hipérbaton (que también consideramos una figura del sentido), la perífrasis y la metáfora propiamente dicha. Brevemente queremos referirnos a su efecto operativo y a la base común a que responden.

a) La hipérbole. "Es éste otro modo de elevar lo natural a plano estético", dice Dámaso Alonso hablando de la hipérbole (31). La poesía gongorina organiza una permanente exaltación de la imagen / sensorial hasta llevarla -a veces de un salto, a veces a través de gradaciones ascendentes- a un plano de valores supremos donde toda

comparación es ya un empobrecimiento. Esto es lo que realiza el efecto de una movilidad incesante hacia lo absoluto y al mismo tiempo de una reducción a un conjunto limitado y reiterado de términos extremos. La impresión es así de movimiento pero de movimiento mecánico, diríamos fijo, incluso inerte. Los matices se desplazan hacia ciertos vértices en el que desaparecen como tales para quedar / incluidos con otros en un extremo que los reúne, los funde y los inmoviliza. El agua, en cualquier variedad que se presente, será crystal; lo dorado de cualquier objeto será oro; cualquier blancura será nieve; el brillo de una pupila será sol o será estrella; el pastor será Pan y el guerrero será Marte. Fijados estos puntos terminales cada corriente asociativa tendrá ya marcado el trazo de su desplazamiento; al final de ese trazo encontraremos, más que un énfasis, una ecuación preestablecida: una corriente de agua será "crystal sonoro", un mantel será "nieve hilada"; el gallo será ese animal que "no de oro, ciñe, sino de púrpura turbante"; el joven peregrino de las Soledades, frente a un pastor que tiene en sus manos un arma, no sabrá si admirar "armado a Pan o semicapro a Marte"; etc. De este modo la hipérbole se convierte en una figura previsible cuya función es consolidar la visión de un universo detenido, recorrido por líneas geométricas que avanzan hacia vértices fijos. En última instancia su función no es exaltar la visión de lo real sino distanciarla.

La hipérbole tiene de común con la metáfora el hecho de actuar sobre los paradigmas y realizar asociaciones semánticas que desplazan -trasponen- un rasgo sémico sobre la línea vertical que va del objeto próximo a otro distante. Este movimiento señala también, en

ambos casos, la insatisfacción y el rechazo de la inmediatez (de lo real). En la poesía gongorina podemos hablar de una constante hipérbolización o de una vasta hipérbole que, como la metáfora, lo que en definitiva exalta -hiperboliza- es el lenguaje.

b) El hipérbaton. Por su parte, el hipérbaton, que opera sobre unidades sintagmáticas, implica asimismo una trasposición y aun -según ya lo observamos- una sustitución. Lo que sustituye es el orden considerado normal ~~considerado normal~~ para las asociaciones sintagmática, orden al que desaloja para proponer otro -descentrado- que tiene al primero como referencia y a la vez como residuo. Operando sobre la horizontalidad de la sintaxis crea, sin embargo, contigüidades anómalas que afectan a la composición semántica del enunciado. Una normatividad (poética) sustitutiva se pone en el / lugar de la norma-base del enunciado, la cual, si no queda totalmente negada, queda, sí, desplazada: entre la norma-base y el sintagma sustitutivo se instaura, pues, una relación que no es de contigüidad, que no opera entre términos in presentia sino in abséntia. Aquí, en este proceso, podemos hablar, también, de desplazamiento y condensación (en ese orden): el sintagma que aparece a la lectura ha desplazado al sintagma-base, al sintagma "normal", pero a su vez lo conserva en su interior como un primer sentido que señala la posibilidad y los límites de las desviaciones del segundo. Si un hipérbaton es un hipérbaton es porque presenta un orden sintáctico "alterado" pero en el mismo acto presenta también, detrás de él y por comparación, el orden "normal"; un orden ha desplazado pero a la vez ha condensado al otro.

Sabemos que cualquier hipérbaton, por poco violento que sea, ~~es~~

incluye una modificación semántica. Jean Cohen demostró que la expresión "rubios cabellos" tiene una carga distinta de "cabellos rubios". Sabemos también que el hipérbaton es una figura habitual / -diríamos "de práctica"- en el discurso poético: la necesidad de atraer la atención sobre algunos elementos del enunciado, de distribuir las palabras en un determinado ritmo, incluso de reservar un grupo de sonidos para el final del verso a fin de asegurar la recurrencia de la rima, son motivos de que la secuencia sujeto-verbo-atributo resulte con toda frecuencia modificada. Pero la obsesiva reiteración de los hipérbatos gongorinos, su extensión, su grado de violencia, las dificultades que interpone a la lectura no / pueden sino llevarnos a la conclusión de que no se los utiliza como instrumento de adecuación y flexibilización de unidades sintagmáticas que deben responder a ciertas necesidades propias de la organización de un discurso poético; aquí se concibe el hipérbaton, en realidad, como un objeto en sí mismo, como un producto. Para ejemplificar esto podríamos reproducir, íntegramente, los poemas / de Góngora. Obviamente, renunciaremos a ello; elegiremos, por el contrario, un breve ejemplo. En la Soledad Primera leemos este / verso donde el hipérbaton parece por completo inmotivado:

de cuantos pisan, faunos, la montaña.

Aquí la inversión pisan-faunos en lugar de la secuencia faunos pisan (que contiene dos bisílabos de acentuación grave) no está motivada por razones de rima ni de acentuación ni de metro ni tampoco por la necesidad de una modificación semántica del enunciado. Podríamos imaginar que el -"normal"- enunciado "de cuantos faunos pisan la montaña", ha sido gratuitamente desplazado. ¿Por qué, en

verdad, ha sido desplazado -sustituido- si los vocablos faunos y pisan tienen ambos la misma cantidad silábica, la misma acentuación y quedan, de cualquier modo, en el interior del verso? No hay razones de metro ni de ritmo ni de rima que justifiquen la inversión: ¿las habrá entonces de sentido? Ciertamente, podría pensarse que entre el enunciado sustituido ("de cuantos faunos pisan la montaña") y el sustituyente ("de cuantos pisan, faunos, la montaña") ha habido un cambio de sentido: el primero hablaría de los / faunos que pisan la montaña pero sin excluir la posibilidad de / que otra criaturas también la pisen; el segundo expresaría que na die que no fuera fauno puede pisar la montaña o que, cualquier criatura que la pisara, por el hecho de hacerlo, sería (se haría) un fauno; como si el verso, completo en su sentido, fuera así: "de / cuantos, (ya) faunos, pisan la montaña". Una atención más detenida sobre la función del hipérbaton en la poesía gongorina mostraría, sin embargo, que esta sutileza no es causa sino consecuencia de / la inversión. Ese hipérbaton está ahí, en realidad, respondiendo al principio de descentramiento y a la necesidad de la extrañeza. Observemos que este verso no tiene otra figura, no presenta otra curiosidad estilística y sin ese hipérbaton hubiera resultado un enunciado "normal", transparente. Integrado a la estrofa a la que pertenece -incluso a todo el poema- un verso sin anomalía hubiera resultado anómalo en el sistema expresivo, hubiera introducido un elemento de transparencia en un discurso que moviliza todas sus energías en procura de la opacidad. En este discurso donde lo "raro" es lo "normal", la normalidad resulta una rareza inadmisibles. La / estrofa completa se compone así:

Agradecido, pues, el peregrino,  
deja el albergue y sale acompañado  
de quien lo lleva donde, levantado,  
distante pocos pasos del camino,  
imperioso mira la campaña  
un escollo, apacible galería,  
que festivo teatro fue algún día  
de cuantos pisan, faunos, la montaña.

Teniendo en cuenta, además, la elaboración que presenta cada verso -sobre todo si es endecasílabo- en el cierre de una estrofa (allí donde se dan con la mayor frecuencia las binembraciones, las antítesis, los paralelismos, las simetrías, etc.) un verso final que presentara una especie de "grado cero" estilístico sería una inconsecuencia formal. El verso -que, con todo, es una especie de respiro, si no de desfallecimiento en la estrofa- urde un hipérbaton que en lo inmediato es inmotivado pero que en lo general obedece a un principio constructivo, aquel que lo lleva a presentarse de tal modo que pueda expresar: antes que nada soy lenguaje, figura, artificio.

Más allá de este ejemplo, también hemos visto que esta poesía construye otro tipo de hipérbatos que operan sobre la linealidad de otros discursos. No hará falta insistir sobre ello sino recordar brevemente algunas figuras como: "pavón de Venus es, cisne de Juno", "o púrpura nevada o nieve roja", "si aurora no con rayos, sol con flores", o el ejemplo que recordábamos hace poco a propósito de la hipérbole: "armado a Pan o semioapros a Marte". Podríamos citar interminablemente pero resulta innecesario. Digamos / que en este sentido el hipérbaton vuelve a relacionarse con la metáfora en tanto ambos operan una interrupción en el fluir de los discursos primarios -el discurso de "lo natural", de la mitología, de las conductas sociales, etc.- y los somete a un relacionismo

en el que todo parece intercambiado e intercambiable, en el que cualquier elemento es afectado por un tipo de contaminación o analogía que autoriza el juego de las transposiciones.

c) La perífrasis. En cuanto a la perífrasis, Curtius la señala como uno de los recursos típicos del Manierismo y recuerda que Quintiliano distingue dos tipos, "el eufemístico -por razones de decencia- y el decorativo" y, también, que Quintiliano "añade que este adorno puede fácilmente degenerar en defecto"(32). Si atendiéramos a este criterio tendríamos que decir que la perífrasis / en la poesía gongorina -de la que no podría decirse que aparece "por razones de decencia"- es un recurso "decorativo". Pero también este criterio nos llevaría a agregar que ahí la perífrasis -dilatada, insistente, laboriosa hasta un grado que hace pensar en la inutilidad- deja de ser "adorno" para "degenerar en defecto".

En verdad, decir que la perífrasis es en Góngora un "defecto" sería tan vano y erróneo como afirmar que es un "adorno": ello equivaldría a tratarla -en cualquiera de ambos casos- como una incidencia. La perífrasis es un circunloquio a través del cual se toma distancia con respecto a un determinado contenido que es la clave del enunciado. Curtius cita numerosos ejemplos; por contarse entre los más breves, recordaremos uno de Píndaro, poeta que "dice la labor horadada de las abejas para designar la miel". Como lo hubiera hecho André Breton, podríamos preguntarnos: ¿por qué Píndaro, si quiso designar la miel, dijo, en cambio, la labor horadada de las abejas? ¿Por qué no dijo la miel? En realidad, habría mejores motivos para pensar que Píndaro quiso decir, exactamente, la labor horadada de las abejas y que no quiso decir la

miel. Precisémoslo más: la perífrasis se construye a partir de un término que se rehusa nombrar y que por lo tanto debe ser distanciado para poner en su sitio un término que lo reemplace al mismo tiempo que lo recuerde. La operación, pues, consistirá en elaborar esta frase sustitutiva que presentará un doble nivel de lectura o, mejor, un doble sentido: el sentido primero ("la miel") que ha sido distanciado pero que se retiene como clave de inteligibilidad, y el sentido segundo ("la labor horadada de las abejas") que se agrega al primero y lo desplaza, que aparece en el lugar de su ausencia como el sentido querido. En el mismo proceso hay condensación y desplazamiento. En este orden, ese proceso es equivalente a la metáfora. La diferencia radica en que en la perífrasis hay, además, un movimiento de expansión: mientras en la metáfora la condensación y el desplazamiento semántico se dan generalmente en el contenido de uno o dos términos, en la perífrasis los rasgos semánticos que se movilizan quedan distribuidos en el contenido de una / frase relativamente extensa. Por ejemplo: los rasgos "producto de la labor de las abejas" y "líquido almacenado en el panal", incluidos en el término miel, se trasladan a la frase la labor horadada de las abejas y tenemos una perífrasis. Si, en cambio, se trasladaran a una expresión como oro líquido, tendríamos una metáfora. La diferencia es, por lo tanto, inicialmente cuantitativa y es por ello que hay figuras que pueden reclamar cualquiera de las dos denominaciones. En efecto; si la larga frase del comienzo de las Soledades ("Era del año la estación florida... etc.) que sustituye a la primavera es sin duda una perífrasis, un verso como "peinar el viento, fatigar la selva" podría ser considerado una metaforización de



la cabalgata rauda y tenaz de un cazador tanto como una perífrasis del verbo cazar. La metáfora tiende a una breve descripción de un aspecto por el cual el objeto rechazado y el objeto construido / puedan ser más o menos rápidamente captados, y la perífrasis finje una descripción que no es sino una astucia discursiva: al mismo / tiempo sendero y emboscada. Esta astucia que consiste en mostrar ~~pa~~ para esconder es lo que la hace asemejarse a un acerrijo y por lo tanto vuelve más notoria la sinuosidad de la frase sustitutiva. Esta frase, por lo demás, no entrega como la metáfora (y ésta es otra diferencia) una forma sensorialmente perceptible, sintética, sino un análisis de componentes discursivamente organizados. El artificio verbal es así más nítido y su técnica está más superficialmente expuesta. Podríamos decir que la perífrasis, aun con su astucia discursiva, es una metáfora más ingenua y superficial, con un mecanismo simplificado y desarrollado analíticamente. Podríamos agregar que la perífrasis nos ayuda a conocer el mecanismo, más oculto y veloz, de la metáfora. Su efecto de "hinchazón retórica" y de énfasis cultista procura, una vez más, el descentramiento, la / dilatación del detalle, el desacomodo de la visión. Recuérdese que la citada estrofa que comienza: "El que de cabras fue dos veces / ciento..." y que dimos como ejemplo de composición descentrada / propone una perífrasis que <sup>se</sup> prolonga durante ocho versos. Todo esto puede demostrarnos que aquí la perífrasis no es "adorno" ni "defecto" sino una (importante) pieza de un sistema poético.

d) La metáfora. Después de estas disquisiciones sobre la hipérbate, el hipérbaton y la perífrasis será difícil hablar de la metáfora sin excesivas redundancias. Por todos los caminos hemos llega

do a ella ya que las otras figuras no sólo aparecen frecuentemente combinadas con la metáfora sino que también tienen un efecto metaforizador. La postulación de los autores de la Rhétorique Générale -recogida también por Todorov (33)- de que el mecanismo de la metáfora sería el de una doble sinécdoque podría ayudarnos a explicar mejor su movimiento interno de condensación y desplazamiento. Según esta propuesta, la sustitución metafórica no se daría por virtud de un salto que va de la presencia a la ausencia sino por el avance en dos etapas sobre una línea continua y vertical. En la primera etapa una totalidad se dejaría reducir por uno de sus componentes (que puede ser un elemento material o conceptual) y en la segunda etapa dicho componente, que es a la vez componente de otra totalidad (evocada), pasaría a designar a ésta en un movimiento que ahora va de parte a todo. La relación de una totalidad con la otra se daría a través de este pasadizo común que es primero un estrechamiento y después una apertura. Por ejemplo, la evocación de lirio como sustituto de frente sumaría este proceso: en el primer movimiento la frente quedaría resumida y designada por uno de sus rasgos, la blancura (sinécdoque particularizante); en el segundo movimiento el rasgo blancura (componente común) se proyectaría sobre una nueva totalidad, el lirio, y lo designaría (sinécdoque generalizante). No habría salto sino proceso gradual, movimiento excéntrico. Para nuestro interés diríamos que la condensación se da en ese pasadizo (blancura), lugar en que se sitúa el componente común a dos totalidades (frente-lirio) y el desplazamiento sería el movimiento general ~~total~~ que va de una totalidad a otra que la oscurece, de un objeto próximo a otro revestido por el prestigio y la seducción de lo dis-

tante.

A pesar de la utilidad que podría prestarnos, nuestra aproximación a la hipótesis de la metáfora como una doble sinécdoque se que dará en el comentario anterior, a prudente distancia. Esa hipótesis parece por ahora demasiado general y abstracta y por lo tanto necesitada de mayores desarrollo y precisiones. Por ejemplo -como el / mismo texto de la Rhétorique Générale lo advierte-, la metáfora suele aparecer combinada con, o modificada por, otras figuras; la hipótesis tendría que dar cuenta de la manera en se suman o incorporan esos nuevos elementos y del resultado total. La célebre imagen "cítara de plumas", por ejemplo, sería una metáfora (cítara) modificada por una sinécdoque (plumas -de ave-): ¿cómo se incorpora, pues, esto que sería una tercera sinécdoque? En fin, "el crespo zafiro de tu cuello" (aludiendo al pavo) sería una metáfora corregida por una determinación y una metonimia: ¿cuál es el funcionamiento general de ese proceso o de ese conjunto?

Retomada la perspectiva de nuestro trabajo, este tipo de combinaciones -tan frecuentes en la poesía gongorina- tienen el interés de que introducen simultáneamente la precisión y el equívoco, simulan una corrección, una acomodación, y completan el desajuste. Parecería, por ejemplo, que el término cítara fuera por sí mismo insuficiente para evocar una relación con ave, tanto como zafiro para aludir al plumaje del pavo. ~~real~~. Por eso, entonces, deben ser corregidos, precisados, aproximados mejor al objeto primero, al objeto real. Esta aproximación clarificadora se obtiene con los complementos de plumas en un caso, y crespo en el otro. Sin embargo ahora el objeto evocado está mucho más distante del objeto real; ha cambiado /

su naturaleza y se ha afirmado en este cambio: como en el caso de "prado de la gaviota" -estudiado en el prólogo de este trabajo-, lo que se ha creado ahora es un objeto puramente verbal, una entidad que no puede corresponder al mundo de lo real, ni siquiera al mundo de lo imaginario. Una "cítara de plumas", un "crespo zafiro", un "prado de la gaviota", no pueden ser imaginados como entidades integradas y autónomas, subsistentes, no pueden ser sino lujos del lenguaje, fórmulas que reúnen, en el hábil centelleo de la palabra, a términos inconciliables; es más: a términos que deben ser sentidos como inconciliables, pues el efecto de estas fórmulas radica precisamente en su heterogeneidad con lo real, en la discontinuidad que sanciona, en lo imposible de un zafiro crespo o de una cítara fabricada con plumas. Así, lo que parecía una aproximación se revela como una marca de lo distante; lo que se presentaba como un ajuste apresura la torsión, confirma el descentramiento; las correcciones destinadas a la precisión, precisan justamente la diferencia.

Este trazo que va de lo real-concreto a lo verbal, este internarse en la experiencia del lenguaje para hacer del mundo un residuo, este desplazamiento metafórico es no sólo constante sino constantemente creciente, voraz. Ya nos hemos referido al mecanismo de "sustitución de las sustituciones" que también analiza Dámaso Alonso. En lo que podemos considerar el extremo de un furor metafórico, nos hallamos aún con una última astucia: la ilusión del retorno, procesos que urden el dibujo de un círculo y son en realidad una espiral que se sigue alejando. Cuando en una octava -ya analizada- del Pórfimo se habla de los "lucientes ojos de su blanca plu-

ma", estamos aún más lejos de los ojos de Galatea que cuando se menciona a "una y otra luminosa estrella". La gradación, el recorrido del alejamiento tuvo, como se recordará, estos hitos: ~~ojos-estrella-ojos~~, recorrido en que el término último parece retornar a suspender la tachadura del primero y a identificarse con él como una línea circular que reencuentra su origen: en realidad se ha tratado aquí de una segunda tachadura, de una segunda negación, más completa en tanto el término que niega toma el nombre del término negado para hacerlo desaparecer ~~por~~ íntegramente. Del mismo modo, cuando leemos que Polifemo "de un ojo ilustra el orbe de su frente" ha habido un doble desplazamiento: el ojo nombrado sustituye en primer término al sol (relacionado metonímicamente con el orbe de la frente) y a través de esa sustitución sustituye al ojo de Polifemo. La astucia es este equívoco que hace que el sustituyente mediante un rodeo asuma el nombre del sustituido. El escamoteo es geométrico, la borradura, perfecta: el ojo es la (doble) negación del ojo, lo que cabe exactamente en el hueco de su ausencia.

Otro tanto sucede cuando Micón, uno de los pescadores de la Sociedad Segunda, se describe a sí mismo:

No ondas, no luciente  
cristal -agua al fin dulcemente dura-:  
invidia califique mi figura  
de musculosos jóvenes desnudos.

Aquí se partió de la (habitual) sustitución de agua -ese nombre que señala a un elemento de la naturaleza- por la fórmula luciente cristal, fórmula que a su vez, y sobre la misma línea, es sustituida por agua. ¿Diremos entonces que un primer término (agua) ha sido desplazado por un segundo (luciente cristal) pero éste a su vez ha vuelto a ser desplazado por -ha retornado a- el primero, aquél que

señalaba un elemento de la naturaleza? Diremos que ha habido una reentronización del primer término? Por el contrario, el agua que sustituye a crystal luciente es un nuevo desplazamiento del agua considerada como elemento natural: otra vuelta de tuerca, un giro completo en el que la identidad de lo real se volatiliza, desaparece en el tejido verbal que ahora muestra al agua como en un negativo.

Resultaría excesivo -casi diríamos "manierista"- insistir en las características de la metáfora o aun en otros recursos gongorinos. Ello nos obligaría a recaer en observaciones previsibles a estas alturas. Ernst Robert Curtius aseguró que "... en las épocas manieristas, el ornatus se acumula sin orden ni concierto" / (34). Sin entrar ahora en la consideración del grado de legitimidad con que puede llamarse ornatus a la variedad de figuras y recursos estilísticos que hemos revisado, si Góngora es un representante más o menos nítido del Manierismo literario -y para Curtius sí lo es-, el valor de nuestra exposición depende del acierto con que haya podido mostrar que el juicio citado es inexacto.

## 12) El metaforismo y los límites del lenguaje

¿Pero hasta dónde puede llegar este furor metafórico, la escala del distanciamiento, las incesantes, fanáticas operaciones que avanzan, palabra a palabra, figura a figura, hacia la soberanía / sorda, espléndida, de un habla que no dice? Las Soledades parecen contener la respuesta: hasta el momento en que el cuerpo fulgurante se devora a sí mismo, en que la palabra se propone superar aun a la palabra y su propia energía decide su parálisis. Por la vía

del metaforismo nadie, en nuestro idioma, ha llegado tan lejos como Góngora y nadie, por lo tanto, ha conocido como él los límites del lenguaje como una experiencia del exceso. Tal vez la imposibilidad en que se vio de continuar su obra más ambiciosa -las Soledades- ha ya sido la consecuencia inevitable de su avance. Todo lo que de ella dejó de escribir -algo más de la mitad, de acuerdo al plan que se conoce- puede ser imaginado como el esplendor cubierto ya por / la ceniza. Se trata de una de las obras fundamentales de la poesía castellana y la comparten la palabra y el silencio. La mirada del lector debe -como en un verso de Miguel Hernández- contemplar cómo se mantiene "medio cuerpo hacia mí, medio hacia el hoyo." Tal vez e sa mirada la encuentre así completa.

Esto es lo que parece acochar al metaforismo más allá de las ~~fx~~ fiestas del verbo y de sus lujos, a la hora en que el verbo ya no tiene ante sí sino la noche. En el giro preciso, con su traje de lu ces, la última acrobacia es entrar, solitario, en ese túnel. Ahíto / de sí, cargado de toda su autónoma energía, he ahí que el lenguaje ha anulado al lenguaje. ¿Tenían razón aquellos que criticaron a Gón gora, que rechazaron a este "príncipe de las tinieblas", que se bur laron o se escandalizaron ante él? "La concepción del mundo que se halla en la base del metaforismo -dice Hauser- significa un despre cio y un menosprecio de la realidad concreta, la desvalorización / de los hechos y la desintegración de la objetividad inequívoca"(35). ¿Pero no se puede decir otro tanto del metaforismo con respecto al lenguaje -su arma, su finalidad- es decir, hablar también para ese caso de "desvalorización" y "desintegración", incluso, en última / instancia, de menosprecio?

La conciencia metafórica, instalada en el lenguaje, entretendida con él, es al mismo tiempo la conciencia del poder y la fantasmagoría. Desencantada, insatisfecha o -¿satánicamente?- rebelde, esta conciencia reúne la lucidez con el simulacro, el juego con el rigor. Se vive a sí misma en el centro de las combinaciones y las / metamorfosis, en ese movimiento ubicuo, costoso, total, que no se apoya en nada, que se consume a sí mismo; en el centro del poder y del sentido donde también se asienta el espejismo, el engañoso juego del poder y del sentido: en la sed de riqueza y de dominio y en el sentimiento de la inutilidad de toda la riqueza. Signada por la contradicción, esta conciencia privada y solitaria es también la conciencia de lo que con Bataille podríamos llamar el exceso, / la fiesta, el despilfarro: en suma, una conciencia orgiástica, ganada por "el deseo que hay en nosotros de consumir y de arruinar, de hacer una llamarada con nuestros recursos". ¿Por qué la llamarada? Por las razones del espíritu obsesivo, de aquel que quisiera apropiarse de todos los objetos, atesorar la riqueza para prenderle fuego; "por la diosa que nos proporciona la consumación, la llamarada, la ruina que nos parecen divinas, sagradas, y que son las únicas que deciden en nosotros actitudes soberanas, es decir, gratuitas, sin utilidad"(36). Si la conciencia simbólica es la / conciencia de la precariedad, la sed de lo real que se oculta, la conciencia metafórica es la de la gratuidad y del exceso.

"Todo arte es, si no una corrección, sí al menos una contribución al sentido de la vida -razona Hauser-. ¿Y qué es lo que la metáfora puede aportar a esta tarea?"(37). En tanto se funda en u



na perspectiva ética, este razonamiento debe terminar rechazando el metaforismo del mismo modo que Unamuno y Machado declinaron, en 1927, su participación en el homenaje a Góngora. ¿Qué puede aportar para "la vida" esta conciencia de la gratuidad y del exceso, esta entrega a una exuberancia que conduce a la aniquilación? Como en el caso del erotismo, esta conciencia que persigue un punto ciego -ese "punto en el que se desfallece"(38)- se aparta todo lo posible de lo ético, actitud en la que prevalece (o busca prevalecer) el sentido -conservador- de la medida. Es, pues, en la perspectiva del exceso donde habría que buscarla y valorarla; en ese avance suicida en el que se abren y desnudan las experiencias extremas. Así podría pensarse que su enseñanza es ésta: la posibilidad y el límite; lo que el lenguaje ~~se~~ puede -todavía-, y lo que -ya- no puede.

El lenguaje es lo que nos entrega una imagen del mundo y de la vida -de aquello que llamamos lo real- y también una imagen de sí mismo. Aunque ambas están siempre presentes, el simbolismo representa la dirección de la primera alternativa y el metaforismo la de la segunda; pero las dos tienen sus extremos, sus silencios. En el primer caso, el lenguaje se enfrenta a la necesidad de exponer en su sucesividad, en el encadenamiento de sus proposiciones una experiencia -la de la vida- que constantemente lo excede pero que tampoco puede existir sin él. En el segundo caso el lenguaje se busca y se quiere solamente a sí mismo pero ello significa encaminarse hacia un centro constantemente desplazado, más distante mientras mayor es el despliegue, al extremo en que ese centro no puede ser nombrado o comprendido. Las di-

recciones opuestas coinciden en un punto: es sólo el lenguaje lo que deja intuir aquello que queda más allá del lenguaje; es él el que funda la posibilidad de lo que puede superarlo: pero esa posibilidad es ya la experiencia del silencio. Y volvamos tras / esta reflexión a unas -citadas- palabras de Bataille, ahora completándolas: "¿Qué seríamos sin el lenguaje? El lenguaje nos ha hecho lo que somos. Es lo único que revela, en el límite, el momento soberano en que ya no tiene curso. Pero al fin el que habla confiesa su impotencia"(39).

.....

F I N A L

(Entre el símbolo y la metáfora)

Decir que el lenguaje poético se mueve entre dos extremos es afirmar que, con la mayor frecuencia, las expresiones históricas de la poesía ocupan lugares intermedios, zonas de transición, situaciones de cruce, alternancia o predominio de uno o de otro. En lo que respecta a la poesía española, la crítica moderna parece poder apoyar tal afirmación. En su prólogo al Cancionero y Romancero español (1), Dámaso Alonso señala que la actividad de la crítica ha aportado en nuestro siglo tres grandes modificaciones al concepto de literatura española; ellas son: la selección, interpretación y valoración de la poesía de tipo tradicional; la apreciación de la poesía culta de los siglos XVI y XVII, centrada en la figura de Góngora; y el redescubrimiento y valoración de la lírica intimista que nace de Bécquer (sobre todo) y de Rosalía de Castro.

Estas modificaciones no son independientes entre sí. Forman lo que podríamos llamar un sistema que nos permite comprender las grandes líneas de la poesía española y además explicarnos aquello que ha constituido la base de su evolución en las producciones modernas. Es importante decir que estos grandes momentos a los que alude Dámaso Alonso no atrajeron solamente la mirada de los críticos. Antes que ellos, fueron los propios poetas los que han retornado a esas fuentes, los que se han reubicado en esas tradiciones y han tratado de escribir casi siempre conscientemente a partir de ellas. Las líneas de lo popular y de lo culto se han reunido en la figura de Bécquer y, por lo menos hasta la producción de

los epígonos de la Generación del 27, no han cesado de intervenir en un discurso en el que aparecen planteadas sus alternativas y / re combinaciones.

Es sabido que Bécquer, poeta de aguda "conciencia literaria y de intención creadora", observó la persistencia opositiva de una / "poesía magnífica y sonora", "hija de la meditación y del arte" y otra "natural, breve, seca", "desnuda de artificio". También sus predecesores inmediatos habían observado esta escisión que partía en dos inconciliables hemisferios el universo de la poesía. Pero el día que Bécquer encontró la manera de reunirlos a ambos, la / poesía española -agotada por el asedio de los poetas de los Siglos de Oro, arrasada y postrada largamente- recuperó no sólo su vitali dad sino también su porvenir. Si es legítimo equiparar/a estas dos poesías de las que hablaba Bécquer con la lírica culta y la lírica popular respectivamente, quizá es más operativo y estricto decir / que ellas se distinguen porque una ejemplifica la dirección meta fórica y la otra la simbólica. Esta simplificada conclusión nos o bliga sin embargo a referirnos a un proceso más amplio.

Bécquer --digamos mejor: el tipo de Romanticismo que Bécquer re cogió de los escritores alemanes- concibió la escritura poética co mo el aspecto visible de un proceso que unía la gloria con la de gradación. Según esta mirada, antes que la escritura del poeta ha bía otra, primera, sagrada, omnipresente y al mismo tiempo oculta o, mejor dicho, sólo visible en sus fragmentos, a través de los in dicios desde siempre depositados en la Naturaleza y en el interior humano. Si Rousseau -que hablaba del "inmenso y sublime libro" de la Naturaleza- había afirmado: "... no es sobre algunas hojas dis-

persas donde sea necesario ir a buscar la ley de Dios sino en el corazón del hombre, donde su mano se digna a escribirla"(2), Bécquer dirá: "Guardo, sí, en mi cerebro escritas, como en un libro misterioso, las impresiones que han dejado en él su huella al pasar"(3).

Frente a esta escritura divina, la escritura del poeta (es decir, la literatura) es un texto segundo, la huella de aquel texto primordial. Huella, eco, reflejo, o veladura, la relación de esta segunda escritura con la primera es la que va de la exterioridad a la interioridad, del significante al significado. En la escritura del poeta se recuperan tan sólo los fragmentos: tiene, pues, esa gloria y esa pobreza. Esa escritura es simbólica: la señal, el balbuceo (¿diremos la sinécdoque?) de "un inmenso poema", de "un himno gigante y extraño".

El drama del poeta es sentirse desterrado entre los rastros, / condenado a "un idioma grosero, insuficiente a veces para expresar las necesidades de la materia," alojado en el "círculo de hierro de la palabra"<sup>(4)</sup> La concepción becqueriana de la creación poética es en este sentido claramente indicadora de que la escritura / es una lucha y un desgarramiento: la poesía que proviene del poeta nace en un espacio, por decirlo así, mixto, en el seno del cual se enfrentan dos naturalezas, la humana y la divina. La actividad del poeta es ese esfuerzo por reunir a ambas; esfuerzo inaudito / que puede acometer tan sólo el genio. El genio es el que tiene el atributo femenino del instinto que comunica con lo inefable, con las fuentes del sentido y de la idea, y el atributo masculino de la fuerza que puede encerrar la contemplación en la palabra. Es /

el que siente ( y sentir es comunicarse con el sentido) y puede dar forma a lo que siente. El poeta es el que puede vivir el éxtasis, enbriagarse con las marcas de lo divino y luego serenarse, resuperar / la frialdad para entregarse al orden, al odioso, artificial trabajo de las formas. Ello quiere decir que hay dos momentos en el proceso de la creación poética: el de la contemplación y el del trabajo, el del éxtasis y el del artificio. En el segundo momento el poeta, "puro, tranquilo y sereno y revestido, por decirlo así, de un poder sobrenatural", cumple su oficio: "siento, sí, pero de una manera que puede llamarse artificial; escribo como el que copia de una página ya escrita"(5)..

Pero el drama del poeta es el estar situado en el vértice de la heterogeneidad, entre la idea y la forma, entre el sentimiento y la palabra. Así, pues, su escritura será siempre desgarramiento y degradación, cuando no impotencia o impostura; en el mejor de los casos será apenas un destello de la escritura primordial.

Existe, sin embargo, otro tipo de poesía, natural y salvadora; existe otro poeta que crea sin conflicto, el único capaz de abolir la contradicción entre la idea y la forma: esa poesía es la poesía popular y ese poeta es el pueblo. En su prólogo a La soledad de Augusto Ferran, Bécquer describe al pueblo como "el gran poeta de todas las naciones y de todas las edades": su poesía es "la síntesis de la poesía". El pueblo es el que crea sin esfuerzo, satisfaciendo una necesidad orgánica, y eso ocurre porque está vuelto sobre lo profundo, porque retiene en su seno las grandes tradiciones y no abandona las fuentes. Su poesía "desnuda de artificio" se opone a / la otra, la que es "hija de la meditación y del arte"; aquélla es-

tá del lado del significado mientras ésta está del lado del significante. Pero la poesía popular, por su intrínseca naturalidad, es una poesía imposible para el poeta culto. El mismo acto de reflexionar sobre ella es ya bastante para situarlo fuera. El poeta, en realidad, no puede sino producir una poesía de la meditación y del arte, en la intemperie del trabajo. Aquí el drama del poeta retorna como una nueva sed: la única poesía (humana) legítima es la que nace de las fuentes de lo popular, lejos del poeta culto que no puede sino recurrir al oficio de doblegar las palabras. ¿Qué ha de hacer, pues, este poeta signado por la inautenticidad pero provisto del oficio y del deseo? Bécquer no explicitó este dilema pero lo expresó a lo largo de toda su obra. Tampoco anunció su solución pero la puso en práctica: tomó el modelo / de la poesía popular <sup>e</sup> ~~he~~ hizo con él una poesía de la meditación y del arte; no buscó imitarla pero trazó sobre ella su cauce; reunió, se propuso reunir, metáfora y símbolo. Nadie podrá decir que su empresa no resultó fecunda.

Ahora bien; la poesía de Bécquer se quiso antes que nada simbólica y eso ocurrió porque ella se apoyaba en una concepción teológica que alimentó la idea de una escritura primordial. Esa concepción, sin embargo, iba unida al anhelo de restaurar un pasado irretornable, a la sed de lo que él mismo llamó "una perfección imposible", a la negación de la historia. Como él lo temía, la / historia continuó, y sus transformaciones implicaron la quiebra progresiva de la visión metafísica, de la onto-teología. Así, en virtud de estas transformaciones de la historia, la escritura de Dios fue borrándose para que en su lugar apareciera la escritura

-el trabajo- de los hombres. Así también lo que se quiso símbolo fue empezando a leerse como una metáfora: ya no la escritura que trataba de copiar o de indicar una interioridad lejana, sino una escritura que urdía su propia soledad. El movimiento, entonces, se invertía.

Curioso destino el de Bécquer: prefirió el pasado al porvenir, el ensueño al mundo, el éxtasis al trabajo. Lo que legó fue sin embargo aquello que declaró subestimar, aquello que se le impuso como apéndice odioso: la necesidad de un trabajo consciente sobre la materia verbal, el rigor estilístico (rigor que él mismo trató de disimular detrás de lo Antonio Machado llamó "la rima pobre/la asonancia indefinida"), la meditación sobre el lenguaje poético. Obligado por el sentimiento de la degradación de la escritura llevó su preocupación por la poesía a la poesía misma, / la convirtió en una meditación en acto, produjo una poesía que se analiza (aun para denunciarse) a sí misma en el momento de construirse. Así ejecutó sus Rimas. Tomó las formas de la poesía popular y las llevó al otro extremo: sobre su cauce introdujo la modificación, sobre su lengua montó el habla y meditó a través de ellas en el arte de escribir un poema. Hizo esto para negar la escritura segunda, la escritura del trabajo y la intemperie, pero apenas importa: su propio trabajo comenzó el cuestionamiento de la escritura que exaltaba.

Su herencia fue fecunda y también fue problemática: fue ese lento naufragio de la primera escritura. Podemos citar rápida-- algunos ejemplos. Como lo ha notado agudamente Sánchez Barbudo (6), el drama de Unamuno fue su necesidad de no reconocer que su



fe religiosa no había vaciado para situarlo afuera, en el mundo, como un escritor que hizo de la desesperación un espectáculo y a la vez un motivo para seguir escribiendo. Unamuno quiso vivirse a sí mismo como un ser escindido entre un hombre religioso, interior, verdadero, y un hombre -público- de letras que desde la exterioridad usurpa el lugar del hombre religioso y convierte / sus experiencias - lo que siente - en temas para un libro. Quiso ver en su oficio de escritor una traición que cambia la naturaleza de la experiencia religiosa. La literatura era esa usurpación, esa metáfora que se cuele para obliterar al símbolo, ese pecado al que sin embargo se mantuvo fiel. Paradójicamente, Unamuno escribió sin descanso para no responder a esta pregunta que lo reclamaba y cuya respuesta se le imponía a veces como ~~una~~ el dolor de una herida: "fuera del hombre de letras, ¿qué eres?".

La angustia inicial de Antonio Machado fue la dispersión de los significados, la imposibilidad de acceder a lo profundo, la inevitable disolución de un texto que había querido leer; fue tener que decirse:

"... El sol murió... ¿Qué buscas,  
poeta, en el ocaso?"

Se trataba de que los (antiguos) símbolos habían perdido su eficacia representativa; de que los significantes vagaban fuera sin encontrar significado. De que no había sino imprecisas, ingrávidas metáforas: un reino de "sombras que parecen confusas calaveras". Poeta determinado por la clausura de su formación romántica -a la que sintió como una fatalidad solipsista- debió / proponerse avanzar contra su propio romanticismo, recuperar la objetividad del mundo, el rostro del hombre concreto: no lo que

sentía en la soledad de su corazón sino lo que se fundaba más allá, en lo heterogéneo del ser. Para ello recurrió a la poesía popular pero invirtiendo su posición: no vio (no quiso ver) en ella el pasado sino el origen y sobre todo el porvenir. Se acercó otra vez al símbolo: no a un rastro sino a una prefiguración. Dejó el "Ayer es Nunca Jamás" por el "Hoy es Siempre Todavía" pero en ese tránsito -que consta que fue arduo y doloroso- su poesía fue quedando de lado. Como se sabe, en sus últimos años Antonio Machado prácticamente no escribió poesía sino prosa. Se sabe también que ironizó, no sin amargura, sobre su propio ejercicio poético y el de los poetas de su generación: encerrados por la sensibilidad romántica, participando de una vasta transformación sin poder comprenderla íntegramente, ¿qué poesía podían escribir? Como su apócrifo Meneses, apenas les quedaba el recurso de fabricarse una / "máquina de trevar", un artificio compuesto con sabiduría y humor que les permitiera componer versos "entretanto", mientras esperaban la llegada de los nuevos valores, aquellos que sí estarían en condiciones de interpretar los símbolos perdurables y la perdurable voz del hombre. ¿Debemos entender que este poeta que tan intensamente renegó de la metáfora (aquella estéril falacia según la cual el oro es "plata rubia" y la plata es "oro cano") reconoció finalmente a su poesía como un intermedio metafórico?

De los activos integrantes de la Generación del 27 el caso de García Lorca es quizá el más notable. Su obra ha generado al mismo tiempo la imagen de un "Lorca popular" y un "Lorca culto" pero sin que ello dividiera el campo textual en dos mitades como había ocurrido con el "Góngora popular" y el "Góngora culto." Por el con

trario, aquí sucede que las dos imágenes se muestran superpuestas y son como dos lecturas que atraviesan la totalidad del campo. Esto se hace patente en el Romancero gitano, su libro -al menos en ese aspecto- más representativo. Arturo Barea ha relatado cómo, / en la guerra civil española, los soldados republicanos repetían romances de García Lorca como si se tratara de cantos libertarios, cantos que daban voz, desde sus posiciones, al implacable enfrentamiento de las fuerzas de la vida y de la muerte. Esto no puede extrañar porque sabemos que los romances que integraron el Romancero gitano, aun antes de su publicación ya habían cobrado fama de exaltar, bajo las formas simbólicas de gitanos y guardias civiles, la contraposición dramática entre el elemental amor a la libertad y a la vida, y la ciega, obstinada y siniestra negación / del amor. En otras palabras, los romances fueron -y siguen siendo- objeto de una lectura simbolista. Pero no fue la única. Personalmente, el propio poeta hizo y pidió otra; rechazó la lectura / simbolista -el "mito del gitanismo"- al punto de que, cuando aun no había concluido de redactar su libro le refería a Jorge Guillén su apremio por terminar los dos últimos romances (uno de ellos el de la Guardia Civil) para cerrar la serie y no volver al tema "¡jamás!", "¡jamás!" ¿Pero se justificaba tal actitud del poeta? En una nueva carta a Jorge Guillén, García Lorca insistía en su desacuerdo: "Los gitanos son un tema. Y nada más. Yo podía / ser lo mismo poeta de agujas de coser o de paisajes hidráulicos" (7). García Lorca pedía para su obra una lectura metaforista y / probablemente la vehemencia de su argumentación contuviera un exceso: no es casual en su obra la selección de los temas y para /

escribir sobre "agujas de coser" o "paisajes hidráulicos" sin duda hubiera debido crear otra retórica. Pero al mismo tiempo, sin embargo, también podemos decir que hacía concesiones en las que su propia lectura se quedaba corta. "El Romancero gitano no es un libro popular --declaraba, por ejemplo--, aunque lo sean algunos de / sus temas. Sólo son populares algunos versos míos, pero sólo en minoría. La casada infiel sí lo es, porque tiene entraña y raza de pueblo y puede ser accesible a todos los lectores..."(8). El juicio es discutible: la accesibilidad a "todos los lectores" no es suficiente para demostrar que un poema tiene "entraña y raza de pueblo", esto es, que es popular en un sentido profundo. Es / evidente, desde luego, la difusión que alcanzó este poema; pero habría que considerar, en primer término, la atracción de su tema y luego la manera en que ha sido tratado: una aparente facilidad que obedece al cálculo con que está regulado el lenguaje, a la buscada impresión de espontaneidad, al equilibrio entre figuras complejas y figuras de elaborada sencillez. Una lectura atenta de este romance nos revelará sin duda su "trabazón de imágenes"; el movimiento estricto de las formas, las cuidadas perspectivas. Daremos una sola indicación: precisamente, la escritura de este poema cobra mayor espesor, se hace más metafórica en el momento --temáticamente-- culminante: el encuentro sexual del gitano con la mujer infiel. Allí, por ejemplo, la imagen de ésta es objeto de una repetida metaforización que recae sobre / ciertos atributos físicos y sobre toda su corporalidad; esas metáforas no dejan de remitirnos a la tradición culta: cutis>nardos o caracolas o cristales con lumbre; muslos=peces sorprendi-

dog; etc. El pasaje seguramente más recordado -más "popular"- es el que dice:

Aquella noche corrí  
el mejor de mis caminos,  
montado en petra de nácar  
sin bridas y sin estribos.

La alusión a un encuentro sexual -aunque disfrace su inmediatez- no puede dejar de ser, en nuestra cultura, el objeto de un interés perturbador, incluso de una emoción masiva. Si observamos bien, en esa alusión hay un lenguaje que se inscribe en la más pura tradición culta. En primer lugar, esos cuatro versos son una perífrasis en la que la cópula es el término suspense. ¿Búsqueda de una demora erótica, juego amoroso de las postergaciones?: igualmente, esa experiencia de la morosidad sería una experiencia culta. Hay luego una segunda perífrasis tejida sobre la primera y en la que el término sustituido es el cuerpo femenino ("petra de nácar/ sin bridas y sin estribos"). Carlos Bousoño ha observado (9) que los poetas de los Siglos de Oro regulaban de tal modo sus figuras metafóricas que cuando incorporaban términos disímiles desde el punto de vista de la lógica a sociativa, en la misma figura introducían una corrección que la restituyera. Para demostrarlo cita este ejemplo, tomado de la Soledad

Primera:

(K) pájaro de arabia, cuyo vuelo  
arco alado es del cielo  
no corvo, mas tendido...

La figura alude al ave Fénix cuyo vuelo puede compararse a un arco iris, pero "no corvo" sino "tendido". Y bien; la técnica constructiva de la imagen gongorina de un arco no corvo, ¿no es básicamente la misma que la de una petra sin bridas en la que también aparecen la disimilitud y la corrección?

Si el "Lorca popular" y el "Lorca culto" tienen sus apoyos respectivos, desde nuestra perspectiva podríamos enunciar el siguiente juicio, que un análisis más detenido debiera justificar: este poeta que concibió la vida (aun en sus trágicos desgarramientos) como un espectáculo, hizo también y sobre todo de la / palabra un espectáculo; su poesía es un ejercicio de la lucidez y del rigor constructivo, la decisión de penetrar sus secretos en el acto de escribirla; el arte de Lorca se apoyó en el trabajo de la escritura y ese trabajo consistió en la "trabazón de imágenes", en la elaboración de un lenguaje que tuviera una "dureza de pedernal", un espesor resistente y autónomo. Sintió la desgarradura de lo trágico pero no escribió desde el interior / de la sensibilidad sino situándose en el espacio externo de una escritura que renunciaba a ser copia o reflejo para ser trabajo constructivo, soberanía y también intemperie. Y si dentro de este tejido (metafórico) buscó incorporar un repertorio de símbolos que recordaran la tradición popular, lo hizo sin abandonar / el límite en el que la intuición y el asombro se someten a una elaboración controlada; si se situó frente a la fascinación de la poesía popular, al mismo tiempo conservó la distancia: su / sólido manejo de las formas, su misma fama de poeta "popular" obedecen a que nunca olvidó que era, en definitiva, un poeta culto. Precisamente, el mayor acercamiento a una poesía simbólica se dio en el momento en que una determinada experiencia / vital le negó sus habituales parámetros y le negó la distancia; su resultado fue el libro más extraño y menos popularizante de su obra: Poeta en Nueva York.

La trayectoria de Miguel Hernández, desde Perito en lunas hasta el Cancionero y romancero de ausencias y sus Últimas poemas, puede ser descrita como una línea recta que, con alguna breve -y más o menos fallida- interrupción en la que incurrió en un estilo "nerudiano", une, de un extremo al otro, las / grandes fuentes de la poesía española tradicional. Esa trayectoria marca, con ilustrativa nitidez, el paso de la metáfora / al símbolo. En el comienzo de su carrera poética, para no nombrar al gallo urdió este laberinto perifrástico, esta larga y trabajosa humorada, característica de Perito en lunas:

La rosada, por fin Virgen María.  
Arcángel tornasol, y de bonete  
dentado de amaranto, anuncia el día,  
en una pata alzado un clarinete.  
La pura nata de la galanía  
es este Barba Roja a la roquete,  
que picando coral, y hollando, suma  
"a batallas de amor, campos de pluma."

Y hacia el final, el acceso de la vida, la necesidad de dar forma a lo innombrable, le acercaba a esta dramática simplicidad:

Hambre y cebolla,  
hielo negro y escarcha  
grande y redonda.  
En la cuna del hambre  
mi niño estaba.

Si en la octava de Perito en Lunas la presencia de Góngora es explícita -y no sólo por la cita final-, en los citados versos de Nanas de la cebolla encontramos -sin que ahora haya imitación- el tono y la dirección simbólica de las canciones populares. Entre un extremo y otro la obra de Miguel Hernández frecuentó -además de la de Góngora- las huellas de San Juan de la Cruz, de Garcilaso, de Quevedo, tras una experiencia dramática

del mundo y la palabra que luego lo llevó a las del romancero -en el que también buscó el aliento épico- y del cancionero tradicional. Sabemos que esas incursiones, esas búsquedas, obedecieron a una urgencia vital, a transformaciones en su actitud ante las relaciones sociales cuya profundidad hizo que buscara una palabra / siempre esquiva y a la vez siempre cargada y que sobre cada una de estas huellas levantara una voz inconfundible. Si en el transcurso de su escritura podemos leer el progresivo alejamiento de la metáfora y la búsqueda tenaz de una expresión simbólica, en / el transcurso de su vida podemos observar una línea que va de la clausura ideológica a una adhesión, a la vez consciente y encoinnada, a lo que vivió como las grandes causas populares. Esta experiencia lo llevó por un lado a la búsqueda del símbolo (de la palabra, del tono y de la imagen que hablaran del dolor y la esperanza más allá de los límites en/<sup>que</sup> pueden ser nombrados), y por el otro lado al frente de batalla y a las cárceles franquistas. / Herida, esperanzada, militante, esta poesía sigue siendo una herencia de Bécquer y se sitúa al mismo tiempo en las antípodas / del cielo becqueriano. El trazo que las une y las distancia nos recuerda estas palabras de Juan L. Ortiz, esa intensa, sabia voz casi silenciosa:

... la poesía,  
si la pura sensitiva o la ineludible sensitiva,  
es asimismo, o acaso sobre todo, la intemperie sin fin... (10)

El trazo es esta vasta parábola en cuyo curso la escritura / poética se afirma y se despliega, ensaya sus recursos y sus límites, se reconoce, recombina sus fuentes y sin cesar se renueva, ratifica, en suma, su poder de nombrar y de nombrarse.-

.....



NOTAS

Notas a la INTRODUCCION

- (1) Jorge Luis Borges, Antiguas literaturas germánicas, Fondo de Cultura Económica, México, 1975.
- (2) Ibid., p.13.
- (3) Ibid., p.87.
- (4) Michel Foucault, Las palabras y las cosas, Siglo XXI, México, 1968, p.52.
- (5) Ibid., p.298.
- (6) Usaremos el término "ideología" en un sentido -más que teórica- mente estricto- operativo para este trabajo. Entenderemos con él el sistema de representaciones y valoraciones de la realidad integrado por factores conscientes pero sobre todo preconscientes e inconscientes y motivado por la ubicación que se tenga en el proceso de las relaciones sociales de producción; es decir, motivado por la clase a que se pertenece. Ello quiere decir que para nosotros habrá una ideología para cada clase, "ideologías -como dice Althusser- dominantes y dominadas". No ignoramos a este respecto lo fundado de las teorías que sostienen que no puede haber ideología sino de la clase dominante, ya que la ideología tendría como fin asegurar precisamente la dominación. También sabemos que nuestra definición omite el aspecto genealógico del tema, esto es que la ideología supone para muchos -incluso para el mismo Marx- una visión deformada, un "enmascaramiento" de la realidad; o, como sostiene Louis Villere, un conocimiento "no justificado teóricamente". La razón de ambas restricciones u omisiones es nuestra necesidad de manejar un término con el que podamos aludir a distintas representaciones de clase y describirlas globalmente sin cuestionar su validez.
- (7) Jakobson et al., El lenguaje y los problemas del conocimiento, Redolfo Alonso Editor, Buenos Aires, 1971; cfr. p.132 del ensayo "La imaginación del signo".
- (8) Marceline Menéndez y Pelayo, Ideas estéticas, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1943; vol. II, p.329.
- (9) Ernst Cassirer, Antropología filosófica, Fondo de Cultura Económica, México, 1971.
- (10) F. García Lerca, "La imagen poética de Góngora" en Obras completas, Aguilar, Madrid, 1971, p.69.

- (11) Roman Jakobson, "Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de afasia" en Semiología, afasia y discurso psicótico, Rodolfo Alonso Editor, Buenos Aires, 1973, p.69.
- (12) F. García Lorca, op. cit., p.68
- (13) F. García Lorca, op. cit., p.68

///

### Notas a LA POESIA POPULAR

- (1) Pierre Macherey, Para una teoría de la producción literaria, Cuadernos del Tal/1, México, 1976, p.10.
- (2) Ibid., p.9.
- (3) Por "crítica española" no queremos entender precisamente una escuela ni, desde luego, la crítica realizada solamente en España o por autores españoles. De manera general entendemos un movimiento que no tiene límites precisos pero que puede quedar representado por algunos nombres (Menéndez Pidal, Damase Alonso, entre otros) y que adhiere, con matices, a las posiciones tradicionalistas en lo que hace al origen de la literatura (épica y lírica) y a la estilística en lo que hace al análisis literario.
- (4) Gustavo A. Bécquer, "La cueva de la mora", Obras completas, Aguilar, Madrid, 1973, p.236.
- (5) Tzvetan Todorov, Introducción a la literatura fantástica.
- (6) Gustavo A. Bécquer, "La cueva de la mora" en op. cit., p.236.
- (7) Antonio Sánchez Romeralo, El villancico, Gredos, Madrid, 1969.
- (8) Antonio Sánchez Romeralo, op. cit., p.288.
- (9) Cfr. Margit Frenk Alatorre, Entre folclore y literatura, El Colegio de México, 1971.
- (10) Gustav Siebenmann, Los estilos poéticos en España desde 1.900, Gredos, Madrid, 1973; cfr. "Becquer y la 'elevación'", p.122 y sgts.
- (11) Dámase Alonso, "Canciencillas 'de amigo' mozárabes", Primavera temprana de la literatura europea, Guadarrama, Madrid, 1961, pp.61-62.

(12) Cfr. Margit Frank Alatorre, "Glosas de tipo popular en la antigua lírica", Nueva Revista de Filología Hispánica, El Colegio de México, vol. 12, 1958.

(13) Dámaso Alonso, Cancionero y romancero español, Biblioteca Básica Salvat, 1969, p. 10.

(14) Hemos seguido, para la lírica popular, principal cuatro antologías:

1) José María Alín, El cancionero español de tipo tradicional, Taurus, Madrid, 1968.

2) Dámaso Alonso, Cancionero y romancero español, ed. cit.

3) Alonso y Blecua, Antología de la poesía española; lírica de tipo tradicional, Gredos, Madrid

4) A. Sánchez Romeralo, op. cit., que incluye tres antologías: Antología popular; Antología popularizante I y Antología popularizante II.

Estas cuatro antologías, en lo que sigue, serán citadas de la siguiente manera: 1): A.A.; 2): A.D.A.; 3): A.A.B.; 4): A.S.R.(p) o A.S.R.(pI), e A.S.R.(pII). A continuación se indicará el número que el citado texto tiene en la citada antología.

Así, el villancico "Estas noches atán...", que aparece en las cuatro antologías puede confrontarse en: A.A.141; A.D.A.38; A.A.B.46; y A.S.R.(p)58.

(15) En el desarrollo de esta hipótesis habría que determinar (y eso sería el objeto de un estudio especial), en el despliegue de las muestras, cuando se trata de variantes de una misma estructura o un mismo proceso, y en qué momento se pasa ya a otra. José María Alín, por ejemplo, cita como variantes del villancico

Enemiga le soy, madre,  
a aquel caballero yo:  
¡mal enemiga le soy!

Las siguientes, recogidas en distintos Cancioneros:

Aquel caballero, madre  
que de amores me fable,  
mas que a mí le quiero yo

Aquel caballero, madre,  
¿si morirá  
con tanta mala vida como ha?

Aquel caballero, madre,  
tres besicos le mandé:  
creceré y dárselos he.

Aquel caballero, madre,  
que de mí se namoré,  
pena él y muero yo.

Aquel caballero, madre,  
como a mí le quiero yo  
y remedio no le do.

Aquel caballero  
que de amor me habla,  
quíerole en el alma.

y hasta: Muy amiga le soy, madre,  
aquel Jesús que nació.

¡Mas que a mí le quiero yo!

¿Pero son todas versiones de un mismo proceso? El último caso, tomado de los Villancicos de Navidad de Lope de Sosa, introduce el de las -supuestas- versiones "a lo divino", tema que constituiría un capítulo aun de mayor interés. Una versión "a lo di

vino", ¿es verdaderamente una versión?, ¿es ya otro proceso?  
Es conocido el traslado que Alvarez Gato hizo de esta canción:

Quita allá, que no quiero,  
falso enemigo,  
quita allá que no quiero  
que huelgues conmigo.,

canción que Alvarez gato transformó así:

Quita allá, que no quiero,  
mundo enemigo,  
quita allá que no quiero  
que huelgues conmigo.

En la superficie, todo el cambio ha consistido aquí en la sustitución de falso por mundo. Sin embargo el villancico ha perdido su efecto de inmediatez, se ha hecho abstracto. El sustantivo mundo, al menos usado de este modo, no es del léxico de la poesía popular, implica una conceptualización distanciadora de la experiencia. Siendo clave en el villancico, transforma la percepción de todo su lenguaje: el verbo huelgues, por ejemplo, se transforma en una metáfora. La situación desde la que se enuncia y desde la que se percibe el enunciado es ahora distinta.

- (16) Usamos aquí los términos "escritura" y "oralidad" en el sentido corriente. De otro modo podríamos pensar, siguiendo a Jacques Derrida, que la escritura es un espacio originario de inscripción donde por primera vez aparece la "diferencia" o lo que Derrida llama también "la huella". Este espacio originario y anterior a todo origen es lo que funda la posibilidad del lenguaje humano en tanto sistema de diferencias. Sería en realidad una "archiescritura", anterior al sonido y al grafismo. En esta perspectiva podríamos considerar a la oralidad como una forma de la escritura (Cfr. Jacques Derrida, De la gramatología, Siglo XXI, Buenos Aires, 1970).

- (17) Cancionerillo, Colección Literaria Servet, México, 1964, p.21.

- (18) A.A.141; A.A.B.46 y A.S.R.(pII)8. La citada es la glosa que se encuentra con mayor frecuencia, tomada del Cancionero Musical de Palacio. Hay una variante que cita Alín y que también aparece en A.D.38; está tomada del Cancionero de Upsala (1556):

...y el rato que non dormía  
con descanso lo pasaba;  
mas estas que amor me grava  
non dormí.  
No solían ser así.

Alín cita también variantes del villancico:  
del Cancionero Gótico (1535-40):

¡Oh, cuán tristes son las noches  
y los días para mí!  
No solían ser así.

de Flor de Romances (1578):

Noches y días cansados  
para mí  
no solíays ser así.

Agrega Alín que a este tema se lo encuentra con anterioridad en la lírica gallego-portuguesa:

Aquestas noites tan longas  
que Deus fez en grave día, etc.

- (19) Jean Cohen, Estructura del lenguaje poético, Gredos, Madrid, 1970.
- (20) Antonio Sánchez Romeralo, op. cit.
- (21) Antonio Sánchez Romeralo, op. cit., p.119
- (22) Paul Valéry, El cementerio marino, Alianza, Madrid, 1967.
- (23) Antonio Sánchez Romeralo, op. cit., p.133
- (24) Cfr. Helga Gallas, Teoría marxista de la literatura, Siglo XXI, México, 1977.
- (25) Antonio Sánchez Romeralo, op. cit., p.145.
- (26) A.A.205; A.D.A.42; A.A.B.77; A.S.R.(p)529.
- (27) Cfr. Margit Frenk Alatorre, "Glosas de tipo popular en la antigua lírica", Nueva Revista de Filología Hispánica, vol. 12, 1958, p.307
- (28) La citada composición, completa, dice así:

So el encina, encina,  
so el encina.

Yo me iba, mi madre,  
a la romería;  
por ir más devota  
fui sin compañía;  
so el encina.

Por ir más devota  
fui sin compañía.  
Tomé otro camino,  
dejé el que tenía,  
so el encina.

A la medianoche  
recorde, mezquina;  
halléme en los brazos  
del que más quería,  
so el encina.

Pesóme, cuitada,  
de que amanecía,  
porque yo gozaba  
del que más quería,  
so el encina.

Muy bendita sía  
la tal romería;  
so el encina.

- (29) Michel Foucault, Las palabras y las cosas, ed. cit., p.43.
- (30) A.S.R.(p)233
- (31) A.S.R.(p)145
- (32) A.A.835; A.A.B.227; A.S.R.(p)518.
- (33) A.A.719. En A.S.R.(p)189, se lee:  
Aserrojar serrojuelas  
rite he, he, mas el rite he;  
a la turala, turele, turula.
- (34) A.A.B.310.
- (35) A.S.R.(p)215.
- (36) Cfr. Raúl Dorra, "En torno a la poesía popular española", La palabra y el hombre N°19, Universidad Veracruzana, México, julio-septiembre 1976.
- (37) Cfr. Margit Frank Alatorre, "El mundo poético de la antigua lírica popular", Entre folclore y literatura, ed. cit.
- (38) Tzvetan Todorov, Literatura y significación, Planeta, Barcelona, cfr. "Actualidad de la retórica".
- (39) F. García Lorca, Obras completas, ed. cit., p.46.
- (40) Miguel de Unamuno, Cómo se hace una novela, incluida en la ed. de La tía Tula, Biblioteca Básica Salvat, 1971, pp.180-181.
- (41) Carlos Bousoño, Teoría de la expresión poética, Gredos, Madrid, 1962, p.130.
- (42) Ibid., p.124
- (43) Cfr. Raúl Dorra, "Antonio Machado", La palabra y el hombre N°16, Universidad Veracruzana, México, octubre-diciembre 1975.

///

Notas a LA POESIA CULTA

) Pëtr Bogatyrev y Roman Jakobson, "Il folclore come forma di creazione

autónoma", Strumenti critici N°3, Giugno 1967.

- (2) Groupe , Rhétorique générale, Larousse, Paris, 1970. El grupo está compuesto por: Jacques Dubois, Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minget, Francis Pire y Hadelin Triron.
- (3) Ernst Robert Curtius, Literatura europea y Edad Media latina, Fondo de Cultura Económica, México, 1955, vol.II, p.384.
- (4) Tomás Navarro Tomás, Métrica española, Guadarrama, Madrid, 1974, p.198.
- (5) Tomás Navarro Tomás, Los poetas en sus versos, Ariel, Barcelona, 1973, p.131.
- (6) *Ibid.*, p.131.
- (7) Sería de interés agregar al análisis comparativo el soneto de Quevedo que comienza: "La mocedad del año, la ambiciosa...", porque en él encontramos una variedad del "carpe diem". Sin embargo lo omitimos para no complicar el análisis. Haremos un comentario a este soneto, más adelante, en la nota (12').

- (8) Este segundo verso del soneto de Góngora suele aparecer como lo hemos copiado o, en otra versión, como sigue: "oro bruñido, el sol relumbra en vano", en la que la comparación se establece entre cabello y sol y no entre cabello y oro. Para abreviar, a la versión que hemos escogido la llamaremos A, y a ésta que ahora citamos, B. Tanto una como otra aparecen respaldadas por ediciones de suficiente autoridad. Por ejemplo, la versión B figura en las Obras de Góngora comentadas por Don García Salcedo Coronel (edición de 1648); también figura en Todas las obras de Don Luis de Góngora, recogidas por Don Gonzalo de Hozes y Cordova (Madrid, 1654). En su libro Ungaretti y Góngora, José Pascual Buxó señala que, para su traducción al italiano de este soneto, Ungaretti manejó la edición de Pedro Escuer que reproduce la versión A. Esa versión, según Buxó, es incorrecta y para ello aduce (además de un fundado análisis) la autoridad de Millé y Jiménez (y también la de Foulché-Delbosc).

Por otra parte, y dentro de lo que hemos podido consultar, la versión A aparece en las distintas ediciones de Agudeza y arte de ingenio de Baltasar Gracián, estudio en el que este autor analiza el soneto de Góngora (Edición de Juan de Lastanosa y Juan Negués, Huesca, 1649; ed. de Jayme Suria, Barcelona, sin año; ed. de Pedro de Val, Madrid, 1664). También esta versión se encuentra en la edición de Pedro Henríquez Ureña (Poemas y sonetos de Góngora, Lozada, Buenos Aires, 1940). Es, además la versión que utiliza Damaso Alonso (Góngora y el Polifemo, vol. II: "Antología comentada y anotada", Gredos, Madrid, 1967).

Ahora bien; en el prólogo a su Antología, Damaso Alonso indica que ha seguido el texto del manuscrito de Chacón, reproducido por Foulché-Delbosc y por Millé. Incluso al pie de cada poema anota el número que le corresponde según la edición de Mi--

llé. Sin embargo el propio José Pascual Buxó corroboró, leyó y discutó con nosotros el soneto según la edición de Millé: la versión que ahí aparece no es la A sino B. ¿Es que hubo una distracción en Damasco Alonso? Pero aun en ese caso, una versión suscrita por él no es, por supuesto, para desestimar. Todo ello quiere decir, pues, que la consulta a autoridades no parece resolver este problema. También es de hacer notar -y esto puede ser asimismo una explicación- que, salvo en el caso de Buxó, no hemos encontrado que la aparición de dos versiones fuera motivo de comentario o análisis especial; es decir que, al parecer, no se ha reparado suficientemente en ello. Las dos versiones, entonces, encuentran justificación y -tomadas como un problema- hacen difícil un pronunciamiento. Nosotros, que durante algunos años habíamos preferido la versión B -quizá por razones antes que nada estéticas, por encontrar que en esa versión el verso estaba "mejor logrado"-, en un análisis más detenido nos hemos decidido por versión A. Hallamos varias razones pero las principales son éstas:

1) Si se lee: "oro bruñido, el sol relumbra en vano", donde el sol es sujeto de relumbra, es necesario hacer una pausa después de la palabra "bruñido" y no tanto por la presencia de la coma cuanto por exigencias del sentido. Pero en ese caso el verso sumaría doce sílabas y no sería ya un endecasílabo.

2) Una de las técnicas del soneto consiste en una diseminación de los términos de las ecuaciones comparativas, tanto reales como evocados, y, en segundo lugar, en una recolección por separado de unos y otros. La serie del verso 11 (que recoge los términos evocados) aparece así: "oro, lilio, clavel, cristal luciente". Como dijimos, la versión B indica que el cabello se compara con el sol; la versión A indica que el cabello se compara (directamente) con el oro. Al recoger, el verso 11, oro y no sol podemos considerar que la correcta es la versión A.

3) El soneto está construido con rigor matemático (y esto / trataremos de demostrar en el análisis): por ejemplo, en los cuartetos hay una metáfora cada dos versos y en los tercetos las metáforas crecen de manera geométrica. Si aceptamos la versión B, tendríamos que la primera metáfora es doble o, más precisamente, que en el verso 2 hay dos metáforas: ello alteraría las proporciones.

4) Si consideramos la serie de los términos evocados tendríamos estas listas: para la versión A: oro-lilio-clavel-cristal; para la versión B: sol-lilio-clavel-cristal. Teniendo en cuenta las características de exactitud del soneto, la primera lista parece más coherente ya que contiene dos elementos vegetales y dos minerales que se relacionan, en cada caso, opositivamente: los vegetales oponen pasión y pureza -el rojo del clavel y el blanco del lilio- y los minerales, la máxima resistencia -el oro- y la máxima fragilidad -el cristal. En la segunda lista esta coherencia quedaría comprometida.

A pesar de estos razonamientos, es necesario considerar que las argumentaciones de Buxó en Ungaretti y Gongora para considerar más correcta la versión B tienen también una innegable pertinencia. Ello indica que el problema sigue abierto.



- (9) Dámaso Alonso, Góngora y el Polifemo, ed. cit., vol.II, p.134.
- (10) Varios autores, El comentario de textos, Castalia, Madrid, 1973. Cfr. Alfredo Carballo Picazzo, "En torno a 'Mientras por competir con tu cabello' de Góngora", p.66.
- (11) Cfr. "Premisas a una semiología del texto literario" de José Pascual Buxó. Anuario de Letras, UNAM, México, 1976.
- (12) Ernst Robert Curtius, op. cit., p.386.
- (12') Habíamos indicado, en la nota (7) que sería de interés incluir en el análisis comparativo un soneto de Quevedo. Es éste:

La mocedad del año, la ambiciosa  
vergüenza del jardín, el encarnado  
cloroso rubí, Tiro abreviado,  
también del año presunción hermosa;

la ostentación lozana de la rosa,  
deidad del campo, estrella del cercado;  
el almendro, en su propia flor nevado,  
que anticiparse a los calores osa,

reprehensiones son, ¡oh Flora!, mudas  
de la hermosura y la soberbia humana,  
que a las leyes de flor está sujeta.

Tu edad se pasará mientras lo dudas;  
de ayer te habrás de arrepentir mañana,  
y tarde y con dolor serás discreta.

Haremos sólo un breve comentario. Por el tema, este soneto se vincula a la línea del "carpe diem", si bien lo modifica e incluso lo contradice: ante la fugacidad de la vida y la amenaza a la belleza física, se aconseja no el goce sino el recato. La materia poética está distribuida como en los sonetos analizados: los cuartetos trazan el retrato y los tercetos exponen la exhortación. Como en el caso del soneto de Garcilaso, hay dos oraciones gramaticales: la primera abarca los dos cuartetos y el primer terceto, y la segunda el segundo terceto. En el retrato se retienen y repiten sólo dos elementos referido a la belleza femenina: el rojo y el blanco de la piel, comparados con la rosa y la flor del almendro respectivamente. Pero el soneto se aleja tanto del de Garcilaso como del de Góngora y a la vez presenta un profundo contraste en su interior, entre los cuartetos y los tercetos. En los cuartetos hay una intensa metaforización que prácticamente disuelve la presencia física de la mujer, de la que no quedan sino alusiones cromáticas. Esos cuartetos son una serie de metáforas y metáforas de metáforas que se miran y se reflejan como en un juego de espejos. Por ejemplo, la imagen de la rosa (que es una metáfora) está repetidamente doblada y reflejada por otras imágenes. Este tejido insiste en negar la presencia física, en quitarle su

gravidez. Pero en los tercetos el tono cambia de manera notoria, y también el trabajo estilístico. De las imágenes descriptivas pasamos a una explicación discursiva de su significado ético. Desaparecen las metáforas y el discurso -no ya / contemplativo sino activo, moralizante- se encamina directamente al sujeto femenino cuya presencia es ahora ostensible e incluso está aludido por su nombre propio ("¡oh Flora!"). Pero ya no es soporte de atributos físicos sino morales: se le vaticina que el tiempo le enseñará a ser discreta. Ello implica que el tiempo degrada los atributos físicos pero enaltece y consolida los morales. Ideológicamente, este soneto descansa en la convicción de que hay un orden moral que tarde o temprano (y aun dolorosamente) se hace sentir. Este orden es universal, está expuesto en la propia naturaleza como una escritura que, bien leída, no propone el goce sino el recato. Recargado en su etapa descriptiva (los cuartetos), contrastante en sus dos tipos discursivos (cuartetos y tercetos, retrato y exhortación), este soneto tiene tensión y dramaticidad pero / no un escepticismo esencial: el mundo puede presentarse como aparentemente caótico o equívoco pero hay una ley que lo explica, ley según la cual el juego de las apariencias y las / profundidades tiene un sentido didáctico. El lenguaje se repliega primero sobre sí, y luego se expande hacia su afuera. Tras las complejidades estilísticas, la dirección didáctica tiende a explicar el sentido del espesor metafórico de modo que la moralización final hace que el soneto sea más abierto, menos aristocrático, más accesible para un público amplio, ligado a un sentimiento que se supone difundido y aceptado socialmente. Aunque complejo, no tenemos, pues, un discurso selectivo e intelectualizante y estas características permiten considerarlo una muestra de lenguaje barroco. El modelo clásico ha sido modificado pero tomando una línea diferente a la que toma, por ejemplo, el soneto de Góngora.

- (13) Alfonso Reyes, El Polifemo sin lágrimas, Aguilar, Madrid, 1961, p.73.
- (14) F. García Lorca, Obras completas, ed. cit., p.66.
- (15) Dámaso Alonso, "Claridad y belleza de las 'Soledades'", Estudios y ensayos gongorinos, Gredos, Madrid, 1970, p.71. (Este ensayo fue recogido de Soledades de Góngora, Revista de Occidente, Madrid, 1927.
- (16) Ibid., p.71.
- (17) Ibid., p.72.
- (18) Ibid., p.74.
- (19) Ibid., p.86.
- (20) Ibid., p.78.
- (21) Ibid., "Alusión y elusión en la poesía de Góngora.", p.112.

- (22) Idem., p.93.
- (23) Georges Bataille, El erotismo, Sur, Buenos Aires, 1960, p.274.
- (24) Cfr. Raúl Dorra, "En torno al 'Polifemo' y a las 'Soledades' de Góngora", Dialéctica N°1, Escuela de Filosofía y Letras de la UAP, julio de 1976.
- (25) Joseph Pellicer, Lecciones solemnes a la Obra de Don Luis de Góngora y Argote, Imprenta del Reino, Madrid, 1630, col.71.
- (26) Ibid., col.71.
- (26') Dámaso Alonso, Góngora y el Polifemo, ed. cit., vol.III, p.83.
- (27) Sigmund Freud, "El chiste y su relación con lo inconsciente", Obras completas, Biblioteca Nueva, Madrid, 1948, vol.I.
- (28) Es de interés hacer notar que un poeta moderno como García Lorca -en cuya poesía pueden señalarse diversos rasgos manieristas- también utiliza el recurso del descentramiento y a veces de una manera similar a Góngora, según observaremos en la estrofa citada de las Soledades. En el romance "Thamar y Amnon" del Romancero gitano de García Lorca, el momento culminante (el de la violación) aparece en un centro desplazado:

Los cien caballos del rey  
en el patio relinchaban.  
Sól en cubos resistía  
la delgadez de la parra.  
Ya la coge del cabello,  
ya la camisa le rasga.  
Cerales rubios dibujan  
arroyos en rubio mapa.

Obsérvese el desequilibrio: de los ocho versos, sólo dos (el 5° y el 6°) señalan la acción; los otros son seis versos descriptivos que demoran la atención en la periferia, la fijan sobre imágenes cuya complejidad estilística contrasta con la transparencia expresiva y la rapidez de las dos frases narrativas. Si en el orden de la historia esas dos frases son centrales, indican su momento más álgido, en el discurso ellas / están desplazadas, tienen menos espesor que el juego descriptivo, metafórico, que aparece en los primeros planos. Podría argumentarse que la velocidad de la acción la carga de mayor dramatismo, pero igualmente se trataría de un dramatismo "manierista": un sentimiento que se alimenta del desplazamiento y el desequilibrio.

- (29) Arnold Hauser, Literatura y manierismo, Guadarrama, Madrid, 1965, pp.40-41.
- (30) Ibid., pp.58-59

- (31) Dámaso Alonso, Estudios y ensayos gongorinos, ed. cit., p.83.
- (32) Ernst Robert Curtius, op. cit., p.387.
- (33) Cfr. Tzvetan Todorov, "Sinédoques", Investigaciones retóricas II, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1974.
- (34) Ernst Robert Curtius, op. cit., p.386.
- (35) Arnold Hauser, op. cit., pp.59-60.
- (36) Georges Bataille, op. cit., p.185.
- (37) Arnold Hauser, op. cit., p.61.
- (38) Georges Bataille, op. cit., p.17.
- (38) Ibid., p.274.

///

#### Notas al FINAL

- (1) Dámaso Alonso, Cancionero y romancero español, ed. cit.
- (2) Jean-Jacques Rousseau, "Lettres a Vernes, pasteur", Oeuvres complètes, Armand-Aubrée, Paris, 1833, vol.12, p.405.
- (3) Gustavo Adolfo Bécquer, "Cartas literarias a una mujer", Obras completas, ed. cit., Carta II.
- (4) Idem.
- (5) Idem.
- (6) A. Sánchez Barbudo, Estudios sobre Galdós, Unamuno y Machado, Guadarrama, Madrid, 1968.
- (7) F. García Lorca, "Carta a Jorge Guillén" (fecha en enero de 1927, en Granada), Obras completas, ed. cit., sección: Varia, p.1614.
- (8) F. García Lorca, "Su definición de su propio arte", Ibid., p.1732.
- (9) Carlos Bousoño, Teoría de la expresión poética, ed. cit. p.102.
- (10) Consideramos de interés una breve mención del autor de este

fragmento. Juzgado por algunos críticos como el mayor poeta argentino viviente, la obra de Juan L. Ortiz (seguramente / debido a que su vida es un retiro silencioso) no ha alcanzado aún la difusión debida. En el año de 1970, la Editorial Biblioteca, Rosario, Argentina, editó su obra, en tres volúmenes, con el título general de En el aura del sauce. El fragmento citado pertenece al poema "Ah, mis amigos, habláis de rimas..." del libro De las raíces y del cielo, incluido en el volumen II.

Melweis Serra ha estudiado el sistema estilístico-semántico de esta poesía. Dicho trabajo, titulado: El cosmos de la palabra, apareció en la Argentina en 1976 (Ediciones Noé, Buenos Aires).

B I B L I O G R A F I A

- Alberti, Rafael, Eclogas y fábulas castellanas (siglos XVII, XVIII y XIX), Pleamar, Buenos Aires, 1944; 2 vol.
- Alín, José María, El cancionero español de tipo tradicional, Taurus, Madrid, 1968.
- Alonso, Dámaso, Cancionero y romancero español, Biblioteca Básica Salvat, 1969.
- \_\_\_\_\_  
Primavera temprana de la literatura europea, Guadarrama, Madrid, 1961.
- \_\_\_\_\_  
Soledades de Góngora, Revista de Occidente, Madrid, 1927.
- \_\_\_\_\_  
Góngora y el Polifemo, Gredos, Madrid, 1967; 3 vol.
- \_\_\_\_\_  
Estudios y ensayos gongorinos, Gredos, Madrid, 1970.
- \_\_\_\_\_  
Poesía española; ensayos de métodos y límites estilísticos, Gredos, Madrid, 1966.
- Alonso Dámaso y José Manuel Blecua, Antología de la poesía española; lírica de tipo tradicional, Gredos, Madrid,
- Althusser Louis, Para una crítica de la práctica teórica, Siglo XXI, Buenos Aires, 1974.
- \_\_\_\_\_  
La filosofía como arma de la revolución, Cuadernos de Pasado y Presente, México, 1977.
- Alvar, Manuel, Poesía tradicional de los judíos españoles, Porrúa, México, 1966.
- \_\_\_\_\_  
El romancero viejo y tradicional, Porrúa, México, 1971.
- Arce de Vázquez, Margot, Garcilaso de la Vega, Universidad de Puerto Rico, 1961.
- Aristóteles, Retórica, Aguilar, Madrid, 1964.
- Asensio, Eugenio, Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media, Gredos, Madrid, 1957.

- Barea, Arturo, Lorca, el poeta y su pueblo, Losada, Buenos Aires, 1957.
- Barthes, Roland, El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos, Siglo XXI, Buenos Aires, 1973.
- Crítica y verdad, Siglo XXI, Buenos Aires, 1972.
- "La imaginación del signo" en Jakobson et al, El lenguaje y los problemas del conocimiento, Rodolfo Alonso Editor, Buenos Aires, 1971.
- Bataille, Georges, El erotismo, Sur, Buenos Aires, 1960.
- Bécquer, Gustavo Adolfo, Obras completas, Aguilar, Madrid, 1973.
- Benveniste, Emile, Problemas de lingüística general, Siglo XXI, México, 1976.
- Problemas de lingüística general II, Siglo XXI, México, 1977.
- Blecua, José Manuel, Poesía amorosa de Quevedo, Anaya, Salamanca, 1970.
- Bodini, Vittorio, Estudio estructural de la literatura clásica española, Ediciones Martínez Roca, Barcelona, 1971.
- Borges, Jorge Luis, Antiguas literaturas germánicas, Fondo de Cultura económica, Breviarios, México, 1975.
- "Las kenningar", Historia de la eternidad, Emecé, Buenos Aires, 1970.
- Elogio de la sombra, Emecé, Buenos Aires-Barcelona, 1969; cfr. especialmente su Prólogo.
- Boussoff, Carlos, Teoría de la expresión poética, Grados, Madrid, 1962.
- Buxó, José Pascual, Ungaretti y Góngora; ensayo de literatura comparada, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978.
- "Premisas a una semiología del texto literario", Anuario de Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1977.
- "La poesía folklórica entre la textualidad y el azar", Plural, México, enero de 1976.

- Carballo Picazo, Alfredo, "En torno a 'Mientras por competir con tu cabello' de Góngora" en Varios autores, El comentario de textos, Castalia, Madrid, 1973.
- Cassirer, Ernst, Antropología filosófica, Fondo de Cultura Económica, México, 1971.
- Cohen, Jean, Estructura del lenguaje poético, Gredos, Madrid, 1970.
- Curtius, Erns Robert, Literatura europea y Edad Media latina, Fondo de Cultura Económica, México, 1955; 2 vol.
- De la Vega, Garcilaso y Juan Boscán, Obras completas, Aguilar, Madrid, 1964
- Deleuze, Jules, Lógica del sentido, Seix Barral, Barcelona, 1976.
- Derrida, Jacques, De la gramatología, Siglo XXI, Buenos Aires, 1970.
- L'écriture et la différence, Editions de Seuil, Paris, 1967.
- Frenk Alatorre, Margit, Lírica hispánica de tipo popular, Universidad Nacional de México, 1966.
- Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica, El Colegio de México, 1966.
- Entre folklore y literatura (lírica hispánica antigua), El Colegio de México, 1971.
- "Glosas de tipo popular en la antigua lírica", Nueva Revista de Filología Hispánica, El Colegio de México, 1958; vol.12.
- "La autenticidad folklórica en la antigua lírica popular", Anuario de Letras (Homenaje a Menéndez Pidal), Universidad Nacional Autónoma de México, 1969.
- Freud, Sigmund, "El chiste y su relación con lo inconsciente", Obras completas, Biblioteca Nueva, Madrid, 1948; vol. I.
- Foucault, Michel, Las palabras y las cosas, Siglo XXI, México, 1968.
- Foulché-Delbosc, Cancionero castellano del siglo XV, Nueva Biblioteca de Autores Españoles (dirigida por Menéndez y Pelayo), Madrid, 1912; 2 vol.



- Gallas, Helge, Teoría marxista de la literatura, Siglo XXI, México, 1977.
- García Lorca, Federico, Obras completas, Aguilar, Madrid, 1971.
- Genette, Gerard, Figuras, Nagelkob, Córdoba (Argentina), 1970.
- Góngora, Luis de, Poemas y sonetos (edición dirigida por Pedro Henríquez Ureña), Losada, Buenos Aires, 1940.
- Romances y letrillas, idem.
- Gracián, Baltasar, Agudeza y arte de ingenio, Juan de Lastanosa y Juan Nuygues, Huesca, 1649.
- Groupe  $\mu$ , Rhétorique Générale, Larousse, Paris, 1970.
- "Retóricas particulares" en Investigaciones retóricas II, Comunicaciones 16, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1974.
- Hauser, Arnold, Historia social de la literatura y el arte, Guadarrama, Madrid, 1959; vol. I y II.
- Literatura y manierismo, Guadarrama, Madrid, 1965.
- Henríquez Ureña, Pedro, La versificación irregular en la poesía castellana, publicación de la Revista de Filología Española, Madrid, 1920.
- Hernández, Miguel, Obras completas, Losada, Buenos Aires, 1956.
- Hocke, Gustav René, El manierismo en el arte, Guadarrama, Madrid, 1961.
- Hozes y Córdova, Gonzalo de, Todas las obras de Don Luis de Góngora, Imprenta Real, Madrid, 1654.
- Jakobson, Roman, "Poética y lingüística" en El lenguaje y los problemas del conocimiento, Rodolfo Alonso, Editor, Buenos Aires, 1971.
- "Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de afasia" en Semiología, afasia y discurso psicótico, Rodolfo Alonso Editor, Buenos Aires, 1973.
- Jakobson, Roman y Pëtr Bogatyrev, "Il folklore come forma di creazione autonoma", Strumenti critici N°3, Giugno 1967.
- Jitrik, Noé, Producción literaria y producción social, Sudamericana, Buenos Aires, 1975.
- Kristeva, Julia, "El sujeto en proceso" en El pensamiento de Antonin Artaud, Calden, Buenos Aires, 1975.

- Lapesa, Rafael, La trayectoria poética de Garcilaso, Revista de Occidente, Madrid, 1948.
- Lausberg, Heinrich, Manual de retórica literaria, Gredos, Madrid, 1966, 3 vol.
- Levinas Emmanuel, Humanismo del otro hombre, Siglo XXI, México, 1974; especialmente el capítulo: "La significación y el sentido".
- Machado, Antonio, Los complementarios, Losada, Buenos Aires, 1968.
- Juan de Mairena, Losada, Buenos Aires, 1943, 2 vol.
- Abel Martín, Losada, Buenos Aires, 1968.
- Obra poética (edición dirigida por Rafael Alberti), Pleamar, Buenos Aires, 1944.
- Macherey, Pierre, Para una teoría de producción literaria, Cuadernos del Tal/1, México, 1976.
- Marx, Carlos, Manuscritos económico-filosóficos del 44, Ediciones de Cultura Popular, México, 1976.
- Marx, Carlos y Federico Engels, La ideología alemana, Ediciones de Cultura Popular, México, 1977.
- Menéndez Pidal, Ramón, España, eslabón entre la cristiandad y el Islam, Espasa Calpe, Austral, Madrid, 1968.
- Poesía árabe y poesía europea, Espasa Calpe, Austral, Madrid, 1963.
- "El lenguaje del siglo XVI", La lengua de Cristóbal Colón, Espasa Calpe, Austral, Madrid, 1958.
- "Sobre primitiva lírica española", De primitiva lírica española y antigua épica, Espasa Calpe, Austral, Buenos Aires, 1951.
- "La primitiva poesía lírica española", Estudios literarios, Espasa Calpe, Austral, Madrid, 1920.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino, Ideas estéticas, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1943, vol. II.

- Navarro Tomás, Tomás, Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca, Ariel, Barcelona, 1973.
- Métrica española, Guadarrama, Madrid-Barcelona, 1974.
- Pellicer de Salas y Tovar, Joseph, Lecciones solemnes a las obras de Don Luis de Góngora, Imprenta del Reino, Madrid, 1630.
- Reyes, Alfonso, "Cuestiones gongorinas", Obras completas, Fondo de Cultura Económica, México, 1959, vol. VII.
- El Polifemo sin lágrimas, Aguilar, Madrid, 1961.
- Rousseau, Jean-Jacques, "Lettres a Vernes, pasteur", Oeuvres complètes, Armand-Aubrée, Paris, 1833, vol.12.
- El origen de las lenguas (con prólogo de Jacques Derrida), Calden, Buenos Aires, 1970.
- Salcedo Coronel, García, "Sonetos", Obras de Don Luis de Góngora, comentadas, edición de Diego Díaz de la Carrera, Madrid, 1648; II Parte, vol.1.
- Sánchez Barbuño, A., Estudios sobre Galdós, Unamuno y Machado, Guadarrama, Madrid, 1968.
- Sánchez Romeralo, Antonio, El villancico (estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI), Gredos, Madrid, 1969.
- Saussure, Ferdinand de, Curso de lingüística general (con prólogo de Amado Alonso), Losada, Buenos Aires, 1973.
- Saussure, Ferdinand de et al, Fuentes manuscritas y estudios críticos, Siglo XXI, México, 1977.
- Siebenman, Gustav, Los estilos poéticos en España desde 1.900, Gredos, Madrid, 1973.
- Todorov Tzvetan, Introducción a la literatura fantástica, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1974.
- "Sinécdoques" en Investigaciones retóricas II, ed. cit.
- Literatura y significación, Planeta, Barcelona, 1971; especialmente: "Actualidad de la retórica".

- Unamuno, Miguel de, De mi país, Espasa Calpe, Austral, Madrid, 1937.
- Cómo se hace una novela (incluida en la ed. de La tía Tula), Biblioteca Básica Salvat, 1974.
- San Manuel Bueno, mártir y tres historias más, Espasa Calpe, Austral, Madrid, 1933.
- Valéry, Paul, Oeuvres, Gallimard, Paris, 1962; 2 vol.
- El cementerio marino, Alianza, Madrid, 1967; cfr. Prólogo.
- Vianu, Tudor, Problemas de la metáfora, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1967.
- Villoro, Luis, "Sobre el concepto de ideología", Plural, México, abril de 1974.
- Wellek, René y A. Warren, Teoría literaria, Gredos, Madrid, 1969.

índice

INTRODUCCION	1
LA POESIA POPULAR	29
LA POESIA CULTA	86
FINAL	165
NOTAS	179
BIBLIOGRAFIA	192